

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 75

Март 2025

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

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

E-mail: vsk_gask@mail.ru

Сайт: www.vestnik-sk.ru

**Москва
2025**

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 75
March 2025**

The journal is registered in Federal service on legislation observance in sphere
of communication, information technologies and mass communications
The registration certificate ПИ № ФС77–68467 of January, 27, 2017

ISSN 2073-9567

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

E-mail: vsk_gask@mail.ru
www.vestnik-sk.ru

**Moscow
2025**

Вестник славянских культур. — 2025. — Т. 75. — 349 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), *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), *М. Яхьяпур* (Тегеранский университет, Тегеран, Иран), *Е.Н. Ковтун* (Институт славяноведения 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* (РГУ им. А.Н. Косыгина, Институт славянской культуры, 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), *С.С. Степанова* (Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия), *Н.В. Трофимова* (ФГБОУ ВО «МПГУ», Москва, Россия), *Е.С. Узенева* (Институт славяноведения РАН, Москва, Россия)

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

Телефон: +7 (499) 188-72-01

E-mail: vsk_gask@mail.ru

Сайт: www.vestnik-sk.ru

Vestnik slavianskikh kul'tur [Bulletin of Slavic Cultures]. — 2025. — Volume 75. — 349 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), *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), *Marzieh Yahyapour* (University of Tehran, Tehran, Iran), *Elena N. Kovtun* (The Institute of Slavic Studies, 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* (A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of Slavic Culture, Moscow, Russia), *Vasiliy 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), *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, 2025

© Вестник славянских культур, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Теория и история культуры

БЕЛОВ А.В. Утверждение понятия «исторический памятник» и особенности развития культурного пространства провинциального русского города во второй половине XVIII – начале XIX вв.....	9
ЖИРТУЕВА Н.С. Исихазм и ренессансный гуманизм: два образа культуры и цивилизация.....	20
ЛЕПЕШКИНА Л.Ю. Обряды жизненного цикла в советской художественной литературе 1920-30-х гг.: от иронии к ностальгии.....	33
ВАЛЬДЕС ОДРИОСОЛА М.С. Канал Москва-Волга в аспекте культурно-исторической памяти.....	45
ЛАРИОНОВА М.Ч. Рассказ А.П. Чехова «Ведьма»: коды традиционной культуры...55	

Филологические науки

РАДОМСКАЯ Т.И., ФЕДОРОВ М.Л. В поисках героя: советская драматургия 1920-х – 1930-х гг. в контексте литературной и театральной критики (на материале произведений В. Киршона и Демьяна Бедного).....	63
КАЗИН А.Л., ЖДАНОВА Е.В. Антология русской поэзии Ф.Ф. Ингольда: авторский взгляд.....	77
ЯХЬЯПУР М., КАРИМИ-МОТАХХАР ДЖ. Восточный колорит в поэзии 1900-1907 гг. И. Бунина.....	86
КОЛЯДИЧ Т.М. Тенденции организации фольклорного персонажа в современной литературе (А. Рубанов «Финист — ясный Сокол»).....	101
СУГАЙ Л.А., БИЛОВЕСКИ В. Творческое наследие В.Я. Брюсова в Словакии...113	
ОСТАПЧУК О.А., ХАЗАНОВА М.И. Личная и временная перспектива в кинематографической прозе (на материале романа Э. Берджесса «Заводной апельсин» и его славянских переводов).....	126
ГУМЕНЮК О.Н. Музыкальность поэтического слова Леси Украинки (лирический цикл «Мелодии»).....	135
РОСТОВЦЕВА Ю.А. Страннические мотивы в славянском Житии Алексея человека Божия.....	144
ШАРАВИН А.В., ВОРОНИЧЕВ О.Е., СТАРЦЕВА И.Л. Эволюция идиогlossы «билет» в творчестве Ф.М. Достоевского.....	156
ХАЛИЛОВ Р.О. Дон Кихот и Санчо Панса в комедии В.П. Катаева «Растратчики»...174	
РЕМЕЗОВ А.В. «Мучение св. Феодора Тирона» в списках прологов XV–XVI века: анализ разночтений.....	193

Искусствоведение

ВАРАКИНА Г.В. Рядовая застройка Рязани конца XIX – начала XX вв.: диалог городской и традиционной культур.....	204
ФАН Л., УВАРОВ В.Д. Исторические этапы развития искусства общественных пространств (скульптура, мозаика, таписсерия) в Китае.....	216
ЧЭНЬ Ц. Интерактивные практики в выставочных музейных проектах.....	237

Рецензии / Научная жизнь

От редакции.....346



CONTENTS

Theory and history of culture

BELOV A.V. Establishment of the Concept of “Historical Monument” and Features of the Development of Cultural Space of the Provincial Russian City in the Second Half of the 18 th – Early 19 th Centuries.....	9
ZHIRTUEVA N.S. Hesychasm and Renaissance Humanism: two Images of Culture and Civilization.....	20
LEPESHKINA L.YU. Life Cycle Rites in Soviet Fiction of the 1920–30s: from Irony to Nostalgia.....	33
VALDES ODRIOZOLA M.S. The Moscow-Volga Canal in the Aspect of Cultural and Historical Memory.....	45
LARIONOVA M.CH. “The Witch”, a Short Story by A.P. Chekhov: The Codes of Traditional Culture.....	55

Philological sciences

RADOMSKAYA T.I., FEDOROV M.L. In Search of a Hero: Soviet Drama of the 1920s – 1930s in the Context of Literary and Theatrical Criticism (Based on the Works of V. Kirshon and D. Bedny).....	63
KAZIN A.L., ZHDANOVA E.V. Anthology of Russian Poetry by F.F. Ingold: the Author's View.....	77
YAHYAPOUR M., KARIMI-MOTAHAR J. Eastern Authenticity in the Poetry 1900-1907 of I. Bunin.....	86
KOLYADICH T.M. Trends in the Organization of a Folklore Character in Modern Literature (A. Rubanov “Finist — the Brave Falcon”).....	101
SUGAY L.A., BILOVESKÝ V. Creative Heritage of V.Ya. Brusov in Slovakia...113	
OSTAPCHUK O.A., KHAZANOVA M.I. Personal and Time Perspective in the Cinematographic prose (“A Clockwork Orange” by A. Burgess and its Slavic Translations).....	126
HUMENIUK O.M. Musicality of the Poetic Word by Lesya Ukrainka (Lyrical Cycle “Melodies”).....	135
ROSTOVTSEVA YU.A. Wandering Motives in the Slavic Life of Alexiy the Man of God.....	144
SHARAVIN A.V., VORONICHEV O.E., STARTSEVA I.L. Evolution of the Idiogloss “Ticket” in the Works of F.M. Dostoevsky.....	156
KHALILOV R.O. Don Quixote and Sancho Panza in V.P. Kataev's Comedy “Embezzlers”.....	174
REMEZOV A.V. “The Torment of St. Theodore of Tyron” in the Prologue Lists of the XV-XVI Century: Analysis of Discrepancies.....	193

History of Arts

VARAKINA G.V. Routine Development in Ryazan in the Late 19 th – Early 20 th Centuries: Dialogue of Urban and Traditional Cultures.....	204
FANG L., UVAROV V.D. Historical Stages in The Development of the Art of Public Spaces (Sculpture, Mosaic, Fresco, Tapisserie) in China.....	216

CHEN J. Interactive Practices in Museum Exhibition Projects.....237

Reviews/Scientific life

Editorial note.....346



Теория и история культуры
Theory and history of culture

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-9-19>

УДК 94(47).066 + 94(47).07

ББК 63.3(2)4 + 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)

© 2025 г. А.В. Белов

г. Москва, Россия

**УТВЕРЖДЕНИЕ ПОНЯТИЯ «ИСТОРИЧЕСКИЙ ПАМЯТНИК»
И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА
ПРОВИНЦИАЛЬНОГО РУССКОГО ГОРОДА
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII – НАЧАЛЕ XIX В.**

Аннотация: В статье на основании источников, в том числе архивных, впервые вводимых в научный оборот, рассмотрены обстоятельства и особенности возникновения и утверждения в России понятия «исторический источник». Особое внимание при этом уделено периоду, который стал переломным для данного процесса, что позволяет увидеть тенденции его развития во всей их противоречивости. Речь идет о рубеже XVIII – XIX вв., когда представления о ценности исторического памятника (в данном случае архитектурно-градостроительного) уже наметились и даже получили некоторое воплощение, но еще не сформировалось точного определения причин ценности места и артефакта, а также необходимости сохранения первоначального его вида как образа исторического времени, и одновременно – источника информации по этому времени. В работе рассмотрены различные подходы к историческому памятнику, которые проявились в деятельности высших региональных сановников П.Д. Еропкина, Я.Е. Сиверса, М.Н. Кречетникова А.А. Прозоровского, И.С. Рикмана, Р.Л. (И). Воронцова, И.М. Долгорукова, а также восстанавливающего Москву после «наполеоновского разорения» А.П. Тормасова. Диапазон их отношения к проблеме сохранения исторического памятника был очень разным. Он простирался от безразличия и поиска источников пополнения бюджета до слабо скрываемых политических амбиций. В статье показаны первые достижения этих региональных управленцев. Как отрицательные, так и положительные. В том числе выразившиеся в появлении в провинциальных городах страны первых мемориальных музеев.

Ключевые слова: русский город, исторический памятник, городское пространство, городская среда; мемориальный музей.

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; профессор Российский экономический университет им. Г.В. Плеханова, Стремянной пер., д. 36, 115054 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7877-4896>

E-mail: belovavhist@mail.ru

Дата поступления статьи: 10.10.2024

Дата одобрения рецензентами: 15.12.2024

Дата публикации: 25.03.2025.

Дата цитирования: Белов А.В. Утверждение понятия «исторический памятник» и особенности развития культурного пространства провинциального русского города во второй половине XVIII – начале XIX вв. // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 9–19. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-9-19>

Предыстория утверждения понятия. Исторический памятник (в современной юридической трактовке — «объект культурного наследия (памятник истории и культуры)» [11] — это артефакт, сооружение или место (а чуть позже и культурный археологический слой), обладающие качеством «эксклюзивного» [11] исторического свидетельства, придающего данному объекту особый статус и требующего особого отношения. Показательно, что данные нормы признаются в большинстве своем не только властями, краеведами-подвижниками, но и самыми широкими слоями общества. Даже лицами, отрицающими важность объекта, и проявляющими по отношению к нему варварские действия, так как привлекательность памятника для акта вандализма напрямую связана с принятым в обществе значением этого объекта.

Казалось бы, осознание исторического памятника было всегда присуще человечеству, для которого он выступал обязательным элементом исторической памяти. В частности, аналогичные объекты встречались в культуре Древнего Рима, и, следовательно, они имманентно обладают свойствами «памятника», присущими всей европейской цивилизации. Но в каждой из частей Старого света аналогичные процессы имели свою специфику. Была она и в России.

Как устойчивое и востребованное явление общественной жизни нашей страны понятие «исторический памятник» появляется на рубеже XVIII–XIX вв. Отчасти этому способствует рост общественного самосознания, получившего значительный рост в результате Отечественной войны 1812 г. Но необходимо учитывать, что данное явление не порождает, а лишь подхватывает и усиливает тенденции, зародившиеся ранее, в период правления Екатерины II.

На стыке эпох. Становление представления об историческом памятнике. Победоносное правление «матушки императрицы», к тому же преднамеренно политически сориентированное не «во вне» (как при Петре Великом), а внутрь страны, заметно изменило представление жителей империи о своем прошлом. С началом освоения Северного Причерноморья (причем еще до присоединения Крыма [3, с. 31]) и формирования Новороссийского края усилилась тема исторического контекста принятия христианства. В частности, это выразилось в новой топонимике.

Так, например, появился город Херсон, названный по аналогии близкому с точки зрения географического положения, но пока еще политически и территориально чужого Херсонеса. В те же годы чрезвычайную роль в отечественной драматургии занимает тема Древней Руси. Что показательно это было связано в значительной степени с государственной политикой, так как театральная культура развивалась в рамках придворного театра и «придворного общества» [1, с. 11]. Что показательно, сюжеты на тему русской истории воплощались на сцене в форме высокого жанра — трагедии, начиная уже с А.П. Сумарокова, ее создателя [4, с. 11].

Вместе с тем произошедшее вскоре присоединение к России Северного Причерноморья и исследование его территории привело к возникновению «прежде всего здесь на юге России» первых провинциальных музеев [3, с. 31]. Данный процесс дал мощный толчок поиску, систематизации и изучению исторических артефактов, начав процесс укоренения представления об историческом памятнике в России.

Вторая половина XVIII столетия, будучи «пограничной» эпохой, содержала в себе нередко противоположные элементы одного и того же процесса, что было вызвано его незавершенностью. Так, с одной стороны, произошла фиксация внимания власти и части просвещенной общества на объектах, которые выступали важными свидетельствами наиболее значимых вех политической истории страны; с другой — еще отсутствовало представление об историческом памятнике как о ценности, которая требует уважения не только к самому факту его существования, но и к форме. И дело не только в несформированности представления о важности исторического облика как качества исторического памятника, что выражалось в извечном стремлении «подновить» и «улучшить» его нередко обветшалый вид. Но и в самом факте существования данного артефакта.

«Старая Столица». Приведем такой пример. В Москве 70-х – 80 гг. XVIII в. в честь целого ряда побед русского оружия артиллерия гарнизона давала многочисленные салюты. К этому моменту боевые орудия уже были перенесены с Красной площади (где началась активная реконструкция) непосредственно в городскую крепость, т. е. в Кремль. Здесь они были поставлены в буквальном смысле под окнами Архиерейского дома. В итоге мощные залпы стали причиной не только выбитых стекол в окнах соседних палат. Сами древние постройки (бесспорные свидетели многовековой истории Москвы и России) претерпели такой урон, что он стал грозить их буквальным «разрушением» (РГАДА. Ф. 16. Д. 578. Ч. I. Л. 72).

В ответ на излишне ретивое старание военных, главы московской епархии отправили в Петербург жалобу на генерал-губернатора — «главнокомандующего Столичного города» Петра Дмитриевича Еропкина. В итоге на самом высоком уровне инициировали расследование обстоятельств. У московского сановника потребовали письменных объяснений случившегося. Этот документ, датированный 1786 г., сохранился в архиве. Текст сообщения весьма показателен. Согласно ему глава Первопрестольной велел орудия не убирать, но отодвинуть чуть дальше от окон и бить «из меньших пушек и с уменьшительными зарядами» (РГАДА. Ф. 16. Д. 578. Ч. I. Л. 72). При этом П. Д. Еропкин аккуратно намекнул в своем отчете, что священники совсем напрасно так боятся за цельность кремлевских построек, которые и без того ветхи, из-за чего способны рухнуть сами без помощи артиллерийских залпов (РГАДА. Ф. 16. Д. 578. Ч. I. Л. 72–72 об). Как мы видим, никакого участия в деле сохранения наследия один из самых крупных чиновников империи не только не проявил, но даже не догадывался о необходимости подобного поведения.

Губернский Новгород. Аналогичное отношение к памятникам старины (причем куда более древними и уважаемым) показал и другой, куда более видный реформатор, а также весьма грамотный чиновник екатерининского времени — Яков Ефимович Сиверс. Будучи назначенным в тот же самый период (1764 г.) главой Новгородской губернии, он претворял в жизнь план устройства регулярного города. В ходе реализации этого проекта (к слову сказать, одобренного на самом верху!) в Великом Новгороде не только возникла современная сетка улиц, но был причинен заметный урон местному историко-культурному наследию. Так, помимо прочего, по приказу губернатора разо-

брали на камень древнюю церковь Дмитрия на Торгу [7, с. 421–422]. И на этом процесс не остановился. В первые годы XIX столетия очередной гражданский губернатор Иван Савастьянович Рикман официально поднял вопрос о необходимости обратить в строительный камень весь древний детинец, или хотя бы его наиболее обветшавшую его часть [7, с. 436].

Правда, одновременно наблюдались и обратные процессы. Так, непосредственный ученик Я.Е. Сиверса в деле государственного управления Михаил Никитич Кречетников, ставший чуть позже своего наставника генерал-губернатором Калуги, не только отказался от практики разрушения старых зданий, но в 1783 г. выдвинул, по сути впервые, идею обязательной реставрации древних сооружений административных центров («поравнять в обвалившихся местах») (РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 575. Ч. II. Л. 18 об).

Тот же процесс наблюдался и в других древнейших городах, но уже на территории современного Подмосковья. В 1792 г. глава Москвы Александр Александрович Прозоровский оказался перед необходимостью решать вопрос о сносе кремля в Коломне (иллюстрация 1). Основания для этого были более чем основательные, так как своих функций укрепления давно уже не выполняли. При этом территория обширной крепости была заселена, и ветхие постройки представляли немалую опасность как для собственности, так и для самой жизни обывателей и церковных лиц. Он писал в Петербург по этому поводу: «Часть уже как стен, так и шпицы башен обвалились, да и все ворота угрожают падением» (РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 582. Ч. III. Л. 169). Однако А.А. Прозоровский, человек резкий, которого не без основания обвиняют в солдафонстве (в частности по отношению к владельцу «вольного» Петровского театра Майклу Медоксу, немало натерпевшемуся от него [8, с. 93]), искренне беспокоился о потере красивого коломенского кремля. Он писал своему фактическому руководителю — графу Александру Андреевичу Безбородко:

Но надо Милостивый Государь мой! о сем сожалеть, как ни где нет в России такого прямого готического вкуса башен и ворот, и построение сие из кирпича (РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 582. Ч. III. Л. 169).

В итоге сановник сохранил крепость. Правда, вскоре все-таки пришел приказ, разрешивший разбор «цитадели». Но автором его был не кто иной, как новый русский император Павел I. Жители получали право разломать укрепления и разобрать их на кирпич для собственных нужд. И процесс этот даже начался, но вскоре все-таки был отменен, благодаря чему коломенский кремль дошел до наших дней, хотя мы и видим его сегодня с сильными утратами.

Владимирская земля в ходе губернской реформы Екатерины II: материальная память о великом прошлом и «местечковые» политические амбиции. При этом одним из главных регионов (наряду с Москвой), где выкристаллизовывалось понятие исторического памятника и утверждались традиции его сохранения, стала новоучрежденная при Екатерине II Владимирская земля и сам древний Владимир.

Хорошо известно, что в 1778 г. Владимир-на-Клязьме стал центром административного региона, но мало кто знает, что причиной этого оказался не столько потенциал города, сколько его негласный статус исторического памятника. Да еще, пожалуй, амбиции местного генерал-губернатора Романа Илларионовича (Ларионовича) Воронцова. Сегодня этого человека помнят исключительно как отца княгини Екатерины Романовны Дашковой, а также благодаря нелицеприятной (но вполне справедливой) поговорке,

данной Екатериной II («Роман большой карман»), забывая об исключительно больших амбициях этого регионального сановника.

Роман Воронцов занял место генерал-губернатора, объединил под своим началом в единое целое сразу несколько губерний (Владимирскую, Костромскую, Пензенскую и Тамбовскую). По сути он становился «государем в государстве», местным «сатрапом», что на тот момент согласовывалось с задачами внутренней политики Екатерины, но впоследствии уже практически никогда не повторялось, про крайней мере в пределах исторического центра империи.

Наместничества, во главе которых императрица ставила своих генерал-губернаторов, были подобием маленьких держав, а их главы представляли собой своеобразное воплощение воли и власти монарха на местах, обладая всей полнотой функций, за исключением только внешнеполитической, и отчитываясь непосредственно перед императрицей через ее статс-секретарей. Это льстило и привлекало Р.И. Воронцова, который ощущал себя полновластным главой. При этом он даже попытался соединить воедино вверенные ему разрозненные губернии в одно территориальное образование. Преследуя эту цель, он большими трудами добился передачи в 1779 г. города Елатьмы из «чужой» Рязанской губернии в «свою» Тамбовскую (РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 636. Л. 8), создав перемышку между двумя северными губерниями его генерал-губернаторства (Владимирской и Костромской) и двумя юго-восточными (Тамбовской и Пензенской).

Таким образом, древний Владимир с его домонгольскими храмами бесспорными символами исконного политического величия (в том числе и политического, столичного), более чем подходил Р.И. Воронцову на роль центра всего генерал-губернаторства.

Весьма показательно, что, судя по отправленному сановником императрице отчету от 31 декабря 1778 г., он отдал распоряжение о заведении губернских присутственных мест именно во Владимире еще до начала своей инспекционной поездки по вверенной территории. Целью поездки как раз и было выявление мест, подходящих для роли административных центров (РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 638. Л. 22). Зачем? Он преследовал иные цели и все решил уже заранее.

Владимир по своим хозяйственно-экономическим качествам на эту роль не годился. В третьей четверти XVIII столетия он представлял собой небольшой городок, население которого занималось аграрными промыслами. В первую очередь выращиванием вишни (РГАДА. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 41. Л. 10 об) и сбытом ее сока. На этот момент во Владимире проживало всего около 5,1 тыс. человек обоего пола (РГАДА. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 45. Л. 1). В этом отношении Владимир не сильно отличался от Юрьева-Польского, имевшего около 2,5 тыс. жителей (РГАДА. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 79. Л. 1). Суммарное число владимирских купцов и мещан обоих полов, насчитывало 2,8 тыс. По этому показателю Владимир уступал Суздалью на 7% (РГАДА. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 69. Л. 14), а Мурому на 15% (РГАДА. Ф. 1355. Оп. 1. Д. 60. Л. 10 об). При этом активность и достаток последних городов был не в пример выше.

Владимирские купцы отличались откровенной бедностью (РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 639. Л. 69). Настолько, что они не могли своим капиталом обеспечить обязательную постройку — Гостиный двор. От полной безысходности местные власти намеревались отпустить на это дело даже сумму капитала Приказа общественно призрения (РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 639. Л. 69), что было строжайше запрещено.

Таким образом, именно осознание Владимира властями как исторического памятника стало определяющим в деле избрания именно этого города на роль центра

генерал-губернаторства. Хотя и произошло это в большей степени в политическом, нежели в культурном контексте.

Владимирская губерния в первые годы XIX в: утверждение практики музеефикации исторического памятника. Окончательное утверждение понятия исторический памятник за объектами, находящимися на территории городов Владимирской губернии, пришлось на период правления другого главы этого края — Ивана Михайловича Долгорукова (иллюстрация 3) [6, 68], возглавлявшего Владимирскую губернию с 1802 по 1812 г. Т. е. на этапе, непосредственно предшествующем первой в истории России Отечественной войны.

Благодаря усилиям И.М. Долгорукова в 1810 г. в Переславле-Залесском с особой торжественностью был открыт музей ботика Петра I. В специально устроенном помещении создали полноценную экспозицию, включавшую помимо самого судна «старый портрет Петра Первого во весь рост <...> ковчег цветного дерева <...> все, хранившиеся до толе, снасти, якоря и разные утвари дворца, в котором жил некогда порфироносный младенец» [9, с. 151]. Это первый мемориальный музей, который функционирует уже более 200 лет!

Еще за 3 года до этого усилиями того же руководителя в самом Владимире были отреставрированы Золотые ворота (иллюстрация 4) [5, с. 2]. При этом работам этим придавалось значение сохранения и демонстрации исторического памятника.

При этом у данного события была своя подоплека.

Как известно, «от великого до смешного один шаг». Глава города давно лелеял идею реализовать данный замысел, но мешало банальное отсутствие средств. Ради их сбора власти объявили подписку, позволившую собрать половину денег. Получение второй части нужной суммы стало возможно благодаря ошибке, правда совершенной лично российским императором Александром I. До августейшей особы дошло сообщение владимирского губернского прокурора Зузина о благородном и бескорыстном поступке некой муромской мещанки, пострадавшей во время пожара, но не присвоившей себе чужие ценности и вернувшей их владелице безвозмездно. Александра поразило благородство простой «обывательницы», и он приказал ее отыскать, чтобы передать лично от себя 1 тыс. руб. Однако при поиске адресата выяснилось, что сообщение ложно, и сам губернатор Долгоруков охарактеризовал его: всего-навсего — «сплетня прокурорская» [9, с. 30]. Кроме того, вскоре и сама мещанка, которой приписали благородный поступок, умерла [7, с. 29]. Деньги оказались бесхозными, и местные власти решили положить их в фонд реконструкции храма-памятника, который и по сей день является визитной карточкой древнего города.

Заключение. Таким образом, рубеж XVIII и XIX вв. стал тем временем, когда проблема сохранения исторического памятника была осмыслена и закреплена на практике. Одним из проявлений данной тенденции стало, в частности, восстановление ряда исторических зданий Москвы после пожара 1812 г. Большое внимание этому процессу уделял глава города Александр Петрович Томасов (иллюстрация 3) [6, с.35]. Правда, данная тенденция выражалась еще не в законодательной форме. Но уже во второй половине того же XIX в., во время открытия историко-археологического общества 3 ноября 1863 г., основатель и председатель этого объединения граф Алексей Сергеевич Уваров подвел итог процессу утверждения в России понятия «исторического памятника» и необходимости научного отношения к нему:

Не только мы, но и наши предки не умели ценить важность родных памятников, и без всякого сознания, с полным равнодушием, безобразно исправляли старые здания или восстанавливая их сызнова, они не понимали, что каждый раз вырывали страницу из народной летописи... Ученые исследования о русских древностях только изредка появлялись у нас, большей же частью довольствовались сухим, и часто даже не точным описанием самого предмета [10, с. III].

При этом уже к середине XIX в. сам термин «исторический памятник» не только получил осмысление в практике научного сообщества, но и вошел в обиход просвещенной части населения непосредственно на местах. По крайней мере, в правление Николая I данное понятие используется в значении неоспоримой ценности, исключительно важной и для всей страны, и для территории нахождения артефакта, придающего особую узнаваемость этому месту. Когда в 1846 г. в дворянском собрании Переяславля-Залесского обсуждалась судьба музея, посвященного ботику Петра I, местный житель, коллежский секретарь Юшков, выступил с особой запиской, которую завершил словами:

А главное наш родной исторический памятник останется на прежнем месте, где не только Россия, но и самая Европа привыкла его видеть столько лет [2, с. 41].

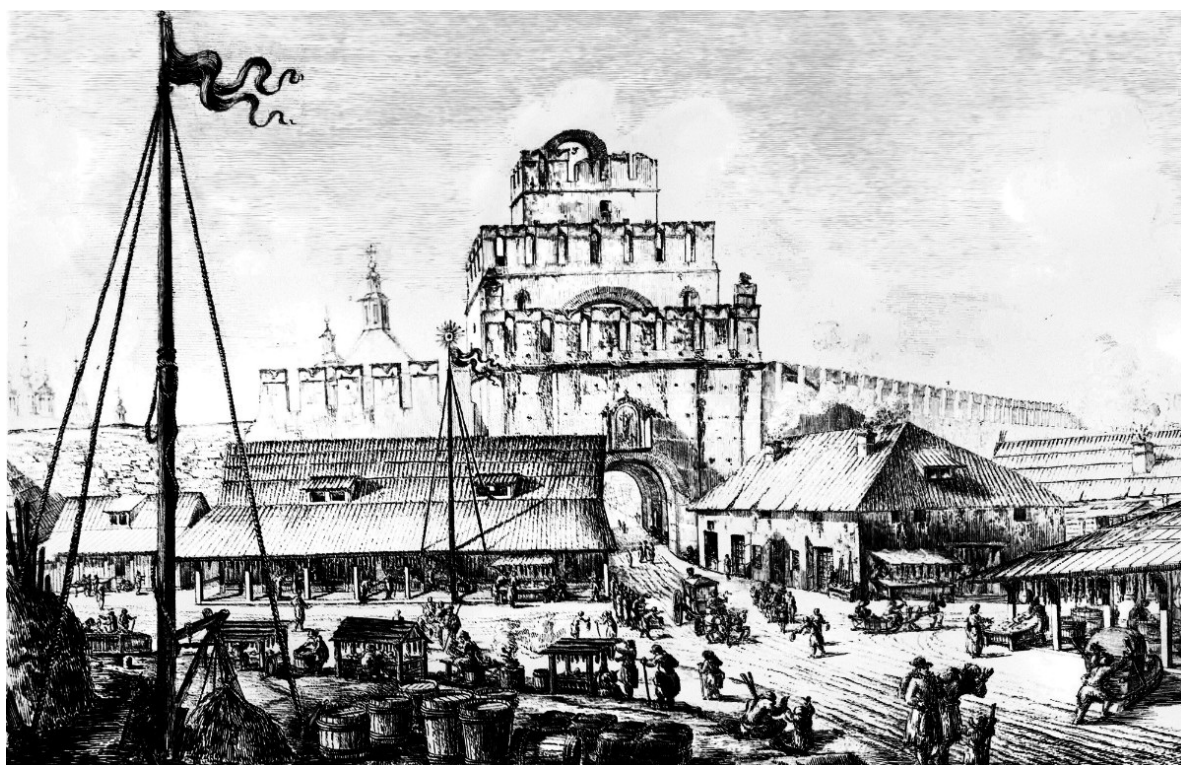


Иллюстрация 1 — Пятницкая башня Коломенского кремля. М.Ф. Казаков.
Рисунок. 1778 г.

Figure 1 — Pyatnitskaya Tower of the Kolomna Kremlin. M.F. Kazakov.
Figure. 1778



Иллюстрация 2 — Александр Петрович Тормасов. Главнокомандующий и военный генерал-губернатор Москвы в 1814–1819 гг.

Гравюра из книги «Русские портреты XVIII и XIX столетий» (1905–1909 гг.) [6, с. 35]

Figure 2 — Alexander Petrovich Tormasov. Commander-in-Chief and Military Governor-General of Moscow in 1814–1819.

Engraving from the book “Russian Portraits of the 18th and 19th Centuries” [6, с. 35]



Иллюстрация 3 — Иван Михайлович Долгоруков. Губернатор Владимирской губернии в 1802–1812 гг.

Гравюра из книги «Русские портреты XVIII и XIX столетий» (1905–1909 гг.) [6, с. 16]

Figure 3 — Ivan Mikhailovich Dolgorukov. Governor of the Vladimir Province in 1802–1812.

Engraving from the book “Russian Portraits of the 18th and 19th Centuries” [6, с. 16]



Иллюстрация 4 — Золотые ворота во Владимире.
Гравюра С. Галактионов их журнала «Отечественные записки» [5, с. 2]
Figure 4 — Golden Gate in Vladimir.
Engraving by S. Galaktionov from the Journal “Domestic Notes” [5, p. 2]

Список литературы

Исследования

- 1 Агеева О.Г. Императорский двор России эпохи Павла I. М.: Изд-во Фонда «Связь Эпох», 2018. 440 с.
- 2 Иваненко Б.В. Историческая усадьба «Ботик» близ Переславля-Залесского: в 122-ти-летию находящегося в ней Петровского музея. (1803–1928 г.) // Труды Переславль-Залесского историко-художественного и краеведческого музея. М.: MelanarE, 2004. Вып. 9. С. 37–47.
- 3 Каспаринская С.А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII – начале XX в.) // Музей и власть. М.: НИИ культуры, 1991. Ч. I. С. 8–95
- 4 Моисеева Г.Н. Пути развитие драматургии XVIII вв. // Русская драматургия XVIII в. М.: Современник, 1987. С. 3–22.
- 5 Отечественные записки. 1824. Ч. XIX, № 51–53. 414 с.
- 6 Русские портреты XVIII и XIX столетий. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905. Т. I. 195 с.
- 7 Трояновский С.В. Великий Новгород: Седмицы истории. 859–1990 годы. М.: Весь мир, 2015. 544 с.
- 8 Чаянова О.Э. Театр Маддокса в Москве: 1776–1805. М.: Работник просвещения, 1927. 262 с.

Источники

- 9 *Долгоруков И.М.* Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим. СПб.: Наука, 2005. Т. 2. 728 с.
- 10 *Уваров С.А.* О деятельности предстоящей Московскому археологическому обществу. Вступительная речь председателя графа А.С. Уварова. // Древности. Труды Московского археологического общества. М.: Тип. В.Е. Грачева и товарищества, 1865. Т. 1, вып. 1. 228 с.
- 11 Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25.06.2002 № 73-ФЗ // Сайт Администрации Президента России. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/18230> (дата обращения: 14.04.2024).

© 2025. Alexey V. Belov
Moscow, Russia

**ESTABLISHMENT OF THE CONCEPT OF “HISTORICAL MONUMENT”
AND FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF CULTURAL SPACE OF THE
PROVINCIAL RUSSIAN CITY
IN THE SECOND HALF OF THE 18TH – EARLY 19TH CENTURIES**

Abstract: The paper was written on the basis of a number of the sources, including archival ones, for the first time introduced by the author into scientific discourse. The work analyzed the peculiarities of the emergence in Russia of the concept of “historical monument”. The author paid special attention to the historical period, which came to be critical for this process that allows for understanding the whole process in all its inconsistencies. The paper refers to the turn of the 19th century when ideas about the value of the historical (in this case architectural and city-planning) monument were already present, yet an accurate definition of the rationale of the value of historical site and artifact has not yet been formed just as the necessity of preserving its original appearance as an image of historical time and the source of information on the given era at the same time. The study examined different approaches towards the historical monument, which manifested itself in the work of senior officials in different provinces of the Russian Empire. These include such figures as governors-general and governors P.D. Eropkin, Y.E. Sievers, M.N. Krechetnikov A.A. Prozorovsky, I.S. Rikman, R.L. (I). Vorontsov, I.M. Dolgorukov. Their works displayed quite an array of attitudes towards the historical monument: from the indifference and simple search for the sources of wealth to barely concealed political ambitions. The paper shows the first achievements of these regional executives, both negative and positive ones, e.g. resulting in emergence of the first memorial museums in provincial cities.

Keywords: Russian City, Historical Monument, Urban Space, Urban Environment, Memorial Museum.

Information about the author: Alexey V. Belov — DSc in History, Senior Researcher, Institute of Russian History, Russian Academy of Sciences, Dmitry Ulyanov St., 19, 117292 Moscow, Russia; Professor, Plekhanov Russian University of Economics, Stremyannoy Pass., 36, 115054 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7877-4896>

E-mail: belovavhist@mail.ru

Received: October 10, 2024

Approved after reviewing: December 15, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Belov, A.V. “Establishment of the Concept of ‘Historical Monument’ and Features of the Development of Cultural Space of a Provincial Russian City in the Second Half of the 18th – Early 19th Centuries.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 9–19. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-9-19>

References

- 1 Ageeva, O.G. *Imperatorskii dvor Rossii epokhi Pavla I* [*The Imperial Court of Russia of the Era of Paul I*]. Moscow, Svjaz' Jepoh Publ., 2018. 440 p. (In Russ.)
- 2 Ivanenko, B.V. “Istoricheskaia usad'ba ‘Botik’ bliz Pereslavlja-Zalesskogo: v 122-ti-letiiu nakhodiashchegosia v nei Petrovskogo muzeia. (1803–1928 g.)” [“Historical Estate ‘Botik’ near Pereslavl-Zalessky: on the 122th Anniversary of the Petrovsky Museum Located in it. (1803–1928)”]. *Trudy Pereslavl'-Zalesskogo istoriko-khudozhestvennogo i kraevedcheskogo muzeia* [*Proceedings of Pereslavl-Zalessky historical, art and regional Museum*], vol. 9. Moscow, MelanarE Publ., 2004, pp. 37–47. (In Russ.)
- 3 Kasparinskaia, S.A. “Muzei Rossii i vliianie gosudarstvennoi politiki na ikh razvitie (XVIII – nachale XX v.)” [“Museums of Russia and the Influence of State Policy on their Development (18th – Early 20th Century)”]. *Muzej i vlast'* [*Museum and Authorities*], vol. 1. Moscow, NII kul'tury Publ., 1991, pp. 8–95. (In Russ.)
- 4 Moiseeva, G.N. Puti razvitie dramaturgii XVIII vv. [“Paths of Evolution of the Drama of the 18th Century”]. *Russkaia dramaturgiia XVIII v.* [*The Russian Drama of the XVIII c.*]. Moscow, Sovremennik Publ., 1987, pp. 3–22. (In Russ.)
- 5 *Otechestvennye zapiski*. 1824. Part XIX, no. 51–53. 414 p. (In Russ.)
- 6 Russkie portrety XVIII i XIX stoletii [Russian Portraits of the 18th and 19th Centuries]. vol. I. St. Prtetsburg, Ekspeditsiia zagotovleniia gosudarstvennykh bumag Publ., 1905. 195 p. (In Russ.)
- 7 Troianovskii, S.V. *Velikii Novgorod: Sedmitsy istorii. 859–1990-e gody.* [*Veliky Novgorod: Weeks of History. 859–1990*]. Moscow, Ves' mir Publ., 2015. 544 p. (In Russ.)
- 8 Chaianova, O.E. *Teatr Maddoksa v Moskve: 1776–1805* [*Maddox Theater in Moscow: 1776–1805*]. Moscow, Rabotnik prosveshheniia Publ., 1927. 262 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-20-32>

УДК 1 (091)

ББК 87.3 (0)

Научная статья/Research article



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

© 2025 г. Н.С. Жиртуева
г. Севастополь, Россия

ИСИХАЗМ И РЕНЕССАНСНЫЙ ГУМАНИЗМ: ДВА ОБРАЗА КУЛЬТУРЫ И ЦИВИЛИЗАЦИИ

Аннотация: Современная история требует от нас лучшего понимания основных закономерностей цивилизационного развития Запада и Востока. Четырнадцатый век явился точкой бифуркации, которая предопределила дальнейшее развитие западнохристианского и восточнохристианского миров. Можно говорить о двух разных образах культурного развития, о двух видах Возрождения и о двух типах гуманизма, которые сформировались в Византии и Западной Европе. Западноевропейское Возрождение избрало своей философской основой пантеизм и ренессансный гуманизм. Оно «возрождало» традиции античного язычества и стремилось их соединить с христианством. Результатом стало формирование антропоцентрического гуманизма, идеалом которого является самодостаточная личность, лишенная гармонии духовного и телесного начал. Восточнохристианское Возрождение сделало своей основой христианский неоплатонизм и мистическое учение исихазма. Здесь сформировалась модель теоцентрического гуманизма, идеалом которого является синергичное единство Бога, человека и мира, воплощенное в символическом единстве Святой Троицы. Свою сущность человек соизмеряет с замыслом Бога. Проблема соотношения эссенции и экзистенции однозначно решается в пользу первичности первой, тем самым закладываются основы для будущего религиозного экзистенциализма. Стремление к целостности личности и общества, как ценностная доминанта православного мировоззрения, стала основой русской ментальности.

Ключевые слова: исихазм, теозис, единство, целостность, культ Троицы, теоцентрический гуманизм, антропоцентрический гуманизм, Ренессанс, эссенция, экзистенция.

Информация об авторе: Наталья Сергеевна Жиртуева — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры «Социально-философские и политические науки» Института общественных наук и международных отношений, Севастопольский государственный университет, ул. Университетская, д. 33, 299053 г. Севастополь, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2386-1332>

E-mail: zhr_nata@bk.ru

Дата поступления статьи: 12.08.2024

Дата одобрения рецензентами: 18.02.2025

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Жиртуева Н.С. Исихазм и ренессансный гуманизм: два образа культуры и цивилизация // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 20–32.
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-20-32>

Современная история требует от нас лучшего понимания основных закономерностей цивилизационного развития Запада и Востока. С нашей точки зрения, во многом особенности этого развития были обозначены в XIV в., когда в Западной и Восточной Европе произошли важнейшие культурные изменения. В Западной Европе в это время началось формирование культуры Итальянского Ренессанса, а в Византии наблюдался последний культурный подъем в эпоху династии Палеологов.

В научной литературе всегда огромное внимание уделялось исследованию философии и культуры западноевропейского Возрождения, но единогласия в оценке этого явления культуры среди исследователей не было. Ранее всего сформировалась «европоцентрическая» и «гуманоцентрическая» точка зрения, рассматривающая западноевропейское Возрождение как эталонное явление мировой культуры. Процессы, которые происходили в восточнохристианском православном мире, а также в других странах, сравнивались с этим эталоном, и делались выводы о несоответствии между ними. В советской историографии начиная с 1960 гг. развернулась активная дискуссия о существовании так называемых «региональных ренессансов», которые во многом обусловили зарождение самого Итальянского Возрождения [10, с. 3–20; 12, с. 274–293]. Неслучайно культурные изменения в Византии стали обозначаться термином «палеологовский ренессанс» [2, с. 236; 9, с. 156]. Как отмечает О.В. Телушкина, стремление придать Ренессансу общемировое значение было связано с определенными течениями в области политики и идеологии, которые стремились сгладить разрыв между Востоком и Западом:

Доказательство существования восточного Ренессанса, особенно более раннего, чем западный, работало на решение концептуальной задачи уравнивания статусов исторического наследия двух миров [12, с. 276–277].

Наконец, существует третья группа исследований, в которых западноевропейское Возрождение и расцвет восточнохристианской культуры соответствующего периода рассматриваются как альтернативные культурные явления [17, с. 25].

Поскольку в научно-исследовательской литературе существуют столь разные оценки культурных изменений, произошедших в западнохристианском и восточнохристианском мире, тема остается актуальной для исследования. Она приобретает еще большую актуальность в ситуации цивилизационного противостояния, которое мы наблюдаем в современном мире, поскольку дает возможность лучше понять особенности развития православной культуры.

Следует подчеркнуть, что идейное содержание того подъема византийской культуры XIV в., которое некоторые исследователи называют «палеологовским ренессансом», составили «исихастские споры». Они длились в течение тридцати лет и часто принимали острые политические формы.

К началу XIII в. традиции исихазма как православного мистического учения были почти забыты в самой Византии. Фактически их пришлось вновь «возродить» в XIV в. Главными действующими лицами «исихастских споров» стали, с одной стороны, монах Варлаам, который получил образование в Италии и вернулся в Византию,

а с другой стороны, митрополит Григорий Палама, выступивший от афонских монахов. Последователи Паламы получили название «паламитов». Варлаам и Палама представляли два противоположных направления в византийской культуре XIV в. — «антикизирующее» и исихастское (монашеско-церковное) [2, с. 362]. Можно говорить о двух этапах развития византийского исихазма — раннем исихазме IV–XII вв. и неосихазме XIV в., главой которого явился Палама. Неосихазму было суждено сыграть важную роль в судьбе империи. Во время «исихастских споров» Византия оказалась перед важным выбором между сохранением традиционных духовных ценностей и возвратом к языческому прошлому, на основе которого уже формировалась западная культура Ренессанса.

Варлаам, являясь активным сторонником унии двух церквей, начал критику восточного христианства с позиций гуманистической философии. В 1341 г. на V Константинопольском соборе он сделал заявление о «фаворском свете», которое потрясло всю Византию. Монах сказал:

Этот свет по существу своем ниже нашей мысли. Мысли наши не подлежат внешнему чувству, не могут быть видимыми, тогда как свет оный был видим телесными очами <...> как нечто вещественное [3, с. 220].

Варлаам утверждал, что «фаворский свет», который видели ученики Христа, вовсе не является прямым действием Бога, но только чувственным знаком. Тем самым монах противопоставил нетварное и тварное, поставив под сомнение саму возможность мистического познания. По сути Варлаам стал вестником новой гуманистической идеологии, которая победит в Западной Европе и определит ее дальнейшее развитие, а Григорий Палама встал на защиту патристического учения о познании Бога.

Онтологическое учение Григория Паламы.

Разногласия между Варлаамом и Паламой проявились, прежде всего, в сфере основных онтологических вопросов. Оба участника дискуссии признавали существование Божественной сущности, но Варлаам отрицал саму возможность ее познания. Он также отказывался признавать существование божественных действий (энергий). Палама, опираясь на святоотеческое учение, утверждает антиномичное учение о трансцендентной божественной природе, существующей в единстве сущности и энергий, которые не сводимы друг к другу. Но при этом энергии неотделимы от сущности и именно через них Бог действует вовне. И если «сущность Божия для природы человеческой недомыслима и совершенно неизреченна», то мистическое познание сущности Бога для человека возможно благодаря познанию его нетварных энергий [5, с. 111–112].

Только таким антиномичным учением, не впадая в пантеизм, удавалось объяснять выход Бога из своей трансцендентной сущности и акты божественного творчества. При этом божественная энергия приписывалась всем лицам Святой Троицы, вследствие чего творчество становилось ее неотъемлемым атрибутом. *Образ единой Троицы явился символом глобального единства и идеалом устремлений человека.*

Антропологическое учение Григория Паламы.

Антропология Паламы также тесно связана со святоотеческим учением. Мистик утверждал, что человек сотворен по образу и подобию Святой Троицы, а его личность является глобальной целостностью:

Наименование человек не прилагается отдельно к душе или к телу, но к обоим вместе, ибо они вместе были созданы по образу Божию [19, с. 169].

В человеке присутствует непознаваемая сущность, которая составляет ядро его личности, и человеческие энергии, благодаря которым осуществляется его жизнь и творчество.

Именно Григорий Палама сделал основой антропологического учения тезис о творческой природе человека. Он отмечал, что творчество, ставшее атрибутом божественного бытия, присуще не только Святой Троице, но и человеку, сотворенному по ее образу и подобию. Только в творчестве человек может раскрыть свою сущность и реализовать таланты. Однако, по мнению Паламы, совершить этот подвиг самому человеку не под силу. Истинное творчество возможно только в результате *синергии*, совместной энергии человека и Бога, сообщающей человеку божественную благодать.

С.С. Хоружий подчеркивает, что значение исихазма состоит в разработке теории борьбы со страстями — энергиями, которые направлены на «мирское». Для достижения синергии человеку необходимо собрать воедино все свои разрозненные энергии и направить их к Богу. В отличие от страсти, синергия неустойчива, так как имеет не мирскую, а трансцендентную доминанту. Поэтому необходимы постоянные усилия человека в трудном процессе самосовершенствования [13, с. 189–191, 195].

Высшей формой творчества объявляется преобразование или обожение человека (греческое «теозис»), а началом этого процесса — аскетика, с помощью которой тело человека получает уникальную возможность участвовать в теозисе. Палама опирается на учение апостола Павла, говорившего «тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа» (1 кор. 6: 13). Он даже защищал «плотские похотения» человека:

Что же естественно, то невинно, как благим богом сотворенное, чтоб мы пользовались тем на добро. Естественные сего ради движения не указывают на болезнь души. Больною обличается душа в тех, кои злоупотребляют ими [22].

С точки зрения богослова, ересью является именно враждебное отношение к человеческой природе. Палама так обращался к «священно-безмолвствующим»:

Такие слова, брате, прилично обратить к еретикам, кои говорят, что тело зло и есть творение злого начала [20].

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

Ведь даже плоть способна, преобразившись, возвыситься до общения с Богом [7, с. 20].

Целью аскетики, по мнению Григория Паламы, является не умерщвление, но обожение плоти, в результате которого переживается «единение» с Богом и познание Бога как состояние особого «видения», превышающего любые занятия философией. ***Преобразование человека можно рассматривать как учение о достижении глобальной целостности человека, существующего в единстве его духовного и телесного***

начал. Важнейшим условием достижения этой целостности является синергическая связь Бога и человека.

Гносеологическое учение Паламы. Учение об «умной молитве», «фаворском свете» и любви.

Григорий Палама не отрицал занятия «внешней философией» и даже поддерживал хорошие отношения с византийскими гуманистами, но при этом был уверен, что из двух типов мудрости — земной и небесной — важнее последняя. Палама отстаивал главенство мистического опыта над наукой, а веры над разумом, «потому что неотступная молитва к Богу бесконечно выше научных упражнений» [21, с. 148]. Мистик не выходил за пределы византийской христианской традиции. Высшим авторитетом для него являлись не философские сочинения, но Священное Писание и Предание, к которым он постоянно обращается и цитирует на страницах своих «Триад в защиту священно-безмолвствующих».

Он уделил много внимания разработке теории и практике мистического познания. Палама стремился объединить в своем мировоззрении две тенденции святоотеческого предания — «интеллектуальную» и «сердечную мистику», но, безусловно, он тяготел к последней, более согласной с библейским мировосприятием [7, с. 19].

Началом подготовки к мистическому опыту должно было стать изгнание из ума греховных мыслей и дурных воспоминаний. На следующем этапе необходимо было достичь исихии, безмолвия и успокоения. Палама советовал, «собрав рассеянный по внешним ощущениям ум, приводить его к внутреннему средоточию, к сердцу, хранилищу помыслов» [21, с. 43–44]. А вершиной мистического опыта богослов утверждал практику «умно-сердечной» молитвы. Мистик советовал не только монахам практиковаться в молитвенном искусстве, но также и мирянам:

Нет, нет: все мы христиане имеем долг всегда пребывать в молитве» [25, с. 33].

«Умная» молитва всегда сопровождается «радостотворным» плачем:

От нищеты в содержании тела со смирением, — которую составляет алчба, жажда, бдение и всякое вообще лишение и умерщвление плоти, и сверх того строгое хранение чувств, — рождается не только плач (жалость, скорбение), но и слезы [22].

Очень важной для Паламы является тема «фаворского» света, которая приобрела актуальность в полемике с Варлаамом, заявившим, что свет Солнца его превосходит. Мистик говорит о трансцендентном характере света божественного Преображения, который был чувственно явлен ученикам на Фаворе и виден ими, а, значит, имманентен всему тварному. Палама возмущенно отвечает Варлааму:

...неужели это Солнце и свет от него мы будем называть сущим и ипостасным, а свет, “в котором нет изменения и ни тени перемены” (Иак. 1: 17), отблеск богоравной Плоти, изобильно дарящий славу Своего божества, свет, красоту будущего и непреходящего века, назовем символом и призраком, лишенным собственной ипостаси? Не бывать тому, пока мы в свет этот влюблены [21, с. 208–209].

По мнению Паламы, созерцание света является признаком свершившегося теозиса:

В самом деле, мы станем сынами Божиими... [21, с. 219].

Совершается переход человека на качественно новый уровень бытия: «этот-то свет и есть вечная жизнь, входящая в обоженного и неотделимая от Бога» [21, с. 339].

В своем учении мистик пишет о любви как мощной силе, способной объединять «тварное» и «нетварное», уничтожая границы между мирами — высшим, духовным и земным. Любовь интерпретируется им как мистический акт, в котором «Я» отказывается от себя с целью приобщения к Высшей Сущности: «Над всеми, и для всех, и во всех нас один Бог, который божественной любовью привлекает нас к себе и делает нас своими членами и членами друг друга» [23, с. 369, 371]. Так Палама утверждает соборное начало человечества:

Мы все друг другу братья, потому что владыка и творец у нас один и он стал нашим общим отцом [23, с. 368].

Важно то, что Григорий Палама не ограничился только проповедью индивидуального самосовершенствования. Он утверждает:

Надо не только спастись от мира, но спасать самый мир [3, с. 226].

Палама известен как создатель «политического исихазма», которому достаточно много внимания было уделено в исследовательской литературе. Свою цель исихасты видели в том, чтобы не допустить гражданскую войну в империи [3, с. 219–228]. Византия оказалась перед мучительным выбором. В политической сфере она выбирала между союзом с Западом и союзом с единоверными православными народами; в церковной — между православием и унией с Римом; в культурной — между сохранением традиционных духовных ценностей и возвратом к языческому прошлому, на основе которого уже формировалась западная культура Ренессанса. Паламиты в итоге выбрали союз с православными странами, избегая союза с католическим Западом.

Аскетический исихазм XIV в. Учение Григория Синаита.

Как отмечает О.С. Климков, сложный феномен поздневизантийского исихазма был представлен двумя взаимообусловленными и коренным образом связанными течениями — паламизмом и синаитизмом [8]. К сожалению, к XIII в. монашеская жизнь на Афоне свелась к выполнению ряда внешних упражнений, с усиленным соблюдением числа поклонов, чтений молитв и прочих формальностей. Григорию Синаиту принадлежит заслуга восстановления практики духовной молитвы на Афоне в начале XIV в., что во многом готовило почву для появления учения Григория Паламы.

Несмотря на тесную взаимосвязь паламизма и синаитизма, между двумя учениями существовали важные различия. Если в паламизме на первое место выдвигается возможность богопознания и слияния с Божеством посредством познания, то в синаитизме на первое место выходит спасение души через преодоление страстей и прегрешений ума и души [8].

Григорий Синаит учил, что мирским (или плотским) человеком всегда управляет чувственность, делающая его душу вожделеющей и страстной. А цель человеческой жизни состоит в том, чтобы достигнуть, насколько возможно, первобытной чистоты и невинности. В своих трудах преподобный уделяет особое внимание самонаблюдению и анализу помыслов души, разрабатывая практическое учение по борьбе со страст-

ными состояниями. По его мнению, процесс зарождения страстей проходит несколько этапов: прилог, сочетание, страсть, борение. Все начинается с побудительного мотива (или «прилога»), который преобразуется в «сочетание», рождающееся из сознательного обожания мира и готовности следовать соблазну. Только истинная вера может подвигнуть человека к «борению», т. е. к сопротивлению похоти. Но если вера слаба, то человек целиком покоряется «страсти» [6, с. 16–17].

Григорий Синаит видел два пути к духовной жизни. Во-первых, исполнение заповедей Божьих, а, во-вторых, призывание имени Иисуса в непрестанной молитве «Господи, Иисусе Христе, помилуй мя!» Он говорил: «И первое средство могущественно, но второе могущественнее». Синаит учил, что действие молитвы бывает двух видов: или ум воспитывает память о Боге, или же сердце привлекает ум и постоянно призывает имя Господа [25, с. 80–81].

Григорий Синаит стал систематизатором аскетической традиции Восточной Церкви. Он возродил на Афоне практику «умно-сердечной» молитвы и создал учение о страстях. Григорий Палама синтезировал идеи патристического и аскетического направлений с целью создания учения о преобразении («обожении») человека. В византийском исихазме можно выделить две основные линии: одна ориентирована на личностное самосовершенствование (обожение человека), а вторая — на преобразование целого общества. Как подчеркивает С.С. Хоружий, несмотря на «социальную маргинальность» исихастской практики, «ограниченность малым, узким сообществом», ее опыт является «уникальным, ценным в глазах общественного сознания, и поэтому ее влияние может быть очень широким, сильным». Исихазм «приобретает стержневую роль в мире православной духовности и церковности» [14, с. 28]. *Ценностной основой этого мировоззрения является идея синергийного единства Бога, человека и мира, воплощенная в символическом единстве Святой Троицы.* Именно эта идея была воспринята культурой Московской Руси XIV–XV вв. [4]. По мнению С.С. Хоружего, «упадок и крах Византийской Империи — непреодолимые причины, в силу которых Исихастское возрождение не могло получить развитие. Дальнейшие страницы в истории традиции связаны, в первую очередь, с Россией» [14, с. 35].

В Константинопольский собор окончательно утвердил учение Григория Паламы. После осуждения Варлаама дискуссию с Григорием Паламой продолжили византийские гуманисты Григорий Акиндин, Николай Григора и другие.

Гуманистическая сущность исихазма.

Под влиянием «исихастских споров» произошли очень важные перемены в культуре византийской империи. Спорной является точка зрения, что исихазм был лишен гуманистического содержания [6, с. 59; 9, с. 17]. Искусство Византии времен ее последнего расцвета является прекрасным свидетельством наличия в исихазме глубокого гуманистического содержания.

Прежде всего, во всех произведениях искусства личность автора находится в центре, вокруг которого группируются все события. Личностное начало пронизывает, например, агиографические произведения той эпохи. Сам Григорий Палама был обладателем большого литературного дара, что мы видим на его страницах «Письма своей Церкви» [15, с. 172, 217].

Исихазм повлиял на возникновение в литературе империи «абстрактного психологизма», которому еще недоставало тонкой проработки характеров. Но в целом влия-

ние исихазма было благотворным для искусства, так как позволило сосредоточить внимание на внутреннем мире человека [11, с. 212–213, 228–230].

Неоплатонические корни исихазма способствовали также развитию византийской эстетики XIV в. [2, с. 361–396]. Тройная эстетика «света-славы-красоты» дала новый импульс для развития изобразительного искусства, которое стремилось передать средствами живописи феномен «фаворского света». Неслучайно одной из самых популярных в искусстве XIV в. становится иконография «Преображения».

Иконописцы Византии разделились на последователей Григория Синаита и последователей Григория Паламы. Это значительно повлияло на иконографию и технику иконописи. По мнению Паламы, существо Бога не может смешаться с человеческим естеством, иначе стало бы возможным их пантеистическое слияние. Поэтому единственным признаком преображенной плоти становились веерообразные лучики-движки, прикрывавшие «дебелости» плоти. В отличие от Паламы, Синаит сделал акцент не на метафизическом, а на реальном изменении плоти в результате аскетической практики. Поэтому последователи Синаита внесли в живопись динамику и внутреннюю экспрессию. Важно то, что в самой Византии распространилось преимущественно паламитское направление, а идеи Синаита оказали влияние на Балканы и Русь [11, с. 212–215].

Палеологовское искусство XIV в. предприняло попытку преодолеть дисгармоничное противостояние духа и тела. Оно было гуманистичным по своему содержанию, так как, прежде всего, обращалось к человеку. Материя изображалась «обоженной», а человек представлялся совершенным и целостным.

Учение итальянского гуманизма.

Как видим, восточнохристианское богословие разрешило проблему соотношения божественной сущности и божественных энергий с помощью антиномичного учения. Западнохристианская теология ограничила Бога рамками его непознаваемой сущности, из-за чего в ней происходило постоянное балансирование между теизмом и пантеизмом. Это стало причиной рождения самых противоречивых учений — от Николая Кузанского до Майстера Экхарта.

Немецкий мистик Мейстер Экхарт и Палама были современниками, но первый сделал акцент на апофатическом богословии и вместо «нетварных» энергий создал учение об «аналогиях». В своем учении он провел четкое разграничение Бога и Божества, называя Божество абсолютным Ничто, а Бога — первой эманацией Божества. Экхарт называл Божество «истокот и началом, из которого происходит излияние». Если Божество все наделяет сущностью, но ничего не творит, то Бог — это творческое начало бытия [5, с. 175–177]. В отличие от онтологии исихазма, *западноевропейская мистика лишает Бога целостности и единства.*

Кардинал Николай Кузанский говорил о Боге как об «абсолютном максимуме», который есть «все» и «в нем все есть, потому что он — высший предел». Он пришел к выводу, что «в действительности, так как бог есть все, он — также и ничто» [16, с. 54, 59]. Пантеизм становится философской основой Итальянского Ренессанса и Северного Возрождения, что признается всеми исследователями [1, с. 269–290; 10, с. 35–36].

Существенно отличаются друг от друга антропологическое учение исихазма и западноевропейского гуманизма. Если исихасты цель своего учения видели в тео-

зисе, духовном и телесном преображении человеческой личности, которая реализует свой образ и подобие Бога, то западное христианство ограничилось исключительно признанием божественной сущности, поэтому акцент был сделан на богообразности человека. Это привело к созданию «христоцентричного» учения, а философия западноевропейского гуманизма стала его логическим завершением. На смену христианству, как религии богочеловека, приходит новая религия человекобожия.

Произведения итальянских гуманистов становятся настоящим гимном человеку. Джаноццо Манетти с гордостью пишет:

Итак, с самого начала Бог, видимо, посчитал это столь достойное и выдающееся творение настолько ценным, что сделал человека прекраснейшим, благороднейшим, мудрейшим, сильнейшим и, наконец, могущественнейшим [24, с. 145].

А другой гуманист Марсилино Фичино призывал:

Остерегайся принижать человеческое, почитая его чем-то земнорожденным и смертным. Ибо человечество — это нимфа, прекрасная телом, небесного рода и любезная небесному Богу превыше всех созданий [1, с. 325].

Если исихасты призывали к самоограничению и борьбе со страстными состояниями, философы-гуманисты воспели чувственность. В своем трактате «О чувственности» Лоренцо Валла написал:

Перед вами истинное и краткое определение добродетелей, среди которых наслаждение будет подобно <...> госпоже среди служанок.

Ничто более не сохраняет жизнь, чем наслаждение с помощью органов вкуса, зрения, слуха, обоняния, осязания, без чего мы не можем жить, без добродетели же можем. Так что, если кто-то жесток и несправедлив по отношению к любому из чувств, он действует вопреки природе и вопреки своей пользе [16, с. 80].

Если исихазм полагал высшей формой творчества преображение человека, то итальянские гуманисты видели путь к совершенствованию человека в его «окультуривании» через усвоение интеллектуальных знаний — античной философии и филологии. Марсилино Фичино выразился так:

Душа наша посредством интеллекта и воли, как бы той самой пары платоновских крыльев, воспаряет к Богу, поскольку посредством них она воспаряет ко всему [24, с. 149].

Джаноццо Манетти утверждал, что «действовать и познавать и составляет собственный долг человека» [24, с. 204].

Итальянские гуманисты настолько были уверены в возможностях человека, что полностью отказались от синергийной связи с Богом, закладывая почву для разрыва божественного и человеческого. По мнению Н.А. Бердяева, «ошибка гуманизма была совсем не в том, что он утверждал высшую ценность человека и его творческое призвание, а в том, что он склонялся к самодостаточности человека и потому слишком низко думал о человеке, считая его исключительно природным существом, не видел в нем духовного существа» [18, с. 297–298]. Для исихастов высшая форма творчества совершалась в сфере духа, для гуманистов же — в сфере телесной и интеллектуальной

самореализации. Результатом является *раскол внутри самого человека, конфликт его духовного и телесного начал*.

Искусство Итальянского Ренессанса является прекрасной иллюстрацией того, что западноевропейские гуманисты избрали для себя эталоном не божественный, а земной мир. Произведения итальянцев всегда скульптурны, объемны. Основной причиной этого является не «античный вещевизм», но антропоцентризм, который стал мировоззренческой платформой Ренессанса [10, с. 55]. Парадокс ренессансного искусства заключается в стремлении дать законченное и естественное изображение того, что по сути своей бесконечно, надприродно и сверхъестественно. Таким образом, перед искусством были поставлены нереальные задачи, которые в итоге привели к трагедии Итальянского Возрождения [1, с. 317–342; 10, с. 64–69; 15, с. 188].

В результате, как заключает Л. М. Баткин, возник «плюрализм» в специфически ренессансном виде. Произошла встреча-диалог, по меньшей мере, двух равнозначимых культурных наследий, античного и средневековохристианского, «впервые осознанных как исторически особенные, но с ощущением их общности в абсолюте» [1, с. 26, 189–192]. Однако подобный диалог содержал в себе «игру в антиномии», совмещение несовместимых культурных традиций. Именно он явился причиной неудачи западного Ренессанса. Неслучайно Н.А. Бердяев пришел к выводу, что «невозможно античное, языческое Возрождение, невозможно возрождение совершенно земных форм в христианском мире» [17, с. 106–107; 15, с. 188].

Выводы.

Четырнадцатый век явился для Западной и Восточной Европы важнейшим этапом истории, своеобразной точкой бифуркации, во многом предопределившей дальнейшее развитие западнохристианского и восточнохристианского миров.

Можно говорить о двух разных образах культурного развития, о двух видах Возрождения и о двух типах гуманизма, которые сформировались в Византии и Западной Европе. Западноевропейское Возрождение избрало своей философской основой пантеизм и ренессансный гуманизм. Результатом стало формирование *антропоцентрического гуманизма, идеалом которого является самодостаточная личность*, которая свою сущность соизмеряет не с замыслом Бога, а со своим желанием и волей. «Возрождение» античного язычества и соединение его с христианством создало основу для конфликта духовного и телесного начал человека.

Византия эпохи Палеологов также пережила Возрождение, основой которого стало не языческое наследие, а христианский неоплатонизм и мистическое учение исихазма. Здесь сформировалась модель *теоцентрического гуманизма*, идеалом которого является *синергийное единство Бога, человека и мира, воплощенное в символическом единстве Святой Троицы*. Свою сущность человек соизмеряет с замыслом Бога. Проблема соотношения эссенции и экзистенции однозначно решается в пользу первичности первой, тем самым закладываются основы для будущего религиозного экзистенциализма.

Стремление к целостности личности и общества, как ценностная доминанта православного мировоззрения, была воспринята в культуре Московской Руси XIV–XV вв. и стала основой русской ментальности.

Список литературы

Исследования

- 1 Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: Проблемы и люди. М.: Изд-во Рос. гос. гуманитарного ун-та, 1995. 446 с.
- 2 Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. 407 с.
- 3 Егоров А.А. Митрополит Киприан и его время: к вопросу о политическом исихазме // Отечественная философская мысль XI–XVIII вв. и греческая культура: сб. науч. тр. Киев: Наукова думка, 1991. С. 219–228.
- 4 Жиртуева Н.С. Исихазм в культуре Московской Руси XIV–XV вв. // Вестник славянских культур. 2022. № 66. С. 43–52.
- 5 Жиртуева Н.С. Философско-мистические традиции мира. М.: Вузовский учебник; ИНФРА-М, 2018. 274 с.
- 6 Замалеев А.Ф. Отечественные мыслители позднего средневековья: конец XIV – первая треть XVII в. Киев: Лыбидь, 1990. 171 с.
- 7 Климков О.С. Исихия и философия в доктрине Григория Паламы // Философская мысль. 2017. № 5. С. 14–30. <https://doi.org/10.7256/2409-8728.2017.5.22444>
- 8 Климков О.С. Доктрина Григория Синаита и ее влияние на исихастское возрождение XIV в. // Философская мысль. 2018. № 1. С. 14–28. <https://doi.org/10.25136/2409-8728.2018.1.25164>
- 9 Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. 329 с.
- 10 Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.
- 11 Лихачева В.Д. Искусство Византии IV–XV вв. Л.: Искусство, 1981. 310 с.
- 12 Телушкина О.В. «Восточный ренессанс»: исчезающая актуальность. // Мир историка. Историографический сборник. Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2015. Вып. 10. С. 274–293.
- 13 Хоружий С.С. Исихазм и история // Цивилизации. М.: Наука, 1993. Вып. 2. С. 172–196.
- 14 Хоружий С.С. Исихазм и культура // Культура и искусство. 2016. № 1. С. 25–40. <https://doi.org/10.7256/2222-1956.2016.1.16838>
- 15 Экономцев И.Н. Православие. Византия. Россия. М.: Христианская литература, 1992. 233 с.

Источники

- 16 Антология мировой философии: в 4 т. М.: Мысль, 1970. Т. 2: Европейская философия от эпохи Возрождения по эпоху Просвещения. 776 с.
- 17 Бердяев Н.А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. 175 с.
- 18 Бердяев Н.А. Царство Духа и царство Кесаря. М.: Республика, 1995. 383 с.
- 19 Лосский Вл. Очерк мистического богословия Восточной церкви // Мистическое богословие. Киев: Путь к истине, 1991. С. 95–260.
- 20 Григорий Палама. О священно-безмолвствующих // Добротолюбие. Т. 5. URL: https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_5/20 (дата обращения: 25.03.2024).
- 21 Палама Григорий. Триады в защиту священно-безмолвствующих. М.: Канон, 1995. 384 с.
- 22 Григорий Палама. Ко всечестной во инокинях Ксении, о страстях и добродетелях и о плодах умного делания // Григорий Палама. Избранные творения. URL: <https://predanie.ru/grigoriy-palama-svyatitel/book/69155-grigoriy-palama-izbrannye-tvoreniya/#/toc2> (дата обращения: 25.03.2024).

- 23 Памятники византийской литературы. IX–XIV веков. М.: Наука, 1969. 463 с.
24 Чаша Гермеса: Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция. М.: Юристъ, 1996. 336 с.
25 Что такое молитва Иисусова по преданию православной церкви. Сердоболь: Изд. Валаамского монастыря, 1938. 560 с.

© 2025. Natalia S. Zhirtueva
Sevastopol, Russia

HESYCHASM AND RENAISSANCE HUMANISM: TWO IMAGES OF CULTURE AND CIVILIZATION

Abstract: To better understand the basic regularities of civilizational development in the West and the East, modern history demands objectivity. The fourteenth century was a bifurcation point that predetermined the further development of the Western Christian and Eastern Christian worlds. Two different images of cultural development, two types of the Renaissance, and two types of humanism took shape in Byzantium and Western Europe. This paper aims to explore these differences and similarities in cultural development. The Western European Renaissance adopted pantheism and Renaissance humanism as its philosophical foundations. It revived the traditions of ancient paganism and aimed to merge them with Christianity. This led to the development of anthropocentric humanism, which idealizes a self-sufficient personality, but lacks the harmony of spiritual and bodily principles. The Eastern Christian Renaissance was based on Christian Neoplatonism and the mystical doctrine of Hesychasm. The model of theocentric humanism that emerged aimed for the synergistic unity of God, man, and the world, embodied in the symbolic unity of the Holy Trinity. Man commensurates his essence with God's plan. The problem of the relationship between essence and existence is clearly resolved in favor of the primacy of the former, thereby laying the foundations for the future of religious existentialism. The value of integrity, both for individuals and society, is a dominant aspect of the Orthodox worldview and a fundamental aspect of Russian mentality.

Keywords: Hesychasm, Theosis, Unity, Trinity Cult, Anthropocentric Humanism, Theocentric Humanism, Renaissance, Essence, Existence.

Information about the author: Natalia S. Zhirtueva — DSc in Philosophy, Associate Professor, Professor, Department of “Social, Philosophical and Political Science”, Institute of Social Sciences and International Relations, Sevastopol State University, Universitetskaia St., 33, 299053, Sevastopol, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2386-1332>

E-mail: zhr_nata@bk.ru

Received: August 12, 2024

Approved after reviewing: February 18, 2025

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Zhirtueva, N.S. “Hesychasm and Renaissance Humanism: Two Images of Culture and Civilization.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 20–32. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-20-32>

References

- 1 Batkin, L.M. *Ital'yanskoye Vozrozhdeniye: Problemy i lyudi* [Italian Renaissance: Issues and People]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1995. 446 p. (In Russ.)
- 2 Bychkov, V.V. *Malaya istoriya vizantiyskoy estetiki* [A Short History of Byzantine Aesthetics]. Kyiv, Put' k istine Publ., 1991. 407 p. (In Russ.)
- 3 Egorov, A.A. Mitropolit Kiprian i yego vremya: k voprosu o politicheskom isikhazme ["Metropolitan Cyprian and his Time: on the Issue of Political Hesychasm"]. *Otechestvennaya filosofskaya mysl' XI–XVIII vv. i grecheskaya kul'tura* [National Philosophical Thought of XI–XVIII cs. and Greek Culture]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 1991, pp. 219–228. (In Russ.)
- 4 Zhirtueva, N.S. "Isikhazm v kul'ture Moskovskoy Rusi XIV–XV vv." ["Hesychasm in the Culture of Moscow Rus' 14th –15th Centuries"]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 66, 2022, pp. 43–52 (In Russ.)
- 5 Zhirtueva, N.S. *Filosofsko-mysticheskie traditsii mira* [Philosophical and Mystical Traditions of the World]. Moscow, Vuzovskii uchebnyk Publ., INFRA-M Publ., 2018. 274 p. (In Russ.)
- 6 Zamaleev, A.F. *Otechestvennyye mysliteli pozdnego srednevekov'ya: konets XIV – pervaya tret' XVII v.* [Native Thinkers of the Late Middle Ages: The End of the 14th Century — the First Third of the 17th Century]. Kyiv, Lybid' Publ., 1990. 171 p. (In Russ.)
- 7 Klimkov, O.S. "Isikhiya i filosofiya v doktrine Grigoriya Palamy" ["Hesychia and Philosophy in Gregory Palamas's Doctrine"]. *Filosofskaya mysl'*, vol. 5, 2017, pp. 14–30. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2409-8728.2017.5.22444>
- 8 Klimkov, O.S. "Doktrina Grigoriya Sinaita i yeye vliyaniye na isikhastskoye vozrozhdeniye XIV v." ["The doctrine of Gregory of Sinai and its Influence on the Hesychast Revival of the 14th Century"]. *Filosofskaya mysl'*, vol. 1, 2018, pp. 14–28. (In Russ.) <https://doi.org/10.25136/2409-8728.2018.1.25164>
- 9 Lazarev, V.N. *Istoriya vizantiyskoy zhivopisi* [History of Byzantine Painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 329 p. (In Russ.)
- 10 Losev, A.F. *Estetika Vozrozhdeniya* [Renaissance Aesthetics]. Moscow, Mysl' Publ., 1978. 623 p. (In Russ.)
- 11 Likhacheva, V.D. *Iskusstvo Vizantii IV–XV vv.* [Art of Byzantium 4th – 15th Centuries]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 310 p. (In Russ.)
- 12 Telushkina, O.V. "“Vostochnyy renessans”: ischeznuvshaya aktual'nost'" ["“Eastern Renaissance”: Vanished Relevance"]. *Mir istorika. Istoriograficheskiy sbornik* [The World of Historian. Historiographical Collection], vol. 10. Omsk, Omsk State University Publ., 2015, pp. 274–293. (In Russ.)
- 13 Khoruzhii, S. "Isikhazm i istoriya" ["Hesychasm and History"]. *Tsivilizatsii*, [Civilizations], vol. 2. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 172–196 (In Russ.)
- 14 Khoruzhii, S. "Isikhazm i kul'tura" ["Hesychasm and Culture"]. *Kul'tura i iskusstvo*, vol. 1, 2016, pp. 25–40 (In Russ.)
- 15 Ekonomtsev, I.N. *Pravoslavie. Vizantiya. Rossiya* [Orthodoxy. Byzantium. Russia]. Moscow, Khristianskaia literatura Publ., 1992. 233 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-33-44>

УДК 398.3

ББК 82.3

Научная статья/Research article

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

© 2025 г. Л.Ю. Лепешкина

г. Тольятти, Россия

ОБРЯДЫ ЖИЗНЕННОГО ЦИКЛА В СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1920–30-Х ГГ.: ОТ ИРОНИИ К НОСТАЛЬГИИ

Аннотация: Статья посвящена культурологическому анализу подходов к рассмотрению обрядов жизненного цикла в советской художественной литературе 1920–30-х гг. Проведено исследование литературных произведений, показывающих своеобразие традиционной и «красной» обрядности. Начиная с 1920 гг. советское правительство активно боролось с религиозными пережитками, носителями которых являлись в том числе народные традиции. Искореня традиционные обряды жизненного цикла и насаждая «красные», власти создали внутренне противоречивую ситуацию параллельно сосуществовавших ценностей: религиозных, народных, обывательских и социалистических. Дух эпохи мастерски передавали советские писатели, обратившиеся к возможностям обрядов жизненного цикла формировать нового человека с его суеверными страхами, материалистическим взглядом на действительность и надеждами на счастливое будущее. Первоначально описания обрядов, их исполнителей в литературных произведениях 1920–30-х гг. полны иронии, но затем в творчестве некоторых авторов появились ноты ностальгии об общечеловеческих ценностях, укреплявших межпоколенческие связи. Применение в статье культурологического подхода позволяет интерпретировать обряды жизненного цикла как развивающийся феномен культуры, несущий отпечаток времени и отражающий духовно-нравственные ценности их исполнителей. Благодаря сравнительно-историческому методу удастся сопоставить характеристики обрядовых практик в литературных произведениях 1920–30-х гг. Доказывается, что произведения советских писателей не следует отождествлять исключительно с пропагандой «красной» обрядности и пролетарского уклада жизни. Авторы создавали объективную картину повседневности, в которой люди находились в состоянии выбора между традициями прошлого и верой в новые идеалы Советского государства.

Ключевые слова: обряды жизненного цикла, советская литература, советские писатели, традиции, «красные» обряды, новый человек, советское общество, духовно-нравственные ценности, ирония, ностальгия.

Информация об авторе: Лариса Юрьевна Лепешкина — кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры «Социальные технологии и гуманитарные науки», Поволжский государственный университет сервиса, ул. Гагарина, д. 4, 445017 г. Тольятти, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8989-5987>

E-mail: lara_yura@list.ru

Дата поступления статьи: 03.10.2023

Дата одобрения рецензентами: 04.12.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Лепешкина Л.Ю. Обряды жизненного цикла в советской художественной литературе 1920-30-х гг.: от иронии к ностальгии // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 33–44. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-33-44>

Советская культурная политика существенно изменила традиционные обряды жизненного цикла (родильные, инициации, свадебные и похоронно-поминальные) различных народов. Стремление преобразовать повседневную жизнь и заставить ее развиваться в новом направлении оказало влияние на реформирование обрядности и придание ей принципиально иного характера, отвечавшего установкам и целям молодого Советского государства. Вместе с тем обряды жизненного цикла, традиционные и модернизированные в 1920-30-х гг., привлекали внимание представителей интеллектуальной элиты, в том числе советских писателей, обращавшихся к ним для создания разнообразных картин повседневности в своих произведениях. Более того, в тот исторический период усиливалось воздействие идеологического фактора на творческую интеллигенцию, что дополнительно побуждало литераторов критиковать пережитки прошлого и постигать смысл обрядовых практик, внедряемых прогрессивно мыслящими членами общества. Соответственно отражение в советской литературе старых и новых обрядов дает пищу для размышления об их сущности, определения их места в повседневной жизни народов СССР.

Актуальность изучения обрядов жизненного цикла обусловлена потребностью выделить ключевые духовно-нравственные ценности, транслируемые ими. Эти ценности служат «кирпичиками» для конструирования этнической и национальной идентичности, поддержания социальных связей. Устремления Советского государства привить обществу новые ценностные ориентиры за счет разрушения прежних, соотносившихся с ненавистным царским режимом, выражались в различных явлениях культуры, в частности, обрядах жизненного цикла. Эволюция последних в 1920-30-х гг. показательна тем, что подобные обрядовые практики, словно лакмусовая бумага, демонстрировали всю противоречивость и болезненность перехода людей от традиционных к социалистическим ценностям.

Смене культурных форм в 1920-30-х гг. и технологиям внедрения «красной» обрядности в молодой Советской России посвящено немало трудов, например, Н.В. Лебиной, В.В. Глебкина, И.В. Глущенко, В.А. Куренного, Е. Жидковой, А.И. Савина, А.Г. Теплякова и др. [6, 4, 2, 5, 9]. К их числу относятся и наши публикации о советской культурной политике и ее роли в трансформации традиционной обрядности, о проблеме устойчивости этноконфессиональных элементов в обрядах жизненного цикла [7, 8]. Но в наших предыдущих работах основное внимание акцентировалось на исторических аспектах развития обрядов жизненного цикла в XX в., при этом источниковой базой исследования служили преимущественно архивные материалы. Вместе с тем произведения советских писателей также могут быть ценным источником информации о причинах девальвации ряда дореволюционных традиций, приведшей, в конечном итоге, к возникновению духовно-нравственного кризиса в современном обществе. Поэтому, как нам видится, полнота представления о сущности обрядов жизненного цикла зависит от широты и разнообразия привлекаемых к их рассмотрению источников.

Целью данной статьи является анализ сюжетов, связанных с обрядами жизненного цикла, в советской художественной литературе 1920–30-х гг. Здесь важны и авторская оценка обрядов, и отношение вымышленных героев литературных произведений к ним. А по этим оценочным суждениям можно сделать вывод о значимости обрядов для нарождавшегося советского общества.

Новизна исследования состоит в том, что впервые выделяются подходы советских писателей к рассмотрению обрядов жизненного цикла, подвергшихся трансформации в постреволюционный период. Данные подходы тесно связаны с исторической обстановкой и сформировались в результате неоднозначного восприятия литературными всего многообразия явлений, возникших в Советском государстве в 1920–30-х гг. В отношении к обрядам жизненного цикла, традиционным и модернизированным, первоначально преобладала ирония, которая затем сменилась ностальгией по общечеловеческим ценностям.

В методологическом плане статья опирается на культурологический подход, который позволяет интерпретировать обряды жизненного цикла как развивающийся феномен культуры, несущий отпечаток времени и отражающий духовно-нравственные ценности их исполнителей.

Характеристика обрядов жизненного цикла в конкретных исторических условиях построена на принципах историзма и объективности. При сопоставлении обрядовых описаний в литературных произведениях 1920–30-х гг. использовался сравнительно-исторический метод. Все это в совокупности помогало осветить малоисследованные аспекты в эволюции обрядов жизненного цикла, прежде всего с точки зрения их смыслового наполнения.

Необходимо подчеркнуть, что наше исследование не претендует на всеохватность. Отбор художественных произведений производился по степени важности описаний обрядов для раскрытия сути литературного сочинения или его фрагментов, отношения самих авторов, а также их героев к обрядовым практикам.

Обозначенные в статье хронологические рамки — 1920–30-х гг. — обусловлены глубокими преобразованиями в молодом Советском государстве, ломкой прежних стандартов и норм существования именно в этот период. Это время надежд и новаторства, при котором, как отмечали В.И. Ленин и нарком просвещения А.В. Луначарский, пролетарская культура должна занять доминирующее положение [24, 25].

В подобной исторической ситуации обряды жизненного цикла существенно корректировались с учетом особенностей советской эпохи. Данные обряды некоторые авторы [1, 3, 10, 11] относят к переходным в силу их возможностей четко разграничивать возрастные этапы. На основании этого можно предположить, что обряды жизненного цикла, с одной стороны, являются своеобразным измерением времени, отводимого человеку, а с другой — индикатором культурных изменений. Причем по отношению к культуре в целом эти обряды также служат своеобразным «хронометром», отделяя культурные ценности одного исторического периода от другого. В Советском государстве произошел, как известно, стремительный переход от традиционных культурных ценностей к социалистическим.

Безусловно, отказаться от прежних традиций в короткие сроки оказывалось трудновыполнимой задачей, поскольку они составляли базис социального пространства, формировавшегося веками. С другой стороны, интенсивность и скорость социокультурных изменений в Советской России требовала новой обрядности. Размышления писателя В.В. Вересаева проникнуты сомнением по поводу правильности выбора новых обрядов для замены старых:

Нельзя к людям, любящим жизнь, землю и работу для жизни, подходить с обрядами, видящими в жизни только «болезнь и печаль и воздыхание». Нужно хоронить их как-то по-иному, по-новому... Но как? [14, с. 4].

Однако с 1920-х гг. советское правительство нашло решение этого вопроса, применяя тактику замещения традиционных обрядов жизненного цикла социалистическими или «красными» обрядами.

Внедрение «красных» обрядов осуществлялось благодаря соответствующим инструкциям, объяснявшим полезность разработки новой обрядности исторической изменчивостью и потребностью строить коммунизм. К числу «красных» обрядов относились «красные крестины» (октябрины, звезды), «красные свадьбы» и «красные похороны». Все это стало приметами модернизовавшегося общества, избавлявшегося от груза буржуазной старины.

Советская художественная и научная литература 1920–30-х гг., чутко улавливавшая ветер перемен, не осталась в стороне от постреволюционных преобразований. Потребность в новаторстве выражалась мыслью, словом, делом. Молодому Советскому государству нужны были новые традиции, воспевание которых быстро подхватили прогрессивные поэты и писатели. Во многом благодаря этим героям своего времени оставлен уникальный литературный материал о борьбе с традициями прошлого и необходимости создания традиций советского общества.

Одним из тех ярких представителей советской литературы, кто высмеивал традиционные обряды жизненного цикла и связанные с ними суеверия, был М.М. Зощенко. В его рассказе «Агитационный рассказ (О вреде крещения)» [18, с. 30–33] повествуется о крещении новорожденной девочки в церкви бывшей великомученицы Ксении Блаженной соседом, воображавшим себя знатоком крестильной обрядности и желавшим получить вознаграждение от родителей ребенка. Настояла на крещении младенца приехавшая из Твери бабушка, беспартийная старушка, воплощение прежнего миропорядка. Сам автор относит традиционные крестины к явлению, противоречащему «совести и эпохе» [18, с. 32].

В свойственной М.М. Зощенко ироничной манере в рассказе разворачивается настоящая трагедия — смерть ребенка в результате простуды, полученной при омовении в церковной купели. Из повествования следует вывод, что причиной стала безграмотность родителей, их маменьки и ушлого соседа, вспомнившего в конце произведения о необходимости отдать ему золотой крестик в качестве платы за совершение таинства крещения.

В рассказе не только присутствует насмешка над религиозными представлениями беспартийных граждан, но и возникает саркастический намек на важность следования линии коммунистической партии. Так, партийность родителей и бабушки, приверженность заветам Ильича не позволили бы прийти к трагической развязке — гибели ребенка. Автор выбирает именно такой финал, чтобы продемонстрировать искаженное восприятие советскими обывателями традиционных обрядов, совершение которых нередко доверялось случайным людям.

Другой вопрос — насколько серьезен М.М. Зощенко в своих рассуждениях. Учитывая то, что сам автор был бескомпромиссен в критике невежества, присущего разным слоям населения, можно предположить: истинной причиной трагедии являлся не обряд крещения, а невежественное отношение к ребенку. Незнание специфики функционирования человеческого организма в младенческом возрасте (болезненное реагирование

на резкие температурные колебания в окружающей среде) приводит к самым печальным последствиям, что остается актуальным и в настоящее время при игнорировании молодыми родителями физиологических особенностей своих маленьких детей.

Принципиально иной обряд крещения описал М.А. Булгаков в фельетоне «Ванькин дурак» [13, с. 23–26]. В клубе имени товарища Луначарского завком и «профессиональный знаменитый работник 20 века Ванькин Исидор» [13, с. 23] совершили, подобно священнослужителям, таинство «красного крещения» двух девочек, а затем ритуал имянаречения. Новорожденных девочек торжественно назвали в честь борцов за свободу трудящихся — Клары Цеткин и Розы Люксембург. Завершились обряды крещения и имянаречения исполнением похоронного марша в память об известных женщинах. После священного мероприятия девочки должны были обрести статус членов пролетарского сообщества.

Безусловно, М.А. Булгаков в упомянутой сцене иронизирует над своими героями, стремившимися разрушить дореволюционные традиции, но при этом неспособными окончательно отказаться от представлений о важности инициации. Крещение, церковное или «красное», имело конкретную задачу включить ребенка в коллектив людей, сделать его полноправным членом какого-либо социального объединения. А революционерам, уничтожавшим религиозные и народные обряды, не удалось искоренить их полностью. Упомянутые обрядовые практики продолжали сохранять свой смысл, свою нацеленность включать в одно сообщество, исключать из другого и т. д. Поэтому писателя удручает неумение его современников с уважением относиться к прошлому.

Необходимо подчеркнуть, что не всегда «красное крещение» находило полное понимание и принятие в семье ребенка. Сатирики И.А. Ильф и Е.П. Петров это подметили в фельетоне «Мать»:

Новорожденного несли в местком. Здесь происходил церемониал вручения подарка. Дарили всегда одно и то же — красное сатиновое одеяло. Но уж за это одеяло председатель месткома брал реванш — над люлькой младенца он произносил двухчасовой доклад о международном положении. Новорожденный, натурально, закатывался, но опытному оратору ничего не стоило его перекричать. Взрослые тоскливо курили. Оркестр часто играл туш. По окончании доклада несколько посиневшему младенцу давали имя: мальчика называли Доброхим, а девочку — Кувалда, надеясь, что детей так будут называть всю жизнь... Дома, конечно, все приходило в норму. Доброхима называли Димой, а Кувалду, естественно, Клавдией. Но чувство неудовлетворенности оставалось еще долго [23, с. 283–284].

На основании приведенного фрагмента можно заключить, что в Советской России возникло явление «двоеверия» при имянаречении ребенка: одно имя соответствовало новой «большевистской религии», а другое — старой, традиционной. Сходные процессы происходили в период христианизации Древней Руси в X–XIII вв., а затем народов-язычников и мусульман в XVI и XVIII вв. [7].

Примечательно то, что инициации в члены какого-либо сообщества в молодом Советском государстве совершались весьма быстро и нередко неожиданно для самих участников обрядового события. На это обратил внимание М.М. Зощенко в повести «Возмездие». Так, героиня повести Анна Касьянова, домашняя работница, попав по приглашению на митинг в университет (см. главу «13. Первое крещение»), была вызвана на трибуну для выступления о несправедливом положении прислуги в богатых домах. Красочная речь девушки вызвала живой интерес аудитории, пожелавшей немедленно стереть в порошок ее хозяйку — баронессу Нину Викторовну. Но Анна Касьянова сдержала порыв слушателей, упомянув о необходимости создавать профсоюзное

движение и направлять его силу на «борьбу с буржуазною знатью» [20, с. 294]. После яркого выступления и его одобрения опытными революционерами товарищ Касьянова неожиданно для себя была назначена ответственным работником в профсоюз.

Вероятно, подобные инициации в 1920–30-х гг. не были чем-то исключительным. Для обретения нового статуса необходимыми качествами считались смелость, оптимистичный настрой, умение говорить по сути, находчивость. Отсутствие профессионализма и опыта никого не смущало. Ценилась способность проявлять инициативу, что благотворно влияло на укрепление боевого духа в деле планирования и организации мировой революции.

Рассказы М.М. Зощенко «Свадебное происшествие» и М.А. Булгакова «Как Бутон женился» чрезвычайно показательны с точки зрения метаморфоз, произошедших с традиционными свадебными обрядами. Быстрота создания брачных союзов становилась поводом для иронии во многом потому, что, как и в дореволюционный период, брак оставался способом решения экономических проблем. Подтверждением служит начало рассказа М.А. Булгакова «Как Бутон женился»:

В управлении Юго-Западных провизии выдают только женатым. Холостым — шиш. Стало быть, нужно жениться. Причем управление будет играть роль свахи [12, с. 966].

Так, провизионному начальству не составило большого труда уговорить железнодорожника Валентина Аркадьевича Бутон-Нецелованного жениться на машинистке Вареньке. Гарантированное продовольственное обеспечение было серьезным стимулом для заключения брака, тем более что органы ЗАГС не препятствовали этому.

Любопытно, что М.А. Булгаков, мастерски передавая атмосферу нэповского времени, выделяет признаки «красной» обрядности: трудовой коллектив, ЗАГС, октябрины. Причем все обрядовые события должны были происходить с привлечением членов партии, профсоюза и коллег, что свидетельствовало об открытости частной жизни советских граждан для беспрепятственного вмешательства в нее государственной власти и общественности.

Однако брак обеспечивал не только решение экономических проблем. Часть брачных союзов заключалась в эмоциональном порыве, в результате либерализации отношений между мужчиной и женщиной, что могло привести к комичным последствиям. История Володьки Завитушкина из рассказа М.М. Зощенко «Свадебное происшествие» демонстрирует, как попытка скоропалительно устроить свою жизнь с приглянувшейся барышней в трамвае обернулась путаницей во время праздничного торжества. Главный герой в кругу находившихся в доме женщин не узнал своей невесты, поскольку до этого видел ее только в шляпке и пальто. Как известно, развязкой произведения стали скандал и изгнание Володьки Завитушкина из дома невесты.

В этой истории значительное место занимает подготовка к свадебному торжеству: «какие-то разные барышни и кавалеры по комнате суетятся, приборы ставят и пробки открывают» [19, с. 111]. Фактически после регистрации брака праздничное застолье превратилось в один из основных этапов «красной свадьбы». В 1920-х гг. при его проведении было принято исполнять песни Гражданской войны и напутствовать молодым идти к светлому будущему (Научный архив Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук. Ф. К-1. Оп. 1. Д. 78. Л. 218), но праздничный стол, изобиловавший разными яствами, привлекал к себе не меньше гостей, чем другие элементы свадьбы: «на гостей прямо удержу нету, прямо

кидаются на жратву и на выпивку» [19, с. 112]. Вероятно, подобное поведение на свадебном торжестве являлось чертой эпохи, когда изголодавшиеся за годы Гражданской войны люди уже не обращали внимания на этикет, как на нечто враждебное и буржуазное. Это также подтверждается грубоватой речью героев М.М. Зощенко. Так, Володька Завитушкин в конце рассказа заявляет: «А пес вас разберет. Насажали разных баб, а мне разбирайся»; «Дайте хоть пожрать. С утра <...> не жравши по такой канители» [19, с. 112–113]. Получается, что грубость и невежественность попадали в разряд нормы, вызывавшей у писателя грустную иронию.

Общеизвестно, для того чтобы быть культурным, требуются интеллектуальные и физические усилия. А в 1920–30-х гг. идея личностного самовоспитания уже не столь привлекательна, нужен человек массы, который «театр не хает», но для него «кино все-таки лучше... Раздеваться, например, не надо — гривенники от этого все время экономишь. Бриться опять же не обязательно — в потемках личности не видать» [20, с. 120]. Соответственно литературные герои М.М. Зощенко типичны для своего времени, они стремятся затеряться «в потемках», стать безликими в условиях необратимо надвигавшегося к ним дамоклова меча.

Затерянность «в потемках» является закономерным итогом разрыва поколений. Этой темой прониклись и советские писатели, в том числе при описании обрядов жизненного цикла. Момент разрушения межпоколенческих связей показан в романе А.М. Горького «Дело Артамоновых», впервые опубликованном в 1926 г. Еще в дооктябрьский период наметилась тенденция осуждения молодежью суеверий и патриархальных взглядов старшего поколения. На примере свадьбы Петра Артамонова и Натальи писатель, будучи знатоком народной жизни, с отвращением изобразил старуху, наставлявшую жениха перед первой брачной ночью и рассказывавшую ему о необходимых обрядах. После ухода старухи довольно логичным становится гнев Петра, не оценившего абсурдные советы наставницы [17, т. 10, с. 14]. В представленной сцене снова столкнулось два мира: старый, традиционный и новый, прогрессивный, молодой. В преддверии Октябрьской революции и в последующие годы такое столкновение было вполне предсказуемо, что тонко уловил А.М. Горький. Но, осознавая неизбежность разрыва ценностей поколений, писатель как будто одобряет эмоциональный порыв Петра, отшвырнувшего от себя ритуальные сапоги, похожие на языческие идола [17, т. 10, с. 14]. Этим идолам не найти пристанища в мире, не желавшем помнить о прошлом и устремленном только в будущее.

Наибольшему сарказму советских писателей 1920–30-х гг. подверглись традиционные и «красные» похоронно-поминальные обряды. Десакрализация этой темы обусловлена социокультурными изменениями в стране Советов: отстранение «духовных лиц» от контроля над погребальной деятельностью и кладбищами; появление новых ритуальных специалистов и специализированных служб; развитие системы моргов и крематориев и пр. Все упомянутые новшества попадали в поле зрения советских литераторов. Так, в романе И.А. Ильфа и Е.П. Петрова «Двенадцать стульев» погребальная контора получила говорящее название «Милости просим», и вечно пьяный гробовых дел мастер Безенчук ознакомил Ипполита Матвеевича Воробьянинова с собственной классификацией смертей [22, с. 8, 22]. Гротескное описание подобной конторы свидетельствует об ироничном отношении авторов романа к внедряемым новшествам в похоронно-поминальной обрядности.

В продолжение темы о погребальных конторах следует привести характеристику морга, данную В.А. Гиляровским в книге «Москва и москвичи». Согласно описанию

автора, в народе его называли «часовней», куда доставляли трупы, «поднятые на улице, или жертвы преступлений» для судебно-медицинских исследований. Затем «по заключению судебных властей, отдавали родственникам для похорон. Бесприютных и беспаспортных отпевали тут же и везли на дрогах, в дощатых гробах на кладбище» [16, с. 184]. Этот фрагмент произведения наводит на размышление о массовости ритуальных услуг. Кроме того, сами власти, борясь в советское время с религиозной и народной обрядностью, активно способствовали их широкому распространению и популяризации среди населения.

Не чуждой для советских писателей была тема применения новых технологий в похоронной обрядности. А.П. Платонов в «Ювенильном море» описал мысли инженера Вермо о возможностях «химически получить из тела Босталоевой» гвозди, свечи, медь и минералы: «Зачем строят крематории? ... Нужно строить химзаводы для добычи из трупов цветметзолота, различных стройматериалов и оборудования» [26, с. 53]. Несмотря на весь цинизм рассуждений героя, сам Вермо искренне верит в полезность таких технологий для обеспечения общественного благополучия.

Немаловажную роль в правительственной кампании по искоренению дооктябрьских обрядов сыграло дискредитирующее церковное поведение священнослужителей. Например, в рассказе М.М. Зощенко «Шумел камыш» пьяный батюшка исполнил фольклорную песню о порочных радостях вместо заупокойной молитвы о душе умершей женщины. Пренебрежительное выполнение своих обязанностей священник объяснил следующим образом:

Когда я выпивши, я почему-то всегда сворачиваю на эту песню. Усопшей это безразлично, а что касается родственников, то мне решительно на них наплевать [18, с. 47].

Эту неприятную перемену в отношении церковников к прихожанам иронично подметил писатель, увидевшей в ней отсутствие глубокой веры в христианские идеалы.

Усиливала процесс «вымывания» христианский ценностей из повседневности деятельность советского правительства по созданию новых культов, наиболее ярко выразившихся в «красной» похоронно-поминальной обрядности и направленных на формирование общенародного единства. Параллель этому явлению можно обнаружить в повести А.П. Гайдара «Военная тайна», в которой могила Мальчиша-Кибальчиша превратилась в объект поклонения со стороны пролетавших мимо самолетов, проплывавших пароходов, проходивших пионеров [15]. Но не является ли это, несмотря на всю торжественность и «краснознаменность», ностальгией по святым местам, ценностям человеколюбия и милосердия, заставлявшим людей задумываться о скоротечности жизни и неминувости смерти? Здесь уже нет места для иронии. Ее место занимает «песнь» о герое, отдавшем свою жизнь ради светлого будущего и общественного прогресса, ради счастья молодого поколения. А потребность в новых святынях можно воспринимать как поиск вечных идеалов, обеспечивающих стабильность государства и общества.

Ностальгирует по общечеловеческому М.М. Зощенко в рассказе «Поминки» [21, с. 338–340]. Автор жалеет некоего М., сослуживца усопшего, которого выгнали с поминального обеда родственники скорбевшей вдовы. Как первоначально казалось, на этот обед приглашали всех, кто знал покойного, но фактически стол с поминальными угощениями накрыли только для избранных. По сути, речь идет об извращении древней традиции, когда поминки выступали не только способом коллективного оплаки-

вания умершего человека, но и средством поддержания общечеловеческих ценностей (милосердие, забота, солидарность) через диалог с себе подобными. Именно благодаря такому диалогу сохраняется культура.

Как это ни парадоксально, часто иронизировавший в своих произведениях М.М. Зощенко обратился к проблеме сохранения ценностей, главной из которых являлся человек: «не худо бы и на человечке что-нибудь мелом выводить. Какое-нибудь там петушиное слово: “Фарфор!”, “Легче!” Поскольку человек — это человек...» [21, с. 340]. Поэтому не случайно в приведенном рассказе повествуется о поминках как об обряде, раскрывающем истинные человеческие помыслы и чувства, отношение людей друг к другу.

Таким образом, на основе анализа литературных произведений 1920–30-х гг. можно обозначить два полярных подхода к рассмотрению обрядов жизненного цикла. Первый из них высмеивал «красную» обрядность как признак бескультурья и робко ностальгировал об утраченных традициях, символизировавших преемственность поколений и транслировавших общечеловеческие ценности (милосердие, забота, солидарность). Во втором подходе, наоборот, авторы открыто или неявно иронизировали над традиционными обрядами и симпатизировали «красным», видя в них потенциал для воспитания нового человека. Хотя в творчестве М.М. Зощенко оба подхода совмещаются, вероятно писатель критически воспринимал всякую обрядность, независимо от периода ее возникновения.

Примечательно, что обозначенные подходы отражают объективную картину существования традиционных и «красных» обрядов жизненного цикла в 1920–30-х гг. В них нет жесткой пропаганды конкретной обрядности. Писатели обнаруживали недостатки и крайности в каждой из них, поскольку она являлась «делом рук человеческих». Кроме того, описания исследуемых обрядов в советской художественной литературе раскрывают динамику представлений об образе жизни: от консервативных взглядов к более либеральным. Результатом данной динамики становится рождение нового человека — соответствующего духу своего времени, готового к переменам и презиравшего дореволюционное прошлое. Это человек на перепутье, не способный сразу разрушить связи с былым и погрузиться всецело в мир новый.

Вместе с тем, невзирая на всю противоречивость формирования нового человека и общества, в советской художественной литературе 1920–30-х гг. витает идея о культуuroобразующей роли обрядов жизненного цикла, их возможностях передавать знания, ценности, опыт адаптации к различным условиям бытия. Любой обряд может со временем устаревать, но пока он обладает смыслом непосредственно для его исполнителей, представителей конкретной эпохи, он сохраняет свою актуальность и жизнеспособность.

Список литературы

Исследования

- 1 Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 237 с.
- 2 Время, вперед! Культурная политика в СССР / под ред. И.В. Глущенко, В.А. Куренного. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2013. 272 с.
- 3 Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов: пер. с франц. М.: Вост. лит. РАН, 1999. 198 с.

- 4 Глебкин В.В. Ритуал в советской культуре. М.: Янус-К, 1998. 168 с.
- 5 Жидкова Е. Советская гражданская обрядность как альтернатива обрядности религиозной // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2012. Т. 30, № 3–4. С. 408–429.
- 6 Лебина Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 488 с.
- 7 Лепешкина Л.Ю. Обряды жизненного цикла в традиционной культуре: мотив преодоления страха перед неизвестностью. Красноярск: Научно-инновационный центр, 2021. 260 с.
- 8 Лепешкина Л.Ю. Советская культурная политика и традиционные обряды народов Поволжья: опыт взаимодействия // Новейшая история России. 2018. Т. 8, № 3. С. 725–736. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu24.2018.312>
- 9 Савин А.И., Тепляков А.Г. «Красные похороны». Новая похоронная обрядность в молодой Советской России // Идеи и идеалы. 2021. Т. 13, № 3, ч. 1. С. 205–228. <https://doi.org/10.17212/2075-0862-2021-13.3.1-205-228>
- 10 Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.
- 11 Чистов К.В. К классификации обрядов жизненного цикла // Язычество восточных славян: сб. науч. тр. Л.: Изд-во Гос. музея этнографии, 1990. С. 101–107.

Источники

- 12 Булгаков М.А. Полное собрание пьес, фельетонов и очерков: в 1 т. М.: Альфа-книга, 2014. 1087 с.
- 13 Булгаков М. Рассказы // Юмористическая иллюстрированная библиотека журнала «Смеяч». Л.: Гос. тип. им. тов. Зиновьева, 1926. № 15. С. 4–62.
- 14 Вересаев В.В. Об обрядах новых и старых (к художественному оформлению быта). М.: Новая Москва, 1926. 31 с.
- 15 Гайдар А.П. Военная тайна: повесть. Симферополь: Крымиздат, 1955. 112 с.
- 16 Гиляровский В.А. Москва и москвичи // Гиляровский В.А. Избранное: в 2 т. Куйбышев: Куйбышевское книжное издательство, 1965. Т. 2. С. 13–361.
- 17 Горький М. Собр. соч.: в 16 т. / сост. и общ. ред. Н.Н. Жегалова; вступ. ст. Л. Леонova; илл. П. Пинкисевича. М.: Правда, 1979. Т. 10: Дело Артамоновых; Рассказы / примеч. С.Г. Бочарова и др. 384 с.
- 18 Зоценко М. Исповедь: сборник. М.: Издательство политической литературы, 1965. 64 с.
- 19 Зоценко М.М. Голубая книга: рассказы. М.: АСТ, 2019. 320 с.
- 20 Зоценко М.М. Прелести культуры: сборник. М.: АСТ, 2023. 352 с.
- 21 Зоценко М. Собр. соч.: в 3 т. Л.: Худож. лит., 1986. Т. 2: Сентиментальные повести; Рассказы и фельетоны 1930-х – 1940 гг. и др. / сост., подгот. текста, примеч. Ю.В. Томашевского. 480 с.
- 22 Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев; Золотой теленок: романы. М.: АСТ, 2022. 704 с.
- 23 Ильф И.А., Петров Е.П. Мать // Собр. соч.: в 4 т. Петрозаводск: Карелия, 1994. Т. 3. С. 282–287.
- 24 Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература. М.: Книга, 1980. 238 с.
- 25 Луначарский А.В. Искусство и революция: сборник статей. М.: Новая Москва, 1924. 230 с.

- 26 Платонов А. Ювенильное море (Море юности). Библиотека «Огонек». М.: Правда, 1987. № 11. 66 с.

© 2025. Larisa Yu. Lepeshkina

Togliatti, Russia

LIFE CYCLE RITES IN SOVIET FICTION OF THE 1920–30S: FROM IRONY TO NOSTALGIA

Abstract: The paper provides a culturological analysis of approaches to the consideration of the life cycle rites in Soviet fiction of the 1920–30s. The author explored literary works showing the originality of traditional and “red” rites. Since the 1920s the Soviet government actively fought against religious remnants, the bearers of which were also folk traditions. By eradicating the traditional life cycle rites and promoting “red” ones, the authorities have created a paradoxical situation of parallel coexisting values: religious, folk, philistine and socialist. The spirit of the era was masterfully conveyed by Soviet writers, who discovered the possibilities of the life cycle rites to form a new man with his superstitious fears, a materialistic view of reality and hopes for a happy future. The descriptions of rites, their performers in literary works of the 1920–30s initially were full of irony, but then notes of nostalgia about universal values that strengthened intergenerational ties appeared in the novels and stories of some authors. The use of the cultural approach allowed us to interpret the life cycle rites as an evolving cultural phenomenon, bearing the imprint of time and reflecting the spiritual and moral values of their performers. The comparative and historical method helps to compare the features of ritual practices in literary works of the 1920–30s. The study proved that the texts of Soviet writers should not be identified only with the propaganda of the “red” rites and the proletarian way of life. They created an objective picture of everyday life, in which people were in a position to choose between the traditions of the past and faith in the new ideals of the Soviet state.

Keywords: Life Cycle Rites, Soviet Literature, Soviet Writers, Traditions, “Red” Rites, a New Man, Soviet Society, Spiritual and Moral Values, Irony, Nostalgia.

Information about the author: Larisa Yu. Lepeshkina — PhD in History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Social Technologies and Humanities, Volga Region State University of Service, Gagarina St., 4, 445017 Togliatti, Russia

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8989-5987>

E-mail: lara_yura@list.ru

Received: October 03, 2023

Approved after reviewing: December 04, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Lepeshkina, L.Yu. “Life Cycle Rites in Soviet Fiction of the 1920–30s: from Irony to Nostalgia.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 33–44. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-33-44>

References

- 1 Baiburin, A.K. *Ritual v traditsionnoi kul'ture: strukturno-semanticheskii analiz vostochnoslavianskikh obriadov* [*Ritual in Traditional Culture: Structural and Semantic Analysis of East Slavic Ceremonies*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1993. 237 p. (In Russ.)
- 2 Glushhenko, I.V., Kurennoi, I.A., editors *Vremia, vpered! Kul'turnaia politika v SSSR* [*Time, Forward! Cultural Policy in the USSR*]. Moscow, Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki Publ., 2013. 272 p. (In Russ.)
- 3 Gennep, A., van *Obriady perekhoda. Sistematicheskoe izuchenie obriadov* [*The Rites of Passage. Systematic Studying of Ceremonies*], trans. from French. Moscow, Vostochnaia literatura RAS Publ., 1999. 198 p. (In Russ.)
- 4 Glebkin, V.V. *Ritual v sovetskoi kul'ture* [*Ritual in Soviet Culture*]. Moscow, Ianus-K Publ., 1998. 168 p. (In Russ.)
- 5 Zhidkova, E. "Sovetskaia grazhdanskaia obriadnost' kak al'ternativa obriadnosti religioznoi" ["The Soviet Civic Rituals as an Alternative to Religious Rites"]. *Gosudarstvo, religiia, tserkov' v Rossii i za rubezhom*, vol. 30, no. 3–4, 2012, pp. 408–429. (In Russ.)
- 6 Lebina, N. *Sovetskaia povsednevnost': normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol'shomu stiliiu* [*Soviet Everyday Life: Norms and Anomalies. From War Communism to Big Style*], 2nd ed. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 488 p. (In Russ.)
- 7 Lepeshkina, L.Yu. *Obriady zhiznennogo tsikla v traditsionnoi kul'ture: motiv preodoleniia strakha pered neizvestnost'iu* [*Life Cycle Rites in Traditional Culture: The Motive of Overcoming the Fear of the Unknown*]. Krasnoyarsk, Nauchno-innovatsionnyi tsentr Publ., 2021. 260 p. (In Russ.)
- 8 Lepeshkina, L.Yu. "Sovetskaia kul'turnaia politika i traditsionnye obriady narodov Povolzh'ia: opyt vzaimodeistviia" ["The Soviet Cultural policy and Traditional Rites of the Peoples of the Volga Region: Experience of Interaction"]. *Noveishaia istoriia Rossii*, vol. 8, no. 3, 2018, pp. 725–736. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu24.2018.312> (In Russ.)
- 9 Savin, A., Teplyakov, A. "Krasnye pokhorony". Novaia pokhoronnaia obriadnost' v molodoi Sovetskoi Rossii" ["Red Funeral". New Funeral Rites in Early Soviet Russia"]. *Idei i idealy*, vol. 13, no. 3, part 1, 2021, pp. 205–228. <https://doi.org/10.17212/2075-0862-2021-13.3.1-205-228> (In Russ.)
- 10 Turner, V. *Simvol i ritual* [*Symbol and Ritual*]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 277 p. (In Russ.)
- 11 Chistov, K.V. "K klassifikatsii obriadov zhiznennogo tsikla" ["Toward a Life-Cycle Rites Classification"]. *Iazychestvo vostochnykh slavian: sbornik nauchnykh trudov* [*Paganism of the Eastern Slavs: Collection of Scientific Works*]. Leningrad, Gosudarstvennyi muzei etnografii Publ., 1990, pp. 101–107. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-45-54>

УДК 304

ББК 71.1

Научная статья/Research article



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

© 2025 г. М.С. Вальдес Одриосола
г. Москва, Россия

КАНАЛ МОСКВА-ВОЛГА В АСПЕКТЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Аннотация: Предметом исследования являются сущность и специфика канала «Москва-Волга» (Канал имени Москвы) в аспекте культурно-исторической памяти. Объектом исследования являются социокультурные аспекты истории канала «Москва-Волга» (Канала имени Москвы). В своем исследовании автор опирается на классификацию видов культурно-исторической памяти всемирно известного филолога и культуролога Ю. Лотмана. Автором был использован ряд исследовательских методов, таких как анализ письменных источников и визуальная социология. В результате исследования были выявлены основные подходы к пониманию канала «Москва-Волга» как историко-культурного феномена. В своем исследовании автор опирается не только на традиционные подходы к изучению истории канала, но и на те аспекты, которые по разным причинам не рассматривались в качестве ключевых. Новизна исследования заключается в том, что автор, разрабатывает собственный подход к изучению канала, рассматривая его в контексте культурно-исторической памяти. Личным вкладом автора является то, что он, опираясь на принципы исследования культурно-исторической памяти Ю. Лотмана и предложенную им методологию, выявил роль канала в истории и культуре.

Ключевые слова: Канал имени Москвы, Канал «Москва-Волга», культурно-историческая память, травматическая память, трудная память, ГУЛАГ, визуальная социология, градообразующий объект, подвиг, героическое, Оборона Москвы.

Информация об авторе: Мария Сантьяговна Вальдес Одриосола — кандидат культурологии, действительный член, профессор Петровской академии наук и искусств (Пани), член Союза художников России, член Творческого союза художников России, член Союза журналистов Москвы, лауреат Государственной стипендии для выдающихся деятелей культуры и искусства, а также талантливых молодых авторов литературных, музыкальных и художественных произведений (2014, 2015); библиотекарь 1 кат., Библиотека №2 им. Ю.В. Трифонова, ул. 4-я Тверская-Ямская, д. 26/8, 125047 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2895-9304>

E-mail: mariavaldes@yandex.ru

Дата поступления статьи: 11.05.2022

Дата одобрения рецензентами: 17.12.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Вальдес Одриосола М.С. Канал Москва-Волга в аспекте культурно-исторической памяти // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 45–54. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-45-54>

Говоря о сущности и специфике культурно-исторической памяти, всемирно известный филолог и культуролог Юрий Лотман выделяет «память информационную» и «память креативную (творческую)». И если, говоря о первой, речь идет лишь о способах организации хранения и репрезентации информации, то во втором случае все обстоит гораздо сложнее. Здесь, по мнению ученого, память имеет «панхронный», «континуально-пространственный характер», когда в определенные эпохи «высвечиваются» только актуальные для нее тексты, а «неактуальные как бы погасают, переходя в потенцию» [11]. Таким образом, объективное понимание исторической роли некоторых объектов культурного наследия является чрезвычайно сложным. По нашему мнению, одним из таких примеров является Канал имени Москвы (до 1947 г. Канал Москва-Волга). Из-за частых смен социально-политических парадигм он стал одним из самых недооцененных памятников советской эпохи. Во многом это обусловлено тем, что роль Канала Москва-Волга в истории и культуре является достаточно противоречивой и исследованной гораздо меньше по сравнению с другими знаковыми объектами того времени, например, ВДНХ или первыми очередями строительства Московского метро.

При этом Канал имени Москвы, как и Московский метрополитен [1, 2], является одним из основных градообразующих объектов. Однако роль канала в истории и культуре незаслуженно забыта, а многие популярные ресурсы и публикации, в основном посвящены работе заключенных на его строительстве [24]. Кроме того, в 2016 г. рядом специалистов была предпринята попытка внесения Канала имени Москвы в список объектов культурного наследия ЮНЕСКО, как объекта «трудной», т. е. травматической памяти. Однако данная инициатива не получила государственной поддержки [16]. На наш взгляд, если Канал имени Москвы действительно будет признан объектом исключительно травматической памяти, то это нивелирует важнейшие аспекты его истории.

Первая объективная оценка истории создания канала была предпринята в книге Анатолия Салуцкого «Каналу Москва — Волга 80 лет. Правда о Дмитлаге из первых рук» [17]. Книга ждала своего издания четыре десятилетия. В 1970 гг. от автора требовали изъять материалы о работе заключенных на строительстве канала, а уже в 1990-е его обвиняли в том, что он в полной мере не отразил все ужасы ГУЛАГовской стройки [17]. Со времен написания книги Салуцкого ситуация в сфере историко-культурных исследований кардинально изменилась. Это связано, в первую очередь, с набирающими все большую популярность междисциплинарными подходами, которые предполагают сочетанное использование различных методов, что, на наш взгляд, позволяет получить наиболее объективные результаты. Для изучения канала «Москва-Волга» в аспекте культурно-исторической памяти, помимо анализа письменных источников, мы использовали, в том числе, визуальную социологию — работу с визуальным контентом: герменевтический анализ — авторский аспект произведения, семиотическая, структурная, и дискурсивная интерпретации — анализ визуального образа как системы знаков, определение структур и выявление предполагаемого автором адресата и режима просмотра [20].

Для начала мы рассмотрим те аспекты, на которых базируются диаметрально противоположные точки зрения на историю канала и его роль в культуре. Канал Москва — Волга изначально задумывался не только как основная водная артерия столицы совет-

ского государства, которая в те годы начала превращаться в мегаполис, но и как источник электроэнергии и важнейшая транспортная магистраль [22]. Без строительства канала вообще было бы невозможно дальнейшее развитие столичного региона, а также повышение его обороноспособности. Необходимость строительства канала было, в первую очередь, обусловлено тем, что к началу 1930 гг. проблема обеспечения столицы стала одной из важнейших вопросов городского развития. Городу был необходим новый источник питьевой воды, а также развитие судоходства, в то время как Москва-река все свои возможности практически исчерпала. 15 июня 1931 г. Пленум ЦК ВКП (б) постановил: «...коренным образом разрешить задачу обводнения Москвы-реки путем соединения ее с верховьем реки Волги» [23].

Большой исследовательский интерес представляет сам облик канала. Нарком путей сообщения Лазарь Каганович на торжественном заседании, посвященном пуску Московского метрополитена, назвал канал Москва — Волга его родным братом [12]. Но в отличие от подземных станций сооружения канала рассчитаны на внешнее обозрение, а также неразрывно связаны с окружающим их ландшафтом. Канал проходит и через равнины, покрытые лесами (Волжский узел), и через долины с высокими холмами (Влахернский узел), некоторые сооружения канала находятся на берегах водохранилищ (Химкинский речной вокзал). Его архитектурно-художественная концепция была монументальным воплощением идеалов нового общества, строительством которого грезил страна, а также символом научно-технического прогресса, дававшего по тем временам небывалые возможности в укрощении сил природы. Кроме того, для советской идеологии тех лет строительство каналов, помимо утилитарной функции, несло еще и символическую. Одним из важнейших аспектов свершившейся социальной справедливости был доступ к водным ресурсам всех слоев населения, как к «могучим двигателям экономического развития, прочной основе политического единства целого человечества» [21]. Новая жизнь как будто бы пришла в столицу вместе с большой водой:

Во всех сооружениях канала, начиная от монументов Сталина в аванпорте и кончая Химкинским вокзалом, мы ощущаем неиссякаемую энергию молодого социалистического общества. Мы видим десятки сооружений, гордо вознесшихся своими башнями над гладью воды и окружающим ландшафтом, мы видим в качестве их завершения скульптуры, изображающие новых советских людей, занятых трудом, отдыхом, защитой своего отечества [6, с. 72].

«Содружество трех искусств — архитектуры, скульптуры и живописи — особенно широко применено в здании Химкинского вокзала. Кроме скульптурных композиций фонтана и росписи вокзала, скульптурные изваяния поставлены по углам башни. Они изображают знатных людей нашей родины: молодого красноармейца в распахнутой шинели, краснофлотца, девушку-колхозницу и северянина-охотника» [6, с. 16–20]. Следует отметить, что огромное значение имело не только художественное оформление, но и социальная организация пространства:

На нашем вокзале [Химкинский речной вокзал] отсутствует какое-либо деление на классы. В нем воплотился социалистический демократизм, воплотилась народность нашей советской архитектуры. Любому посетителю Химкинского вокзала доступны все его помещения, начиная от вестибюля и кончая прекрасными широкими террасами, опоясывающими все здания [12, с. 64].

Но, как сказано выше, есть и другие аспекты истории создания канала, которые по сей день вызывают немало споров.

В тяжелые годы строительства канала, унесшего немало человеческих жизней, каждый, независимо от социального статуса и происхождения, мог оказаться вне общества и в бесправном положении, попав в трудовой лагерь. Бесспорно, что можно многие обстоятельства списывать на мировую обстановку, оправдывая спешку реализации проекта, но данный факт, несомненно, дискредитировал саму идею возможности строительства коммунизма в нашей стране. На примере истории трудовых лагерей мы можем наблюдать социальный регресс, который описывал В.И. Вернадский относительно общественного развития на Западе [3] и, который не должен был произойти при социализме:

...эксплуатация одной части общества другою является фактом, общим всем минувшим столетиям. Неудивительно поэтому, что общественное сознание всех веков, несмотря на все разнообразие и все различия, движется в определенных общих формах, в формах сознания, которые вполне исчезнут лишь с окончательным исчезновением противоположности классов [24].

Принудительный труд заключенных в 1930 гг., а также их массовая гибель и расстрелы в настоящее время являются одними из самых серьезных доводов, выставляющих советский строй в негативном свете и, в конечном счете, являющий собой не изжитую по сей день культурную травму.

По нашему мнению, для объективного понимания культурно-исторической роли канала следует обратиться к двум малоизученным аспектам в его истории, которые могут в полной мере раскрыть сущность и специфику Канала Москва-Волга как феномена советской культуры. Это роль канала как оборонительного сооружения в годы Великой Отечественной войны, а также те документальные источники, которые традиционно являлись значимыми для других областей гуманитарных исследований. Например, для историко-научных. В данном случае, при детально исследовании очевиден героический труд и самоотверженный подвиг создателей канала, которые находились в заключении.

Героические поступки в советской интерпретации — это «совершения выдающихся по своему общественному значению действий, отвечающих интересам народных масс, передовых классов и требующих от человека личного мужества, стойкости, готовностью к самопожертвованию», «обеспечивающего мир, труд и свободу человеку» [4, с. 112], что в полной мере коррелирует с пониманием подвижничества в христианстве: «Нет больше той любви, аще кто положит душу свою за други своя» (Ин. 15: 13) [14]. Именно это постулат был положен в основу православного понимания народного подвига, ставшего залогом победы над фашизмом [15]. Позже значение слова «подвиг» в русской культуре сформулирует академик Д.С. Лихачев:

Героизм, возвещаемый трубными звуками, не в состоянии передать бессмертную, все завершающую мысль, вложенную в русское слово «подвиг». Героический поступок — это не совсем то, доблесть — его не исчерпывает, самоотречение — опять-таки не то, усвершенствование — не достигает цели, достижение — имеет совсем другое значение, потому, что подразумевает некое завершение, между тем как подвиг безграничен. Соберите из разных языков ряд слов, означающих идеи передвижения, и ни одно из них не будет эквивалентно сжатому, но точному русскому термину «подвиг». И как прекрасно это слово: оно означает больше, чем движение вперед, — это «подвиг»... [8, с. 15–16].

Память тех, кто отдал свои жизни на строительстве канала Москва-Волга, была увековечена уже после распада Советского Союза. В 1997 г. на одном из берегов канала

у въезда в город Дмитров был установлен поклонный крест, а в 2007 г. была открыта часовня Новомучеников и Исповедников Российских в Деденево (художник П. Стронский).

Действительно, данные сооружения увековечили память, но вряд ли они могут раскрыть суть подвига человека, который не поступился жизненными принципами, несмотря на то, что был объявлен врагом государства и вынужден претерпевать всевозможные лишения. Например, заместитель начальника Химкинского речного порта Федор Николаевич Гревениц [5]. Объективно раскрыть данную тему можно лишь посредством письменных и визуальных источников.

Еще на заре своей юности Д.С. Лихачев, находясь в заключении в Соловецком лагере и со дня на день ожидая расстрела, влюбившись в природу Соловков, еще сам того не осознавая, начал формулировать понятие «Экология культуры» — гармоничного сосуществования и развития природного и социального [13]. Кроме того, Лихачева можно по праву назвать одним из выдающихся отечественных ученых, прошедших через трудовые лагеря и сформировавших четкую жизненную позицию в отношении происходившего. Уже, будучи в зрелом возрасте, он обоснует свои мировоззренческие позиции в многочисленных работах и выведет собственную формулу патриотизма — безусловной любви к родной земле, которая и должна являться духом гуманитарного знания:

Патриотизм — начало творческое, начало, которое может вдохновить всю жизнь человека: избрание им своей профессии, круг интересов — все определять в человеке и все освещать. Патриотизм — это тема, если можно так сказать, жизни человека, его творчества. Патриотизм непременно должен быть духом всех гуманитарных наук, духом всего преподавания... Действительно, патриотизм, прежде всего, начинается с любви к своему городу, к своей местности, и это не исключает любви ко всей стране... [9, с. 14–18].

Если есть у человека великая цель, она должна проявляться во всем — в самом, казалось бы, незначительном [10].

Наглядным примером сказанному Лихачевым может послужить одно из писем выдающегося ученого Б.Л. Личкова В.И. Вернадскому. Личков в заключении работал на строительстве канала Москва-Волга. Конечно же, все обстоятельства своего заключения, по понятным причинам, в переписке он осветить не мог, но совершенно очевидно, что его работа была не только принудительной и, что он много успевал делать «для себя», т. е. во благо Родине:

Перерабатывая свою геологию, я остановился на главе об абсолютном геологическом исчислении, чувствуя, что здесь я не могу ее переработать за отсутствием литературы по радиоактивности. Не могли бы Вы указать мне последние новости по методу радиоактивного определения — калиевому и свинцовому: названия работ. А я бы их уже как-нибудь достал из Москвы (это не так уж легко, но возможно) [27, с. 106].

Или:

Работа моя по службе моей на Москва-Волгострое пока достаточно нентересная, но труда в нее приходится вкладывать много. Стараюсь работать и для себя. В частности, много работаю над своим курсом исторической геологии, который все растет и растет, и над морфологией Ферганы [27, с. 107].

Позже, в годы Великой Отечественной войны заключенные ГУЛАГа внесут огромный вклад в дело Победы. Это, прежде всего, героический труд на производстве в тылу [19].

Кроме того, в военные годы Каналу Москва-Волга будет уготовано сыграть важнейшую роль в Обороне Москвы. Факт того, что наступление противника на Москву не увенчалось успехом, воспринимался в те времена как чудо. Однако именно подрыв сооружений канала и затопление близлежащих территорий внесло огромный вклад в оборону столицы. В конце ноября 1941 г. благодаря сбросу воды через плотину Ивановской ГЭС снизился уровень воды и треснул лед, что вынудило отступить тяжелую технику противника. Далее была взорвана плотина на Истринском водохранилище и затоплены поймы рек Сестры и Яхромы [7, 25, 26, 18].

Таким образом, исходя из вышесказанного, можно заключить, что использование новых научных подходов к изучению Канала имени Москвы в аспекте культурно-исторической памяти дает на современном этапе обширные возможности для понимания его исторической роли. Годы строительства канала были одними из самых сложных в прошедшем столетии не только в истории нашей страны, а для мировой истории в целом. Но главная водная артерия столицы стала не только одним из самых драматичных свидетельств эпохи, но и величественным памятником человеческому героизму, проявленному в период строительства, а также в годы Великой Отечественной войны, когда канал стал еще и одним из рубежей Обороны Москвы.

Список литературы

Исследования

- 1 *Вальдес Одриосола М.С.* Московский метрополитен как культурный феномен. 2-е изд. М.: ЛЕНАНД. 2020. 152 с.
- 2 *Вальдес Одриосола М.С.* Социокультурные аспекты изучения московского метрополитена как феномена архитектуры экстремальных сред // Вестник славянских культур. 2021. Т. 62. С. 36–44. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-62-36-44>
- 3 *Вернадский В.И.* Размышления натуралиста. Научная мысль как планетное явление. Философские мысли натуралиста. М.: Наука, 1977. Кн. 2. С. 40.
- 4 Героизм // Философский энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1983. С. 112.
- 5 Гревениц Федор Николаевич // Возвращенные имена. Книги памяти России. URL: <http://visz.nlr.ru/person/show/17185> (дата обращения: 20.11.2019).
- 6 *Еременко Е.* 70 лет Каналу имени Москвы. М.: ООО «Фонд Праздник», 2007. 100 с.
- 7 *Кувырков И.В.* Искусственный паводок реках Сестре и Яхроме в конце ноября 1941 года // Канал Москва-Волга и его роль в истории столицы / под общ. ред. проф. А.Г. Назарова. М.: Прометей, 2021. С. 78–90.
- 8 *Лихачев Д.С.* Заметки о русском. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. 479 с.
- 9 *Лихачев Д.С.* Земля родная. М.: Просвещение, 1983. С. 14–18.
- 10 *Лихачев Д.С.* Письма о добром и прекрасном // Azbuka.ru. URL: https://azbyka.ru/deti/wp-content/uploads/2021/07/pis_o_dob_i_prek.pdf (дата обращения: 04.01.2025FA).
- 11 *Лотман Ю.М.* Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 200–202.

- 12 Михайлов А.И. Архитектура канала Москва-Волга / под. ред. арх. Н.А. Магина. М.: Изд-во Всесоюзной акад. архитектуры, 1939. 73 с.
- 13 Назаров А.Г. Историко-научные предпосылки Экологии культуры // Экология культуры: к 110-летию со дня рождения Дмитрия Сергеевича Лихачева (28.11.1906 – 30.09.1999) / отв. ред. А.Г. Назаров. М.: ЛЕНАНД, 2016. С. 94–96.
- 14 Подвижники христианства // Православие и мир. URL: <http://www.pravmir.ru/podvizhniki-xristianstva/> (дата обращения: 16.11.2019).
- 15 Православный взгляд на войну // Преображенский храм в селе Бужарово. Официальный сайт. URL: <http://www.ynical.org/2010-08-12-03-49-48/204.html> (дата обращения: 17.11.2019).
- 16 Самовер Н.В. «Трудное» наследие как Всемирное: Россия в контексте международного опыта // Журнал Института наследия. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/trudnoe-nasledie-kak-vsemirnoe-rossiya-v-kontekste-mezhdunarodnogo-opyta> (дата обращения: 01.06.2020).
- 17 Салуцкий А. Каналу Москва — Волга 80 лет. Правда о Дмитлаге из первых рук. М.: Книжный клуб «Книговек», 2017. 160 с.
- 18 Стена из воды. Канал имени Москвы в годы войны // История путешествия. URL: <https://anashina.com/stena-iz-vody-kanal-imeni-moskvy-v-gody-vojny/> (дата обращения: 18.11.2019).
- 19 Суржик Д.В. Роль ГУЛАГа в годы Великой Отечественной войны: к истории одного стереотипа // «Белые пятна» российской и мировой истории. 2016. №6. С. 33–39.
- 20 Штомпка П. Визуальная социология: фотография как метод исследования / пер. с польск. Н.В. Морозовой. М.: Логос, 2007. 150 с.

Источники

- 21 Богданов А.А. Инженер Мэнни // Lib.ru/Классика. URL: http://az.lib.ru/b/bogdanow_aleksandr_aleksandrowich/text_0110.shtml (дата обращения: 18.11.2019).
- 22 Маркс К., Энгельс Ф. Манифест коммунистической партии // Marxists. URL: <https://www.marxists.org/russkij/marx/1848/manifesto.htm> (дата обращения: 18.11.2019).
- 23 Москва в Генплане 1935 года // ГАУ «Институт Генплана Москвы». URL: https://genplanmos.ru/publication/2020_06_22_moskva-v-genplane-1935-goda/ (дата обращения: 04.01.2025).
- 24 Москва-Волга.Ру: История строительства канала Москва-Волга // Москва-Волга. История великой стройки. URL: <https://moskva-volga.ru/> (дата обращения: 04.01.2025).
- 25 Опыт эксплуатации сооружений канала Москва-Волга. М.; Л.: Государственное энергетическое издательство, 1945. Вып. 1 / под общ. ред. А.М. Румянцева. С. 4–5.
- 26 Официальный сайт ФГБУ «Канал имени Москвы». История. URL: <http://kim-online.ru/page/istoriya> (дата обращения: 26.08.2020).
- 27 Переписка В.И. Вернадского с Б.Л. Личковым (1918–1939). М.: Наука, 1979. 270 с.

© 2025. Maria S. Valdes Odriozola

Moscow, Russia

THE MOSCOW-VOLGA CANAL IN THE ASPECT OF CULTURAL AND HISTORICAL MEMORY

Abstract: The subject of the study is the essence and specificity of the Moscow-Volga Canal (the Moscow Canal) in the aspect of cultural and historical memory. The object of the research is the socio-cultural aspects of the history of the Moscow-Volga Canal (Moscow Canal). In his research, the author relies on the classification of types of cultural and historical memory of the world-famous philologist and culturologist Yu. Lotman. The author used a number of research methods, such as analysis of written sources and visual sociology. As a result of the research, the main approaches to understanding the Moscow-Volga Canal (Moscow Canal) were identified as a historical and cultural phenomenon. In his research, the author relies not only on traditional approaches to the study of the history of the channel, but also on those aspects that, for various reasons, were not considered as the key ones. The novelty of the research lies in the fact that the author develops his own approach to the study of the channel, considering it in the context of cultural and historical memory. The author's personal contribution is that, basing on the principles of the study of cultural and historical memory of Yu. Lotman and methodology the latter had proposed he revealed the role of the channel in history and culture.

Keywords: Moscow Canal, Moscow-Volga Canal, Cultural and Historical Memory, Traumatic Memory, Difficult Memory, GULAG, Visual Sociology, City-forming Object, Feat, Heroic, Defense of Moscow.

Information on the author:

Maria S. Valdes Odriozola — PhD in Culturology, Member, Professor, of Peter's Academy of Arts and Sciences, Member of the Russian Union of Artists, Member of the Creative Union of Artists of Russia, Member of the Union of Journalists of Moscow, Laureate of State Scholarships to Outstanding Figures of Culture and Art, as well as Talented Young Authors Literary, Musical and Artistic Works (2014, 2015); Librarian No. 2 of the Yury Trifonov Library, 4th Tverskaya-Yamskaya St., 26/8 125047, Moscow, Russian.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2895-9304>

E-mail: mariavaldes@yandex.ru

Received: May 11, 2022

Approved after reviewing: December 17, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Valdes Odriozola, M.S. "The Moscow-Volga Canal in the Aspect of Cultural and Historical Memory." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 45–54. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-45-54>

References

- 1 Val'des Odriosola, M.S. *Moskovskii metropoliten kak kul'turnyi fenomen* [*Moscow Metro as a Cultural Phenomenon*], 2nd ed. Moscow, LENAND Publ., 2020. 152 p. (In Russ.)
- 2 Val'des Odriosola, M.S. “Sotsiokul'turnye aspekty izucheniia moskovskogo metropolitena kak fenomena arkhitektury ekstremal'nykh sred” [“Sociocultural Aspects of the Moscow Metro as a Phenomenon of Architecture in Extreme Environments”]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 62, 2021, pp. 36–44. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-62-36-44> (In Russ.)
- 3 Vernadskii, V.I. *Razmyshleniia naturalista. Nauchnaia mys' kak planetnoe iavlenie. Filosofskie mysli naturalista* [*The Thoughts of a Naturalist. The Scientific Thought as a Planetary Phenomenon*]. Moscow, Nauka Publ., 1977, book 2, p. 40. (In Russ.)
- 4 “Geroizm” [“Heroism”]. *Filosofskii entsiklopedicheskii slovar'* [*Philosophical Encyclopedic Dictionary*]. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1983, p. 112. (In Russ.)
- 5 “Grevenits Fedor Nikolaevich.” *Vozvrashchennye imena. Knigi pamiati Rossii* [*Grevenits Fyodor Nikolaevich. Returned names. The Memory book of Russia*]. Available at: <http://vizn.nl.ru/person/show/17185> (Accessed 20 November 2019). (In Russ.)
- 6 Eremenko, E. *70 let Kanalu imeni Moskvyy* [70 years of the Moscow Canal]. Moscow, OOO “Fond Prazdnik”, 2007. 100 p. (In Russ.)
- 7 Kuvyrkov, I.V. “Iskusstvennyi pavodok rekakh Sestre i Iakhrome v kontse noiabria 1941 goda” [“Artificial flood of the rivers Sestra and Yakhroma at the end of November 1941”]. *Kanal Moskva-Volga i ego rol' v istorii stolitsy* [*The Moscow-Volga Canal and its role in the History of the Capital*], ex. ed. Prof. A.G. Nazarova. Moscow, Prometei Publ., 2021, pp. 78–90. (In Russ.)
- 8 Likhachev, D.S. *Zametki o russkom* [*Notes about Russian*]. Moscow, KoLibri Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2014. 479 p. (In Russ.)
- 9 Likhachev, D.S. *Zemlia rodnaia* [*Native Land*]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1983, pp. 14–18. (In Russ.)
- 10 Likhachev, D.S. “Pis'ma o dobrom i prekrasnom” [“Letters about the Good and Beautiful”]. *Azbuka.ru*. Available at: https://azbyka.ru/deti/wp-content/uploads/2021/07/pis_o_dob_i_prek.pdf (Accessed 04 January 2025). (In Russ.)
- 11 Lotman, Iu.M. “Pamiat' v kul'turologicheskom osveshchenii” [“Memory in Cultural Coverage”]. Lotman, Iu.M. *Izbrannye stat'i* [*Selected Articles*], vol. 1. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, pp. 200–202. (In Russ.)
- 12 Mikhailov, A.I. *Arkhitectura kanala Moskva-Volga* [*Architecture of the Moscow-Volga Canal*], ed. Archimandrite N.A. Magina. Moscow, II-Union Academy of Architecture Publ., 1939. 73 p. (In Russ.)
- 13 Nazarov, A.G. “Istoriko-nauchnye predposylki Ekologii kul'tury” [“Historical and Scientific Prerequisites for the Ecology of Culture”]. *Ekologiya kul'tury: k 110-letiiu so dnia rozhdeniia Dmitriia Sergeevicha Likhacheva (28.11.1906 – 30.09.1999)* [*The Ecology of Culture: on the 110th Anniversary of Dmitry Likhachev's birth (November 28, 1906 – September 30, 1999)*], ex. ed. A.G. Nazarov. Moscow, LENAND Publ., 2016, pp. 94–96. (In Russ.)
- 14 “Podvizhniki khristianstva” [“Ascetics of Christianity”]. *Pravoslavie i mir* [*Orthodoxy and the World*]. Available at: <http://www.pravmir.ru/podvizhniki-xristianstva/> (Accessed 16 November 2019). (In Russ.)

- 15 “Pravoslavnyi vzgliad na voinu” [“The Orthodox view of War”]. *Preobrazhenskii khram v sele Buzharovo. Ofitsial'nyi sait* [The Church of the Transfiguration in the village of Buzharovo. The Official Website]. Available at: <http://www.ynical.org/2010-08-12-03-49-48/204.html> (Accessed 17 November 2019) (In Russ.)
- 16 Samover, N.V. “‘Trudnoe’ nasledie kak Vsemirnoe: Rossiia v kontekste mezhdunarodnogo opyta” [“‘Difficult’ Heritage as the World Heritage: Russia in the Context of International Experience”]. *Zhurnal Instituta nasledii*. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/trudnoe-nasledie-kak-vsemirnoe-rossiya-v-kontekste-mezhdunarodnogo-opyta> (Accessed 01 July 2020) (In Russ.)
- 17 Salutskii, A. *Kanalu Moskva — Volga 80 let. Pravda o Dmitlage iz pervykh ruk* [The Moscow — Volga Canal is 80 Years Old. The Truth about Dmitlag at First Hand]. Moscow, Knizhnyi klub “Knigovek” Publ., 2017. 160 p. (In Russ.)
- 18 “Stena iz vody. Kanal imeni Moskvyy v gody voiny” [A wall of water. Moscow Canal during the War]. *Istoriia puteshestviia* [Travel history]. Available at: <https://anashina.com/stena-iz-vody-kanal-imeni-moskvyy-v-gody-vojny/> (Accessed 18 November 2019). (In Russ.)
- 19 Surzhik, D.V. “Rol' GULAGa v gody Velikoi Otechestvennoi voiny: k istorii odnogo stereotipa” [“The Role of the Gulag During the Great Patriotic War: to the Story of one Stereotype”]. “Belye piatna” *rossiiskoi i mirovoi istorii*, no. 6, 2016, pp. 33–39. (In Russ.)
- 20 Shtompka, Piotr *Vizual'naia sotsiologiya: fotografiia kak metod issledovaniia* [Photography as a Method of Research], trans. from Polish. N.V. Morozova. Moscow, Logos Publ., 2007. 150 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-55-62>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)52

Научная статья/Research article



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

© 2025 г. Marina Ch. Larionova

Rostov-on-Don, Russia

“THE WITCH”, A SHORT STORY BY A.P. CHEKHOV: THE CODES OF TRADITIONAL CULTURE

Abstract: Chekhov A.P., was well familiar with the folk culture both because of the books he read when working on the thesis ‘Healthcare in Russia’ and personal impressions gained when living in Taganrog, in the South of Russia. He also addressed the folk demonology. Short story “The Witch” conveys the reflections of the southern Russian notions of witches which contain some specific regional features. They are, unlike the witches of the North, young beautiful women, who master and have control over the natural forces and disasters, practise love magic. The actual narrative description in the short story has a supportive folklore, superstitious background. Raïssa Nilovna, the heroine of the short story is considered a witch by her husband, sexton Gykin. However, he himself is depicted possessing emphasized physiological infernal features — the fact Chekhov was criticised for by his contemporaries. Corporeal abnormalities, dirt and odour, unsociability, malice, glossolalia, slurred speech — these are the signs of inhuman, chthonic sphere. In folk culture, a woman cohabiting with a devil may become a witch. The dramatic fate of the heroine — an unloved, disgusting husband, the life in isolation — endows her both with angst, yearning and itch for love and the specific features of the folklore witch. However, being allies in the folk culture the witch and devil in Chekhov’s short story are the antagonists and the image of snowstorm — war is projected onto the relationship between the husband and the wife. Chekhov, making the night and the snowstorm the artistic time and space of the short story and the travellers who lost their way and the hosts of an isolated hut — its characters, ‘enters’ the territory of the ‘witch’ text of the Slavic culture and creates the original work of literature. This novelty becomes obvious when the short story is considered in and within the ethno-cultural and literature contexts.

Keywords: Chekhov A.P., “The Witch”, Ethno-cultural Context, Traditional Culture.

Information about the author: Marina Ch. Larionova — DSc in Philology, Head, the Humanities Department, Federal Research Centre The Southern Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences, Chekhova Ave., 41, 344006 Rostov-on-Don, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2955-2621>

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

Received: June 09, 2024

Approved after reviewing: September 06, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Larionova, M.Ch. “‘The Witch’, a Short Story by A.P. Chekhov: The Codes of Traditional Culture.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 55–62. (In English) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-55-62>

© 2025 г. М.Ч. Ларионова
г. Ростов-на-Дону, Россия

РАССКАЗ А. П. ЧЕХОВА «ВЕДЬМА»: КОДЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация: А.П. Чехов был хорошо знаком с народной культурой и по книгам, которые он читал в пору подготовки диссертации «Врачебное дело в России», и по личным впечатлениям жизни в Таганроге, на юге России. Обращался он и к народной демонологии. В рассказе «Ведьма» нашли отражения южнорусские представления о ведьмах, которые имеют региональную специфику. Это, в отличие от северных ведьм, молодые красивые женщины, обладающие властью над стихиями, владеющие любовной магией. В рассказе реальный план изображения подкреплен фольклорным, суеверным. Героиню рассказа Раису Ниловну ее муж, дьячок Гыкин, считает ведьмой. Но сам он обладает подчеркнуто физиологичными инфернальными чертами, за что Чехова упрекали современники. Телесные аномалии, грязь и запах, нелюдимость, злобность, глоссолалия, нечленораздельная речь — это приметы «нечеловеческой», хтонической сферы. В народной культуре ведьмой может стать женщина от сожительства с чертом. Драматическая судьба героини: нелюбимый отвратительный муж, жизнь в изоляции — наделяет ее не только тоской и жаждой любви, но и свойствами фольклорной ведьмы. Но если в народной культуре ведьма и черт союзники, то в чеховском рассказе они антагонисты. И образ метели-войны проецируется на отношения мужа и жены. Сделав художественным временем и пространством рассказа ночь и метель, а его персонажами — заблудившихся путников и хозяев одинокой сторожки, Чехов вступает на территорию «ведьминского» текста славянской культуры, но создает оригинальное произведение. Эта новизна проявляется особенно особенно ярко при включении рассказа в этнокультурный и литературный контекст.

Ключевые слова: Чехов, «Ведьма», этнокультурный контекст, традиционная культура.

Информация об авторе: Марина Ченгаровна Ларионова — доктор филологических наук, отдел гуманитарных исследований, заведующая, Федеральный исследовательский центр Южный научный центр Российской академии наук, пр. Чехова, д. 41, 344006 г. Ростов-на-Дону, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2955-2621>

E-mail: larionova@ssc-ras.ru

Дата поступления статьи: 09.06.2024

Дата одобрения рецензентами: 06.09.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Ларионова М.Ч. Рассказ А.П. Чехова «Ведьма»: коды традиционной культуры // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 55–62.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-55-62>

Anton Pavlovich Chekhov had a strong life-long interest in folklore — the fact might also be proved by the manuscript of the non-defended scientific thesis of the writer,

“Healthcare in Russia”. Among the sources of the thesis are folklore collections and the studies by folklorists: “Russian folk adages and parables published by I. Snegiryov, The Sayings and Bywords (Proverbs) of the Russian people” by V. Dal (Dahl), “Songs collected by P.V. Kireyevskiy”, the book by P. Bessonov about the spiritual poems, woks and collections by I. Zabelin, A. Afanasyev, A. Tereshchenko, and many others [11, v. XVI, p. 277–356].

The oeuvre of A.P. Chekhov contains the reflection of proverbs and sayings, signs and superstitions, folk beliefs and songs, ritual poetry and fairytales. The characters of folk demonology, heroes of *bylichki* (a folklore story about a meeting with harmful creatures or spirits) and *byvalshchiny* (a folklore story about a supernatural incident) or locus related to them may also be noted rather frequently. Already the titles of his works introduce the known to everyone heroes of the non-fairytale prose — play “The Wood Demon”, short stories “The Witch, a Conversation of A Drun With A Sober Imp”, and others. At the same time, the writer transforms the folklore plots in accordance with the realities of his time.

The idea of “The Witch”, a short story, according to Mikhail Pavlovich Chekhov’s memoirs, occurred to Anton Pavlovich not far from Moscow in Babkino, at the estate owned by the Kiselyovs:

...there was an isolated church, in Polevsh(ch)ina, close to the Daraganovskiy Forest, which always attracted the writer’s attention. The service there was merely once a year and only gloomy sounds of the bell, when the sexton struck the time, reached Babkino during the nights. That church, with an adjoining hut for sexton, right near the posting road, it seems, led Chekhov to the thought to write “The Witch and The Malevolent Deed” [10, p. 34–35].

It is quite possible that M.P. Chekhov was right when it comes to the story’s idea birthplace, however, the witch in the short story turned out to be entirely Southern Russian.

Chekhov was born and grew up in a city, which at that time was within the Yekaterinoslav Governorate. Ethno-cultural stereotypes, laid in the childhood, are manifested throughout the entire writer’s oeuvre, from the first short story, “A Letter to a Learned Neighbour”, reflecting Chekhov’s attitude towards the Cossacks and the administrative inclusion of Taganrog into the Don Cossack Host Province, to the last play written, “The Cherry Orchard”, with its specifically southern symbolism of cherry. Understanding the role of the local context and flavour may clarify a lot of points in Chekhov’s works.

There is a significant difference between northern and southern witches. As ethnographer S.V. Maksimov wrote, “...and if there are, not that rarely, young widows among the witches in the Little Russian steppes ... then in severe coniferous forests the mischievous and beautiful Little Russian witches turn into crones” [7, p. 113]. A contemporary researcher, though less poetically, writes about the same:

Northern Russian and Southern Russian witches differ just about the same way as northern and southern mermaids. A Northern Russian witch — is a crone, who is sometimes stout like a barrel, with dishevelled grey hair, bony arms, and a blue nose. A Southern Russian witch can be young and attractive, though sometimes her youth and beauty can be merely a disguise” [9, p. 76].

The links of a witch with natural forces and disasters, as the researchers note, are especially strong in the South of European Russia with the folk beliefs in witches who eat the moon and stars or sweep them away with a broom(stick) [1, p. 420; 3, p. 63; 4, p. 56]. Besides, the southern witches are less inclined to villainy; at least, harmfulness was not their initial form of behaviour [5, p. 440]. And, finally, the ideas and notions of the southern witches, due

to their youth and attractiveness, include the motifs of corporeity, temptation, and seduction, which are not typical of the northern ones. The bright examples might be “Evenings On a Farm Near Dikan’ka” and “The Viy” by Nikolai Gogol. The Gogol’s witches fly to sabbaths, milk cows dry, steal and hex the young moon, cause rough weather, ruin people’s lives, and their enchanting beauty attracts men. Chekhov, of the entire set of specific witch’s features and functions, provides his heroine with only several.

Far and by, Chekhov keeps the intrigue until the very end of the short story: is the heroine a witch or not? If she is a witch then taught or born one? If taught one then why and how did she become a witch?

The witch in folk consciousness is a creature both real and supernatural. Among her supernatural abilities are such as mastering and having control over the natural forces and disasters, the weather. Entitling his short story “The Witch”, Chekhov could not help actualising the motif. On the other hand, making the night and the snowstorm the artistic time and space of the short story and the travellers who lost their way and the hosts of an isolated hut — its characters, he could not but “enter” (willingly or unwillingly) the territory of the ‘witch’ text of the Slavic culture with its “deliberate non-distinguishing between the mythology and reality”, the fact E.E. Levkiyevskaya wrote about relating it to Gogol’s “Evenings” [6]. The witch unlike other mythological characters gravitates towards the world of humans and is interpreted applying the categories of mundane mythological consciousness [2].

So, is Raïssa Nilovna¹, Chekhov’s heroine, a witch or is she not? There are no doubts that the writer’s contemporaries, who noted the realism of the short story in unison, considered the title to be a metaphor. However, it is not that simple. Let’s not forget that Chekhov grew up in a small provincial city with the traditional culture still surviving at his time in the way of a custom, everyday stereotype. It was not the case for large cities where it underwent significant reduction, especially in the intelligentsia milieu.

The registers of fantasy and reality constantly switch over within the short story. Sexton Savély Gykin listens to the dins of snowstorm and frowns:

The fact was that he knew, or at any rate suspected, what all this racket outside the window was tending to and whose handiwork it was. “I know!” he muttered, shaking his finger menacingly under the bedclothes; “I know all about it!” [11, v. IV, p. 375].

Gykin suspects his wife of causing bad weather and thus luring the travellers who lost their way. This may be considered to be the superstition of a silly and unsightly sexton, his mystical fear of his beautiful wife. Gykin, having heard a sound of the bell, gets even angrier:

“The postman is lost in the storm!” he wheezed out glancing malignantly at his wife. “Do you hear? The postman has lost his way! <...> I... I know! Do you suppose I don’t... don’t understand?” he muttered. “I know all about it, curse you!” [11, v. IV, p. 377].

And here comes the first sign:

“What do you know?” sexton’s wife asked quietly, keeping her eyes fixed on the window [11, v. IV, p. 377].

We, it goes without saying, may explain Raïssa’s quiet voice and gaze and consider them wish and willingness to hear a distant sound. However, common, usual words and

¹ When translating the Chekhov’s text, we relied upon Constance Garnett’s version [12] with exceptions in several cases when we provided a more precise and accurate, in our view, translation version.

actions have often got the second, hidden sense in Chekhov's works. The witch as any other evil spirit "gives herself away by the mystical look in her eyes" [8, p. 297]. There is a folk belief that if a witch watches a bird flying, the bird falls dead to the ground.

Then the narration switches over to the reality register again. "You're mad, you silly"<...> "Cross yourself, you fool!" Raïssa exhorts her husband and provides a very rational explanation for her interest:

"Why, you are stupid, Savély," said sexton's wife sighing and looking at her husband with pity. "When father was alive and living here, all sorts of people used to come to him to be cured of the ague... They came almost every day, and no one called them devils. But if anyone once a year comes in bad weather to warm himself, you wonder at it, you silly, and take all sorts of notions into your head at once" [11, v. IV, p. 378].

"His wife's logic touched Savély". Chekhov writes further [11, v. IV, p. 378]. The reader, however, takes notice of one small detail: Raïssa's father cured people of ague — of fever. The folk name of this illness is *tryasovitsa* or *tryaseya* and there are from seven to forty sisters the fevers in total. These are not just illnesses but mythological creatures and only a knowledgeable person, sorcerer can cope with them.

We may assume that Raïssa's father cured with herbs. In other words, despite being a clergyman, he performed the functions of the herb healer, herb potions maker. Herbs are collected in specific places: on borderland territories (boundaries, outskirts), in forests, in the uplands (mountains, hills). The name of the setting for the action and location of an old abandoned church with an adjoining hut for sexton and his wife is the Gulyayevskiy Hill on General Kalinovskiy's estate. Crossroads, junctions, intersections — these are the esoteric places where knowledge can be shared, given, and acquired, where humans can communicate with some mythical creatures. Taking the snowstorm into account, we may speak about the formation of a marginal, demonic chronotope in the short story. It is no surprise that his wife's arguments and reasons do not convince Gykin.

Gykin believes that it is Raïssa who 'bewitched' bad weather, made the travellers (one of them being young and handsome) lost their way. And though sexton's wife conversation with them is of the entirely common everyday character, Chekhov keeps the intrigue and makes the readers guess: is Raïssa a witch or is she not?

So, she sits near a sleeping young postman and stares at the visitor without taking her eyes off him.

Her cheeks were pale and her eyes were glowing with a strange fire [11, v. IV, p. 382].

And when Gykin puts a handkerchief over a postman's face and does not let his wife put out the light, she hisses at him. The zoomorphism, shape-shifting ability, alluring and glowing look, — these are the specific features of a witch. She is mystifying. Her phrase addressed to her husband: "...You did not see anything...", sounds ambiguously, both as the excuse and the spell.

It is known that a witch can be recognized as such by a tiny tail. The folklorists and researchers, starting with A.N. Afanasyev and V.I. Dal, write about it. Well, what might be simpler than that? Should not Gykin know whether his wife has a tail or not? The answer to this question is directly linked with another one: why has Raïssa become a witch?

The witches in folk beliefs are either natural (born) or taught. The first ones are born from demonic creatures. The ones taught acquire supernatural abilities during their lifetime.

One of the ways to acquire the forces and abilities is marrying or cohabiting with the devil. But though in folk culture and fiction the witch and the devil are usually on one side (just to remember Solokha or the witch, *pannoczka*, in Gogol's works), in Chekhov's short story they are the antagonists. This is because the role of the devil in the short story is played by Gykin and the image of snowstorm — war is projected onto the relationship between the husband and the wife:

It was hard to say who was being wiped off the face of the earth, and for the sake of whose destruction nature was being churned up into such a ferment; but, judging from the unceasing malignant roar, someone was getting it very hot [11, v. IV, p. 375].

Gykin to a greater degree than Raïssa possesses infernal features: hirsute, pock-marked countenance, red and coarse hair, unwashed feet or “stumps” (in Chekhov's drafts: “feet with curved, dirty nails” [11, v. IV, p. 452]), senseless and sound imitating family name. Corporeal abnormalities, dirt and odour, unsociability, malice, glossolalia, slurred speech — these are the signs of inhuman, chthonic sphere. Besides, the description of the hut's interior does not contain a single word about or hint at the icons. We do not know if Gykin believes in God, but he surely does in witches. The wife calls him “heathen”, “pitch”, “long-skirted devil”, “Herod”.

Many Chekhov's contemporaries were embarrassed about the excessive, as they thought, physiological details contained in the short story. V.V. Bilibin reproached the writer:

I do think it is not rather decent to utilise the talent to reproduce exceedingly voluptuous scenes... <...> I am a follower of the realism, however, the description of sexton's unwashed feet warps me. Furthermore, together with such a reality — there is a purely fantasy element in the image of sexton who truly thinks that his wife is a witch. It does not fit in [11, v. IV, p. 520].

D.V. Grigorovich, who used folklore-ethnographic elements in his works extensively, nevertheless stuck to the following opinion:

...You are so much skilful when it comes to the form, style, and taste that there is no particular need to speak about, for example, unwashed feet with curved nails and navel of the sexton. These details as such add absolutely nothing to the artistic beauty of the description; they rather spoil the impression the readers with a taste get [11, v. IV, p. 520].

And that is the point impossible to agree with. Without these feet, these nails, and hair Gykin would not be a demonic figure, rather a pathetic, miserable, and unattractive human being. Are not there plenty of beauties with unsympathetic husbands?

Raïssa Nilovna — is a beauty indeed: “broad shoulders, the handsome, tempting-looking contours of her person”, thick plait, “which reached to the floor”, “white neck”, “handsome face with its turned-up nose and its dimples” [11, v. IV, p. 376]. Gykin considers her beauty and sensuality to be the second, together with mastering and controlling the weather, specific feature of a witch, in full accordance with the folk tradition. Witches practise love magic and they, according to A.N. Afanasyev, “arouse the strongest passions” [1, p. 408]. It is no coincidence that Raïssa was making sacks in the beginning of the short story. The action alludes to the sacks of the Gogol's witch, Solokha, in which she hides her lovers. On the other hand, the action has the magic sense of sewing, connecting destinies, linking life paths. However, Raïssa's love spell is not malicious. She truly longs for love:

“How miserable I am!” sobbed sexton’s wife. “If it weren’t for you, I might have married a merchant or some gentleman! If it weren’t for you, I should love my husband now! And you haven’t been buried in the snow; you haven’t been frozen on the high road, you, Herod!” [11, v. IV, p. 385].

And if not for love then at least for its illusory and temporary equivalent:

“...The postman began undoing the knot in his hood. The sexton’s wife gazed into his eyes, and seemed trying to look right into his soul. “You ought to have a cup of tea...” she said. “I wouldn’t say no... but, you see, they’re getting ready”, he assented. “We are late, anyway”. “Do stay,” she whispered, dropping her eyes and touching him by the sleeve. <...> “You’d better stay... have some tea”. <...> “You’d better stay... Hark how the wind howls!” And the postman, not yet quite awake, not yet quite able to shake off the intoxicating sleep of youth and fatigue, was suddenly overwhelmed by a desire for the sake of which mail-bags, postal trains... and all things in the world, are forgotten” [11, v. IV, p. 385].

The woman seeks what she is deprived of in the marriage, searches for it in a passerby traveller, in a random person.

Raïssa Nilovna is indeed unhappy. She was not a proper bride, actually, as the husband was sent to marry her and take up the vacant position of sexton after her father’s death. She neither unplaited her hair, though a bride is supposed to: her thick plait reached to the floor. And we do remember that a plait is the confirmation of maidenhead and purity, that is, of virginity. Neither has she become the proper wife because her husband is “a clumsy lout, a slug-a-bed, God forgive me!” [11, v. IV, p. 385]. Gykin does not meet the status of husband, neither because he “unplaited her hair” nor provided her with property and assets etc., nor protected his wife and her honour (he was accusing her of lechery and calling her witch instead).

The witch described by Bulgakov, Margarita, would say much later: I became a witch because of all the grief and misfortunes that had struck me. Well, the same old story, it seems. However, Chekhov revives the plot applying a new look to it. This novelty becomes obvious when the short story is considered in and within the ethno-cultural and literature contexts, that is, the space, where folklore witches and the witches of Gogol, Chekhov, and Bulgakov coexist as equals.

Список литературы

Исследования

- 1 *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Мифы, поверья и суеверия славян: в 3 т. М.; СПб.: Эксмо; Terra Fantastika, 2002. Т. 3. 768 с.
- 2 *Виноградова Л.Н., Толстая С.М.* К сравнительному изучению мифологических персонажей: вештица и ведьма // Балканские чтения I. Симпозиум по структуре текста. М.: Изд-во Ин-та славяноведения и балканистики, 1990. С. 112–116.
- 3 *Власова М.* Русские суеверия. СПб.: Азбука, 1998. 669 с.
- 4 *Даль В.И.* О повериях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб: Литера, 1994. 480 с.
- 5 *Криничная Н.А.* Русская мифология: мир образов фольклора. М.: Академический Проект; Гаудеамус, 2004. 1008 с.
- 6 *Левкиевская Е.Е.* Мифологический персонаж: соотношение имени и образа // Славянские этюды: к юбилею С.М. Толстой. М.: Индрик, 1999. С. 243–257.
- 7 *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб.: ТОО «ПОЛИСЕТ», 1994. 446 с.

Источники

- 8 Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Ведьма // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1. С. 297–301.
- 9 Русский демонологический словарь / авт.-сост. Т.А. Новичкова. СПб.: Петербургский писатель, 1995. 640 с.
- 10 Чехов М.П. Антон Чехов и его сюжеты. М.: Тип. «9 января», 1923. 158 с.
- 11 Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1976. Т. 4. 551 с. Т. 16. М.: Наука, 1979. 623 с.
- 12 Chekhov A.P. The Tales of Chekhov. N.Y.: The Macmillan Company, 1918. Vol. VI: The Witch and Other Stories. P. 3–24.

References

- 1 Afanas'ev, A.N. *Poeticheskie vozzreniia slavian na prirodu: Mify, pover'ia i sueveriiia slavian: v 3 t.* [Poetic Views of the Slavic Peoples on the Nature: Myths, Folk Beliefs, and Superstitions of the Slavs: in 3 vols.], vol. 3. Moscow, St. Petersburg, Eksmo Publ., Terra Fantastika Publ., 2002. 768 p. (In Russ.)
- 2 Vinogradova, L.N., Tolstaia, S.M. “K sravnitel'nomu izucheniiu mifologicheskikh personazhei: veshtitsa i ved'ma” [“On the Comparative Studies of Mythological Characters: a Veshtitsa and a Witch”]. *Balkanskije chteniia I. Simpozium po strukture teksta* [Balkan Readings I. Symposium on the Text Structure]. Moscow, Institute of Slavic and Balkan Studies Publ., 1990, pp. 112–116. (In Russ.)
- 3 Vlasova, M. *Russkie sueveriiia* [The Russian Superstitions]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 1998. 669 p. (In Russ.)
- 4 Dal', V.I. *O poveriiakh, sueveriiakh i predrassudkakh russkogo naroda* [On Folk Beliefs, Superstitions, and Prejudices of the Russian People]. St. Petersburg, Litera Publ., 1994. 480 p. (In Russ.)
- 5 Krinichnaia, N.A. *Russkaia mifologija: mir obrazov fol'klora* [Russian Mythology: the World of Images of the Folklore]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., Gaudeamus Publ., 2004. 1008 p. (In Russ.)
- 6 Levkieskaia, E.E. “Mifologicheskii personazh: sootnoshenie imeni i obraza” [“Mythological Character: Correlation of Name and Image”]. *Slavianskie etiuudy: k iubileiu S.M. Tolstoi* [Slavic Etudes / Studies: to S.M. Tolstaya's Jubilee]. Moscow, Indrik Publ., 1999, pp. 243–257 (In Russ.)
- 7 Maksimov, S.V. *Nechistaia, nevedomaia i krestnaia sila* [Evil, Dark, and Unknown Spirits and the God Power]. St. Petersburg, TOO “POLISET” Publ., 1994. 446 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-63-76>

УДК 821.161.1Р.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)

© 2025 г. Т.И. Радомская
г. Москва, Россия

© 2025 г. М.Л. Федоров
г. Москва, Россия

**В ПОИСКАХ ГЕРОЯ:
СОВЕТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ 1920-х – 1930-х гг.
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ И ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. КИРШОНА И ДЕМЬЯНА БЕДНОГО)**

Аннотация: Статья посвящена одной из забытых страниц русской литературы. Между тем, с именами В. Киршона и Д. Бедного связаны явления, характерные для историко-литературного процесса 1920–1930 гг. Это и вопрос о разных векторах развития советской драматургии, и о неожиданной, казалось бы, для того времени востребованности поэтики А.Н. Островского и, в частности, в случае с Киршоном, это и проблема реализации способностей, таланта партийного функционера, типичная для всей советской литературы и каждый раз по-своему определяющая судьбы не одного автора.

Обозначенный нами круг вопросов раскрывается с помощью ранее не известных и мало доступных архивных источников из фондов ОР ИМЛИ, большинство которых вводятся нами в научный оборот впервые.

В связи с этим прослежен творческий путь Киршона. Сначала это ориентация на популярную тогда литературу лозунга, плакатности, зрелищности, у истоков которой стоял Д. Бедный. В связи с этим в работе определенное место уделяется поэтике этого автора. Далее Киршон встает на позиции реалистического, психологически достоверного театра, близкого лозунгу А.В. Луначарского «Назад к Островскому!».

В статье широко представлены литературно-критические, историко-литературные материалы эпохи, что позволяет увидеть не только творчество Киршона и Демьяна Бедного, но и основные векторы пути развития советской драматургии 1920–1930-х гг.

Ключевые слова: Демьян Бедный, Киршон, советский театр, драматургия, архив.

Информация об авторах:

Татьяна Игоревна Радомская — доктор филологических наук, профессор, Институт славянской культуры, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Хибинский пр., д. 6, 129125 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9442-7643>

E-mail: radomtatic@gmail.com

Максим Львович Федоров — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, России.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6540-1767>

E-mail: maksimfyodorov@yandex.ru

Дата поступления статьи: 26.03.2024

Дата одобрения рецензентами: 25.09.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: *Радомская Т.И., Федоров М.Л.* В поисках героя: советская драматургия 1920-х – 1930-х гг. в контексте литературной и театральной критики (на материале произведений В. Киршона и Демьяна Бедного) // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 63–76.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-63-76>

На протяжении десятилетия, с середины 1920-х до середины 1930 гг., имя драматурга Владимира Киршона не сходило с афиш ведущих столичных и провинциальных театров страны, с ним связывали будущее советской сцены. Сегодня театральные режиссеры о нем не вспоминают, и в истории он остался лишь как функционер Всероссийской ассоциации пролетарских писателей, член редколлегии одиозного журнала пролетарской критики «На литературном посту», автор актуальных производственных пропагандистских пьес, отвечавших своей проблематикой актуальным социально-политическим вопросам времени: судьбы советской молодежи, вредительство на фронте советской индустриализации и коллективизации, борьба с прорывами на производстве, ударничество и выполнение промфинплана.

Случай Киршона представляет особый интерес еще и потому, что его деятельность как советского функционера в значительной степени и определила несоизмеримую с масштабами дарования славу его как драматурга. В том числе и благодаря своему положению в РАППе, он стал по сути первым советским писателем, чьи пьесы ставились в Европе и даже перешагнули за океан и оказались на театральных афишах в Америке и Азии.

Значительна роль Киршона и в становлении театральной культуры молодого Советского государства. Со свойственным ему революционным темпераментом он участвовал в спорах о судьбах советской драматургии, которые разгорелись на рубеже 1920-х – 1930 гг.

Некоторое время назад в ОР ИМЛИ от потомков Киршона поступил уникальный архив писателя, собранный его вдовой Р. Корнблум. В этой коллекции документов отложились ранние, малоизвестные пьесы драматурга, — то недостающее звено, которое дает возможность исследователю проследить, как менялись драматургические и идеологические принципы не только самого Киршона, но и советской драматургии в целом.

Ранние пьесы драматурга относятся ко времени его обучения в Коммунистическом университете им. Свердлова (1921–1923). Специально для самодеятельной сцены им были написаны пьесы «Наша Карманьола», «Ночь под Рождество», «Как они кончат» (совместно с И. Беспаловым), «Факт, которого не было», «Единый фронт». Это были несамостоятельные, подражательные опыты драматургии, распространенной

в первые послеоктябрьские годы — тогда создавался театр политической агитки, театр плаката. Понятие «агитационность» имеет в данном случае не только политическую, но и художественную характеристику, особую систему принципов воздействия на слушателя и зрителя. Плакатность, яркость, лозунговость, зрелищность, героический пафос отличали советскую сцену периода Гражданской войны. У истоков такого театра стоял Демьян Бедный, столь ценный молодым Киршоном. На программное стихотворение поэта «О соловье» драматург будет ссылаться в одной из своих статей, посвященных пролетарской литературе:

Сила пролетарского писателя заключается не в том, что он будет, рабски подражая, создавать новые слова и выдумывать неслыханные образы.

Его задача — пользоваться сочными, крепкими, ядреными словами фабричных рабочих и крестьян. Он должен следить за языком фабрики, прислушиваться к языку рабочего, писать просто, писать реалистически.

Рабочего воротит от буржуазной эстетики. <...>

Демьян Бедный в своем прекрасном стихотворении «О соловье», посвященном рабочим и крестьянским писателям, пишет:

...Нам надобно бежать от этой западни.

Наш мудрый вождь Ильич поможет нам и в этом;

Он не был никогда изысканным эстетом,

И, несмотря на свой такой гигантский рост,

В беседе и письме был гениально прост.

Так мы ли ленинским пренебрежем заветом!

Это нужно твердо запомнить всем пролетарским писателям! (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 14).

«Крепкие, ядреные» слова в первых пьесах Киршона будут выкрикиваться со сцены и превращаться в лозунги. Плакатный характер этих произведений вполне очевиден. Так, например, «Наша Карманьола» (1923) наполнена преимущественно репликами приподнято романтизированными, обобщенными, несущими плакатно-лозунговый характер выражения политических идей:

Станцуем Карманьолу,

Пусть гремит гром борьбы!

Пусть гремит гром борьбы!

Эй, живей, живей, живей!

На фонари буржуев вздернем! (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1)

Такая пьеса вполне могла войти в репертуар одного из театров Теревсат (Театр революционной сатиры), у истоков которого стоял Демьян Бедный. Теревсат — особый феномен раннего советского театра, возникший в годы Гражданской войны. Эти театры появились во множестве и повсеместно, они явились непосредственным ответом на потребность революции в новом искусстве — активном, боевом, остросовременном. В простой и доступной форме теревсаты знакомили своих зрителей — красноармейцев, рабочих, крестьянскую бедноту — с политическими событиями, объясняли, комментировали их. Безусловно, такому театру был нужен талант Демьяна Бедного:

...он был одним из организаторов «Теревсата» — Театра революционной сатиры — в то время, когда не было репертуара для такого театра и не все театральные деятели решались снизойти до «агитки» [26, с. 303].

Стиль Теревсата отвечал характеру таланта Демьяна Бедного: скетчи, агитки, миниатюры с острым публицистическим пафосом, сатира составляли основу его репертуара.

Мы требуем часа, сплющенного в секунду; короткой фразы вместо периода; слова вместо фразы. <...> поскольку вся жизнь нашей эпохи <...> ищет схематики и опрощения, замещает трактат лозунгом, фолиант — листовкой, многословие увещательных «разглаголов» <...> — командой... [23, с. 30, 31].

«Театр революционной сатиры, — писал один из организаторов театра, поэт-сатирик М.Я. Пустынин, — своим символом выбрал, отбросив маски и котурны, — простую метлу. Она не будет празднично лежать в театральном углу, затянутая паутиной, эта метла будет гулять по головам белогвардейцев, сшибая с них большие и малые короны, и под ее острые прутья попадет все, что лежит на красной дорожке, мешая по ней шествовать работникам революции» [3, с. 5].

На броских фразах, социальных формулах и лозунгах, рассчитанных на восприятие массой зрителей, построена, например, ранняя пьеса Киршона «Как они кончат» (1922), представляющая собой памфлет на лидеров II Интернационала, где высмеиваются Каутский, Вандервельде, Мартов, Носке и др. Молодой Киршон вполне следует государственным рекомендациям, когда «выбирается или составляется пьеса, в которой идея не загромождена утонченным психологическим анализом или тонкостями интимных переживаний» [4, с. 14].

В последующих, более зрелых пьесах Киршона, произойдет решительная перемена в драматургических принципах. Он быстро осознал, что вместе с эпохой Гражданской войны в прошлое уходят и агитационный театр, поэтому вскоре он откажется от «произведений агитационно-плакатного типа, злободневных, но недолговечных» [6, с. 144]. В своем понимании задач, стоящих перед драматургией, Киршон твердо встанет на позиции реалистического и психологически достоверного театра. Он верно почувствовал время и был солидарен с А.В. Луначарским, бросившим в середине 1920 гг. советскому театру лозунг: «Назад к Островскому!», подразумевая при этом возврат к театру бытовому, реалистическому, к театру социальных типов и человеческих характеров. Киршон понимал это так:

Для литературы и драматургии пришла пора разработки и показа человеческих образов, героев нашей эпохи, являющихся примером для миллионов. Но сплошь да рядом в нашей критике вы найдете нападки на тех драматургов, которые вместо показа «коллектива» на сцене, «батальных» и «массовых» сцен выводят отдельных людей, с особой тщательностью работая над их характерами [20, с. 31–32].

К этому времени в советской литературе сложилось два понимания будущего советского сценического искусства. С одной стороны, оказались «традиционалисты» (В. Киршон, А. Афиногенов), с другой — «новаторы» (Вс. Вишневский, Н. Погодин). Последним оставались близки принципы драматургии периода Гражданской войны, они продолжали выносить на сцену массовость, многоэпизодность, слияние зрителя и актера.

«Почему столько бездействующих статистов в наших военных пьесах? — возмущался Вишневский в пылу полемики — Почему вылезают первоплановые герои? Почему герои по-старому выворачивают на протяжении 3–4–5 актов свое “нутро”? Почему они часто не живут, а философствуют?.. Почему нарушается закономерность соотношения “Я” и “коллектива”?» [12, т. 1, с. 551].

Театр — новый. Старые каноны прочь! Прочь топтания на часы — по актам. Прочь психологию героев, первопланые, значительные, многоговорящие и многоиграющие фигуры. Пусть течет масса, а вне — отдельными социальными ориентирами — некие типы: солдат, крестьянин, рабочий, офицер [13, с. 410].

А. Серафимович, например, об одной из своих пьес говорил, что в ней «нет отдельных театральных героев, тут герой — вся трудовая масса, ее мысли, чувства» [31, с. 298].

Кирион был решительно с этим не согласен:

Они думают, что для того, чтобы на сцене показать коллектив и воспитывать коллективистскую психологию, нужно вывести на сцену не одного человека, а десять, не десять, а сто. Они полагают, что единственный метод, который пригоден для показа масс на сцене — это метод арифметический; им не ясно, что для понимания психологии одной определенной социальной прослойки нередко гораздо большее может дать один глубоко разработанный образ, чем толпа в тридцать или сорок человек из представителей той же прослойки, однако неизбежно являющихся схематичными фигурами [21, с. 516].

На Первом съезде советских писателей в 1934 г. драматург повторил, что «самое важное в драматургии — это борьба за создание полноценных характеров. Герой драмы никогда не будет социальным типом, если не будет разработан характер. Схему типа создать без разработки характера возможно, настоящий тип создать нельзя, ибо под “типом” мы понимаем не только социальную сущность героя, но и ему одному присущие, неповторимые черты» [21, с. 556]. И своим собственным драматургическим творчеством доказывал правомерность такого существования в театре.

Уже в своей первой по-настоящему серьезной драматургической работе — пьесе «Константин Терехин» (1926), созданной в соавторстве с А. Успенским, находят отражения эти мысли драматурга о театре. В основе пьесы лежало реально бывшее событие — шумное в то время дело студента Горной академии Коренькова, который побоями и унижениями довел жену до самоубийства. По сути, Кирион берет за основу мелодраматический сюжет и пытается психологически достоверно описать семейный конфликт.

Пьеса «Константин Терехин» вошла в историю советской сцены как одна из первых из советских пьес, поставленных за рубежом. Там она называлась «Ржавчина» («Красная ржавчина») и в сезон 1929–30 гг. она шла на сценах в Англии, Франции, США, Германии и Латвии. Позже ее ставили в Испании, Норвегии, Чехии.

Кирион, движущийся в своей драматургии (начиная с пьесы «Константин Терехин») в сторону психологического театра, отошел от Демьяна Бедного, некогда стоявшего с ним на одинаковых позициях в понимании агитационного театра. Пролетарский поэт для своей драматургии выбирает особый путь, отличный как от театра «традиционалистов», так и от театра «новаторов». Характер его дарования развивался в рамках сатирического театра. Он активно стал участвовать в создании разнообразных сатирических коллективов. Например, предполагалось, что вместе с Маяковским Демьян Бедный придумают новый жанр советского музыкального театра — политическую оперетту. Но такой театр так и не был создан.

Участвовал поэт в создании театра «Синяя блуза», Театра сатиры, Театра эстрады и миниатюр в Москве.

К 1930 гг. относятся два спектакля, созданных по сатирическим произведениям Демьяна Бедного и вошедших в историю советской сцены. В 1932 г. в Московском

Мюзик-холле (а позже и в Ленинградском) был поставлен спектакль «Как 14-я дивизия в рай шла».

Сюжет этого произведения строится на гротескной ситуации: солдат с уличной бранью и полковыми девками апостол пропускает в рай без лишних сомнений, а старуху, прожившую непорочно всю жизнь, — отталкивает.

Демьян Бедный рисует сатирическую картину жизни в раю, которая оказывается совсем не отличимой от земных порядков¹.

Этот сценический вариант становится в один ряд с произведениями (в том числе и драматургическими, например, «Мистерия-Буфф» В. Маяковского), где проявился своего рода особый «космизм», присущий молодой советской литературе.

На земле уже вроде бы и не хватает места для бурного движения народных масс. Возникает необходимость «освоить» небо и его заселить своими идеями, и его вовлечь в грандиозную битву классов [1, с. 123].

Писатели по-разному ощущали и выражали этот «космизм», — «космизм неповторимой исторической эпохи, когда строительство нового мира мыслилось как изначальное создание земного мира вообще. Отсюда и тяга к мистериям, народным зрелищам, к суровой образности Библии. Не случайно, конечно, даже и сам Станиславский, столь крепко связанный в нашем сознании с психологическим театром, обращался мыслью к байроновскому «Каину», мечтал о массовом действии» [1, с. 123–124].

Вместе с «раздвижением» пространства менялось и ощущение времени.

В прежнее время можно было уснуть, два года проспав и, проснувшись, продолжать жить как ни в чем не бывало. Жизнь ехала, как колымага, а сейчас она бешено мчится [2, с. 99].

Особенности дарования Демьяна Бедного определяют то, что в своем произведении он смещает акценты от космогонического и онтологического в сторону сатирического.

В 1936 г. в историю советского сатирического театра был вписан еще один громкий спектакль. На сцене Камерного театра состоялась премьера «Богатырей» по пьесе Демьяна Бедного. Этой постановке суждено было стать кульминацией развернувшейся в это время в стране компании по борьбе с формализмом. В центре спектакля — летописная история Крещения Руси, Демьян Бедный оказывается верен самому себе: он создает текст, имеющий прежде всего антиклерикальную, антицерковную направленность².

А Киршон после успеха «Константина Терехина» продолжает движение в сторону психологического театра и пишет пьесу «Рельсы гудят» (1928). Он говорил про нее: «Людей хотелось показать без прикрас, без фальши» [22, с. 134].

Критика доброжелательно отнеслась к новому драматургическому опыту Киршона:

¹ В молодой советской драматургии обыгрывание традиционных христианских сюжетов и предметов церковного быта встречается не только у Демьяна Бедного. Достаточно назвать пьесы Т. Майской «Легенда. Наше вчера и сегодня», М. Булгакова «Адам и Ева», В. Воинова и А. Чиркова «Три дня», Н. Смирнова «Большевик на том свете», К. Мазовского «Маркс с лампадкой», Д. Чижевского «Честь», А. Луначарского «Иван в раю».

² Можно предположить, что поэт знал о существовании «разоблачительной» пьесы-буффонады «Крещение Руси», четырьмя годами ранее «Богатырей» поставленной на сцене ленинградского Театра сатиры и комедии (автором пьесы был Н. Адуев, постановка И. Кролля).

Впервые на театре так полно и так удачно показано живое дело хозяйственного строительства и весь его пафос. Будничная работа завода дана не как аксессуар или внешняя обстановка, она взята как органическая, основная тема пьесы. Здесь не говорят о заводе и строительстве социализма, здесь мы видим строительство своими глазами. Уже в одном этом есть большое драматургическое достижение [28, с. 8].

На премьере своей пьесы в Театре МГСПС Киршон познакомился с В.И. Немировичем-Данченко, который написал восторженную рецензию о постановке, отметив столь важное для драматурга умение создать на сцене живые характеры:

Все исполнители этого спектакля живые, настоящие люди. «Рельсы гудят» — пьеса жизнерадостная, а сейчас нужны именно такие жизнерадостные и бодрые пьесы [22, с. 137].

И это при том, что Немирович-Данченко не мог не знать, сколь чужда Киршону была эстетика МХАТа, и он неоднократно ругал академический театр за его «аполитичность», способность одновременно ставить «буржуазные» и «пролетарские» пьесы. В своих заметках о МХАТе драматург не боялся называть его «реакционным»:

Как будто бы опыт показывает, что даже и реакционный театр, если он берет вещь пролетарского писателя, может создавать такое произведение, которое представляет собой пролетарский театр... Я утверждаю, что это неверно [19, с. 38].

Постановка этой пьесы была новаторской и вызвала в прессе оживленную дискуссию о том, как ставить пьесы революционного содержания:

Каждый безоговорочно согласится, что результатом передачи пьесы революционного содержания, хотя бы «Рельсы гудят» Киршона посредством приемов «Дней Турбиных», явилось бы искажение, изуродование этого содержания [30, с. 13].

Резонанс спектакля в Театре МГСПС был настолько широким, что А. Жаров посвятил постановке стихотворение, в котором назвал ее «победой» и «праздником»:

Привет! С победой!
Это — праздник даже, —
<...>
Теперь уже
Хотят иль не хотят,
Но даже глуховатые услышат,
Что рельсы-то
Действительно гудят! [16, с. 4]

С этой пьесы начинался в Москве театр Транспорта, который позже будет назван Театром имени Гоголя. Он разместился тогда в депо одного из вокзалов столицы, что идеально отвечало сценографическому решению пьесы, поскольку Киршон подчеркивал:

Одним из основных вопросов, которые мне хотелось разрешить, является вопрос об органическом участии производства в сюжетной линии пьесы [18, с. 9].

Зрители видели на сцене почти в реальном масштабе воспроизведенный заводской цех.

Впрочем, такая сценография видимо не вполне отвечала авторской идее. Как отмечал один из критиков, на сцене как раз и исчезали индивидуальные характеры, уступая место производству и коллективу.

Разве вы не чувствуете, что тут нет «первых», «вторых» и «третьих» актеров, потому что сам спектакль перестроен, потому что не «первые» и «вторые», а весь коллектив является органическим участником производства сюжетной линии пьесы [11, с. 2].

На спектакль были приглашены члены Профинтерна. В прессе были напечатан отчет об их впечатлениях:

— Да, да, — подхватывает живая испанская молодежь — у нас не то; такого театра, такой жизненной постановки, такой блестящей техники у нас нет; эти световые эффекты, мгновенная смена декораций, этот гудящий завод... И — удивительно: мы все поняли, не зная Вашего языка (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 4. Ед. хр. 44. Л. 28).

Позже пьеса будет поставлена в Чехословакии и Японии.

Следующую пьесу Киршона «Город ветров» (1928) высоко оценил А.В. Луначарский и назвал ее «настоящим художественным достижением» [24, с. 22]. Но большинство критиков с такой точкой зрения не согласилось. Они говорили о том, что драматургу «необходимо работать над речью персонажа, над драматической репликой» [10, с. 180]. И. Альтман ругал Киршона за то, что автор сосредоточил свой взгляд на переживаниях героев, а не на их действиях, изобразил бакинских комиссаров «покорной, молчаливой, бездействующей жертвой» [8, с. 61].

Б. Алперс считал пьесу двойственной и противоречивой.

Между событиями, социальной средой, с одной стороны, и главным героем, с другой — нет взаимодействия. Они остались самостоятельными величинами, имеющими параллельное развитие в драме [7, с. 11].

Один из критиков заметил:

Интимность вместо человечности, переживания вместо показа сильных чувств и глубоких страстей, затяжные паузы и какой-то налет нарочитого изящества [33, с. 5].

Афиногенов после просмотра спектакля по этой пьесе в Театре МГСПС записал в дневнике:

«Город Ветров» <...> потускнел, став на землю, он оказался примитивным [9, с. 266].

В 1930 г. Киршон пишет пьесу «Хлеб» о борьбе с кулачеством в деревне.

Луначарский снова дал высокие оценки пьесе и увидел в ней «шаг вперед в развитии нашей драматургии». Он писал:

В общем пьеса Киршона очень хорошая. Она увлекает вас, когда вы ее смотрите. О ней думаешь, когда уходишь. В ней есть патетика, в ней есть характеры, в ней есть идейная нагрузка [25, т. 1, с. 647].

Хвалебную рецензию на пьесу дал один из видных критиков того времени Ю. Юзовский.

В «Хлебе» советская драматургия делает решительный шаг в сторону овладения методом социалистической диалектики в искусстве [35, с. 2].

Показательно мнение выдающегося театрального критика П.А. Маркова, который, говоря про спектакль МХАТа по этой пьесе, прямо отметил:

Первоначально, когда мы еще недостаточно глубоко вдумались в пьесу, была мысль создать агитационный спектакль. У нас был сделан макет, в котором со всей изощренностью, со всеми «левым» формальным мастерством была выстроена сценическая площадка и отводилось место игре актеров. Когда мы посмотрели этот макет, то увидели, что он уничтожал, по существу пьесу. Поэтому мы отказались от него и решили все в нашей постановке подчинить тому, чтобы со всей определенностью показать социально-политическую линию пьесы (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 4. Ед. хр. 53. Л. 8).

Критики среди недостатков пьесы выделяли неумение автора создать полноценные характеры. Так, В.В. Ермилов об одном из героев пьесы сказал:

В самой разработке фигуры Раевского очень слабым, поистине «узким» местом являются переходы от одной ситуации к другой <...> Художественного узла, скачка, в котором одна ситуация переходит в другую, противоположную, Киршон не дает, предоставляя зрителю самому восполнять пробелы (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 4. Ед. хр. 53. Л. 16–17).

Похожие недостатки увидел в пьесе и Афиногенов. Он, например, о главном женском персонаже пьесы — Ольге — сказал:

Удалите Ольгу из пьесы, попробуйте произвести эту операцию, и она, отразившись болезненно на какой-то стороне образов Михайлова и Раевского, тем не менее не сможет поколебать основного стержня пьесы (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 4. Ед. хр. 53. Л. 32).

Следующая пьеса драматурга — «Суд» (1933), как отмечала критика, получилась неровной. Так, Погодин заметил:

Наполненная богатством коллизий, эта драма до начала последнего акта не волнует, не зовет, не поднимает, а сцена суда, где нет этих коллизий, относится к лучшим проявлениям нашей драмы [30, с. 12].

Особенно резко о ней высказался Луначарский, посвятив ей статью «Каким судом судите, таким и судимы будете», в которой упрекал драматурга в примитивизме и схематизме:

Очевидно, у тов. Киршона нет времени для того, чтобы писать пьесы, стоящие хотя бы на уровне его «Хлеба» (злободневность и права на долговечность этой пьесы довольно весомы).

Но почему же у тов. Киршона не хватает времени для того, чтобы написать глубокую и живую пьесу?

Очевидно, потому, что тов. Киршон, будучи чрезвычайно отзывчивым гражданином, партийцем, революционером, стремится «схватиться» за наиболее острую современность, за наиболее «нужную» тему, хотя бы у него и не было действительно изученного и действительно прочувствованного материала для такой работы [22, с. 188].

В феврале 1933 г. Киршон послал свою пьесу А.М. Горькому в Сорренто. Писатель ответил ему пространным письмом с указанием необходимости доработки пьесы. Особенно настаивал Горький на индивидуализации речи персонажей.

Речь действующих лиц «Суда» — однообразна, но я, читатель, не чувствую в них немцев. Везде, где это возможно, следовало бы сохранить строй немецкой фразы [14, с. 190].

В феврале 1934 г. состоялась премьера новой пьесы Киршона — «Чудесный сплав» (1934). Он написал ее по следам XVII съезда партии, названного «съездом победителей», и пьеса отражала настроение этого времени.

Торжество победы, стихия веселья и ликования, возбуждающая радость праздничного отдыха после многолетней борьбы и труда — эти настроения выливались на поверхность общественной жизни, и ими до краев был наполнен «Чудесный сплав» [6, с. 169].

На премьере присутствовал М. Горький, который «сердечно отнесся к спектаклю» [22, с. 259]. Высоко пьеса была оценена и Немировичем-Данченко.

Пьеса В.М. Киршона «Чудесный сплав» ценна для нас не только благодаря своим литературным, драматургическим достоинствам и идеологической четкости в раскрытии темы — эта пьеса представляет собой также превосходный материал для развития авторской техники [27, с. 193].

Но критики увидели в ней серьезные недостатки: «растянутая композиция, бледность некоторых образов, сусально-добродетельные пионеры, совершенно некстати появляющиеся на сцене, не очень высокого качества отдельные остроты» [5, с. 177].

Для Киршона эта пьеса стала своего рода новаторской, поскольку в это время, на Первом съезде советских писателей, он сформулировал принцип «бесконфликтности», который, по его мнению, должен был лежать в основе современной советской комедии.

Обычно комедия строилась всегда на высмеивании отрицательных героев. Комедия разила орудием сатиры. <...> В советской стране создается новый тип комедии — комедии положительных героев. Комедия не высмеивает своих героев, но показывает их так весело, так любовно и доброжелательно подчеркивает их положительные стороны и качества, что зритель смеется радостным смехом, ему хочется брать пример с героев комедии, так же как они, легко и оптимистично разрешать жизненные вопросы... Смех победителей, смех, освежающий как утренняя зарядка, смех, вызванный не насмешкой над героем, а радостью за него, все громче и громче звучит на нашей сцене [21, с. 542–543].

Но не все были согласны с такой позицией драматурга. Резко против выступил, например, К. Тренев:

Я считаю великим злом нашим эти благополучные пьесы... которые со своим благополучием являются лучшим доказательством того, что у нас в драматургии не благополучно [32, т. 2, с. 554].

Похожее мнение прозвучало и в рецензиях:

Есть в пьесе и крупные недостатки. К ним мы относим замедленное течение действия, ряд повторяющихся положений, дешевых острот и смешных недоразумений, подчас излишний нажим на внешний комизм. Но все же это — первая советская комедия, в которой нет ни одного отрицательного героя <...> Так построить комедию чрезвычайно трудно. Еще Жан-Жак Руссо, а вслед за ним и Бомарше указывали на это [17, с. 4].

В 1936 г. вышла последняя пьеса Киршона — «Большой день». Успеха эта пьеса не имела.

«Большой день» свидетельствовал о серьезном кризисе в творчестве Владимира Киршона. Недостатки пьесы были слишком явными, чтобы их можно было скрыть [6, с. 194–195].

Какая чепуха, какой пасквиль на Красную Армию! (ОР ИМЛИ. Ф. 170. Оп. 4. Ед. хр. 62. Л. 16).

«Большой день» вместе с «Судом» и «Чудесным сплавом» свидетельствует о том, что драматургическая деятельность Киршона (именно деятельность, а не творчество) быстро деградирует. «Прославленный» драматург не только отстал от окружающей его жизни, он заметно отстал и от того скромного дарования, которое можно было обнаружить в его первых пьесах [15, с. 5].

Но, несмотря на недостатки, она широко ставилась по всей стране: 68 из 120 ведущих театров страны в тот период имели ее в своем репертуаре.

Эта пьеса оказалась последней в драматургии Киршова. Вскоре после ее написания его жизнь трагически оборвалась. Весной 1937 г. он был обвинен в троцкизме, арестован и через год расстрелян, немногим не дожив до своего 36-летия. Архив писателя был уничтожен, спектакли по его пьесам сняты с репертуара. Сегодня драматургия Киршона основательно забыта, она не пережила время и осталась интересной лишь для специалистов. Причину этого верно отметил В.Б. Шкловский:

Большой и сравнительно быстрый успех сбил Киршона. Он не сумел взять от себя все, что мог дать; не успел увидеть в жизни ее многократные трудности, а эта борьба с трудностями и есть путь к созданию нового [34, с. 267].

И в этих словах трудно не услышать упрека и сожаления: Киршон — пример успешного не столько драматурга, сколько партийного функционера, чья близость к власти обеспечила ему (пусть на недолгое время) жизнь, лишенную «многократных трудностей», но закрыла путь к «созданию нового» — в литературном творчестве.

Список литературы

Исследования

- 1 Вишневская И.Л. «Разрешается к представлению...» // Парадокс о драме. М.: Наука, 1993. С. 86–155
- 2 Добренко Е.А. Красный день календаря: Советский человек между временем и историей // Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. СПб.: Академический проект, 2002. С. 97–123.
- 3 Московский академический театр имени Вл. Маяковского. 1922–1982. М.: Искусство, 1983. 207 с.
- 4 Организация массовых народных празднеств. М.: Гос. издательство, 1921. 32 с.
- 5 Полякова Е.И. Театр и драматург. Из опыта работы Моск. худож. театра над пьесами советских драматургов 1917–1941 гг. М.: Изд-во Всероссийского театрального общества, 1959. 305 с.
- 6 Тамашин Л.Г. Владимир Киршон. Очерк творчества. М.: Сов. писатель, 1965. 198 с.

Источники

- 7 Алперс Б.В. Город ветров // Современный театр. 1929. № 18. С. 10–11.
- 8 Альтман И.Л. Творчество Киршона // Литературный критик. 1934. № 2. С. 44–77.
- 9 Афиногенов А.Н. Дневники и записные книжки. М.: Сов. писатель, 1960. 549 с.
- 10 Берковский Н.Я. Заметки о драматургах // Октябрь. 1929. № 12. С. 171–184.
- 11 Бескин Эм.М. «Рельсы гудят» (Пьеса В. Киршона и Театр им. МГСПС) // На литературном посту. 1928. № 8. С. 2.
- 12 Вишневский Вс.В. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Худож. лит., 1954. Т. 1. 593 с.
- 13 Вишневский В.В. Письма Вс.В. Вишневского к А.А. Гвоздеву // Театр и драматургия. Труды Гос. НИИ театра, музыки и кинематографии. Л.: [б. и.], 1959. С. 407–418.
- 14 М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 734 с.
- 15 Гурвич А.С. Фальшивка // Литературная газета. 1937. № 30 (666). 5 июня. С. 5.
- 16 Жаров А.А. «Рельсы гудят» // Комсомольская правда. 1928. № 68 (853). 21 марта. С. 4.
- 17 Загорский М.Б. «Чудесный сплав» в филиале МХАТ им. Горького и в Центральном ТРАМе // Известия. 1934. № 134 (5382). С. 4.
- 18 Киршон В.М. О пьесе // Современный театр. 1928. № 14. С. 9.
- 19 Киршон В.М. Творчество и мировоззрение // Советский театр. 1931. № 2–3. С. 36–39.
- 20 Киршон В.М. За социалистический реализм в драматургии. М.: ГИХЛ, 1934. 63 с.
- 21 Киршон В.М. Избранное. М.: Гослитиздат, 1958. 595 с.
- 22 В.М. Киршон (сб. ст. и воспоминаний). М.: Искусство, 1962. 296 с.
- 23 Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. М.: Никитинские субботники, 1931. 33 с.
- 24 Луначарский А.В. Классовая борьба в искусстве // Искусство. 1929. № 1–2. С. 7–24
- 25 Луначарский А.В. «Хлеб» Киршона на сцене Московского художественного театра // Луначарский А.В. О театре и драматургии: в 2 т. М.: Искусство, 1958. Т. 1. С. 642–647.
- 26 Никулин Л.В. О поэте // Воспоминания о Демьяне Бедном. М.: Сов. писатель, 1966. С. 301–306.
- 27 Немирович-Данченко Вл.И. Чудесный сплав // В.М. Киршон (сб. ст. и воспоминаний). М.: Искусство, 1962. С. 193–194.
- 28 П. Кцев. «Рельсы гудят» // Правда. 1928. № 68. 21 марта. С. 8.
- 29 Погодин Н.Ф. К съезду писателей // Театр и драматургия. 1934. № 8. С. 9–15.
- 30 Рейх Б.Ф. Формальные пути советского театра. В порядке обсуждения // Советское искусство. 1928. № 3. С. 13.
- 31 Серафимович А.С. Сборник неопубликованных произведений и материалов. М.: Гослитиздат, 1958. 595 с.
- 32 Тренев К.А. Избранные произведения: в 2 т. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 2. 647 с.
- 33 Фельдман К.И. «Город ветров» (Новая постановка в театре им. МГСПС) // Рабочая Москва. 1929. № 99 (2011). 30 апреля. С. 5.
- 34 Шкловский В.Б. Вспоминая Киршона // В.М. Киршон (сб. ст. и воспоминаний). М.: Искусство. 1962. С. 266–269.
- 35 Юзовский Ю.И. «Хлеб» Киршона в МХТ. О пьесе // Советское искусство. 1931. № 8. 17 февраля. С. 2.

© 2025. **Tatiana I. Radomskaya**
Moscow, Russia

© 2025. **Maksim L. Fedorov**
Moscow, Russia

**IN SEARCH OF A HERO: SOVIET DRAMA OF THE 1920s – 1930s
IN THE CONTEXT OF LITERARY AND THEATRICAL CRITICISM
(BASED ON THE WORKS OF V. KIRSHON AND D. BEDNY)**

Abstract: This paper looks to one of the forgotten pages of Russian literature. Meanwhile, the names of V. Kirshon and D. Bedny are associated with phenomena which are characteristic of the historical and literary process of the 1920s – 1930th. These include the issue of different vectors of development of Soviet drama and seemingly unexpected demand for the poetics of A.N. Ostrovsky and, in particular, in the case of Kirshon. This is also the problem of realizing the abilities and talent of a party functionary, typical of all Soviet literature and each time in its own way determining the fate of more than one author.

The range of issues we have outlined is revealed with the help of previously unknown and poorly accessible archival sources, most of which we are introducing into scientific circulation for the first time. Using these materials, the study analyzes the now little-known dramaturgy of Kirshon in the context of literary criticism of the 1920s – 1930s. The author traces his creative path from an orientation toward the popular literature of slogans, posters, and entertainment, at the origins of which was D. Bedny, then addresses his poetics. Next, we see Kirshon taking the position of realistic, psychologically reliable theater, more in keeping with the slogan of A.V. Lunacharsky “Back to Ostrovsky!” He authored plays that were in demand and highly appreciated by contemporary critics. However, gradually, his dramaturgy became characterized by schematism and superficiality. Thus, the paper clearly showed how the Soviet functionary supplanted the successful playwright, and in this sense, the figure of Kirshon represents a certain symbol of his time.

The study displays literary-critical, historical materials of the era, which allows us to see not only Kirshon’s work, but also the main vectors of the development of Soviet drama of the 1920s – 1930s.

Keywords: Demyan Bedny, Kirshon, Soviet Theater, Drama, Archive.

Information about authors:

Tatiana I. Radomskaya — DSc in Philology, Professor, Institute of Slavic Culture, Kosygin Russian State University, Khibinsky Ave., 6, 129125 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9442-7643>

E-mail: radomtatig@gmail.com

Maksim L. Fedorov — PhD in Philology, Senior Researcher, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6540-1767>

E-mail: maksimfyodorov@yandex.ru

Received: March 26, 2024

Approved after reviewing: September 25, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Radomskaya, T.I., Fedorov, M.L. "In Search of a Hero: Soviet Drama of the 1920s – 1930s in the Context of Literary and Theatrical Criticism (Based on the Works of V. Kirshon and D. Bedny)." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 63–76. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-63-76>

References

- 1 Vishnevskaya, I.L. "'Razreshaetsia k predstavleniiu...'" ["Approved for Performance"]. *Paradoks o drame* [Paradox about drama]. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 86–155. (In Russ.)
- 2 Dobrenko, E.A. "Krasnyi den' kalendaria: Sovetskii chelovek mezhdru vremenem i istoriei" ["Red Calendar Day: Soviet Man between Time and History"]. *Sovetskoe bogatstvo: Stat'i o kul'ture, literature i kino* [Soviet Wealth: Articles about Culture, Literature and Cinema]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2002, pp. 97–123. (In Russ.)
- 3 *Moskovskii akademicheskii teatr imeni Vl. Maiakovskogo. 1922–1982* [Vl. Mayakovsky Moscow Academic Theater. 1922–1982]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 207 p. (In Russ.)
- 4 *Organizatsiia massovykh narodnykh prazdnestv* [Organization of Mass Public Festivals]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1921. 32 p. (In Russ.)
- 5 Poliakova, E.I. *Teatr i dramaturg. Iz opyta raboty Mosk. khudozh. teatra nad p'esami sovetskikh dramaturgov 1917–1941 gg.* [Theater and Playwright. From the Work Experience of Moscow Art Theater on the Plays of Soviet Playwrights of 1917–1941]. Moscow, VTO Publ., 1959. 305 p. (In Russ.)
- 6 Tamashin, L.G. *Vladimir Kirshon. Ocherk tvorchestva* [Essay on Creativity]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1965. 198 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-77-85>

УДК 316.73

ББК 71.04

Научная статья/Research article



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

© 2025 г. А.Л. Казин
г. Санкт-Петербург, Россия

© 2025 г. Е.В. Жданова
г. Санкт-Петербург, Россия

АНТОЛОГИЯ РУССКОЙ ПОЭЗИИ Ф.Ф. ИНГОЛЬДА: АВТОРСКИЙ ВЗГЛЯД

Аннотация: Интерес к русской литературе не угасает за рубежом на протяжении последнего столетия. Произведения русских поэтов активно переводятся на немецкий язык. Важным событием в немецкой славистике становится каждое издание антологии русской поэзии. В 2012 г. увидела свет антология русской поэзии, составленная швейцарским славистом Феликсом Филиппом Ингольдом, в которой представлена подборка из ста тридцати стихотворений на русском языке с его авторскими переводами. Антологию Ингольда отличают от предшественников ее оригинальная концепция, нестандартный выбор стихов и их поэтический, а не подстрочный перевод. Ингольд предлагает ретроспективный взгляд на русскую поэтическую мысль: книга начинается стихотворением Бориса Рыжего (2000 г.) и заканчивается стихотворением Константина Батюшкова (1817 г.). Антология призвана продемонстрировать тематическую и жанровую широту русской поэзии, а также ритмический портрет той или иной эпохи. Каждый из поэтов представлен в книге, независимо от известности и масштабов его творчества, одним стихотворением. Подробное приложение-комментарий Ингольда содержит анализ выбранных произведений и биографические сведения о поэтах. Культурологические эссе слависта, опубликованные ранее, поясняют позицию ученого: Ингольд видит в русской поэзии один из видов «нутряной» русской философии, недаром в России поэту издавна отводится роль пророка и мыслителя.

Ключевые слова: Русская поэзия, антология, немецкая славистика, русская литература, Феликс Филипп Ингольд.

Информация об авторах:

Александр Леонидович Казин — доктор философских наук, профессор, заслуженный работник культуры Российской Федерации, Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, 190000 г. Санкт-Петербург, Россия; профессор, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, ул. Правды, д. 13, 191119 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1740-6448>

E-mail: alkazin@yandex.ru

Елена Васильевна Жданова — научный сотрудник, Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, 190000 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3073-3929>

E-mail: elena.v.zhdanova@gmail.com

Дата поступления статьи: 24.04.2024

Дата одобрения рецензентами: 18.10.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Кизин А.Л., Жданова Е.В. Антология русской поэзии Ф.Ф. Ингольда: авторский взгляд // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 77–85. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-77-85>

Чтобы понять поэта, нужно побывать в его стране. Литературное путешествие в Россию совершил швейцарский филолог и поэт Феликс Филипп Ингольд, представляя немецкоязычному читателю сборник стихов русских поэтов в своем переводе. Дело переводчика вообще нелегкое, а переводчика стихов — в особенности. Каждое стихотворение есть неразрывное единство смысла и слова, и, по существу, трудно сказать, что здесь первично — острота переживания, глубина мысли или музыка звучащей и письменной речи. Можно было бы опасаться, что замысел Ингольда заранее обречен на неудачу, если бы не немецкая тщательность в отношении языковых деталей, которые переводчик старается максимально учесть, а также внимание к исходному смыслу переводимого текста. «Что» и «как» в настоящем сборнике неразрывны, и «что» в данном случае есть именно Россия в некоторой ее загадочности для западного читателя. «Не поймет и не заметит гордый взор иноплеменный, что сквозит и тайно светит в глубине твой смиренной», — писал Федор Тютчев. Книга переводов Ингольда отчасти старается преодолеть это суждение нашего великого поэта. Швейцарского филолога интересует не только «плетение словес» — его поэтическая интуиция обращена на русскую жизнь, то самое русское бытие, которое плохо укладывается в западные рациональные системы, но зато обращено своей стихийностью и антиномичностью к поэзии и еще к музыке как главным своим выразителям. Именно русская литература и русская музыка прежде всего представляют Россию в Европе. Впрочем, они не так далеки друг от друга, что еще раз подтверждают мастерские переводы Ингольда.

Антология русской поэзии, составленная швейцарским славистом Феликсом Филиппом Ингольдом «“Читать как приветствие”. Русская лирика с 2000 до 1800» [3], увидела свет в 2012 году и стала крупным событием в мире немецкой славистики. Под ее обложкой собраны сто тридцать стихотворений русских поэтов с параллельными поэтическими авторскими переводами Ингольда на немецкий язык. Имя Феликса Филиппа Ингольда, исследователя, переводчика и поэта хорошо известно в немецкоязычной славистике благодаря его поэтологическим и культурно-историческим трудам. В переводах Ингольда на немецком языке изданы сборники стихов Иосифа Бродского, Осипа Мандельштама, Марины Цветаевой, Геннадия Айги; работы Василия Розанова и Льва Шестова; статьи, посвященные творчеству Ф.М. Достоевского, А. Платонова и т. д. За поэтические переводы Ингольд был удостоен премии Петрарки (1989), Эрлангенской премии художественного перевода (2005); за собственные поэтические сборники — премии Эрнста Яндля и др.

Несмотря на то что сборники стихов отдельных поэтов регулярно издаются на немецком языке, русская лирика все еще остается для немецкоязычного читателя в значительной степени *terra incognita*. Среди книг последних десятилетий немецкому читателю наиболее знакомы несколько антологий и сборников русской поэзии. Это, например, сборник русской поэзии «Русская поэзия трех веков» (1981), составлен-

ный эмигрировавшим в 1974 г. ленинградским литературоведом Ефимом Эткиндром [2]. В эту антологию вошли стихотворения ста тридцати поэтов и поэтесс. Наибольшим числом произведений представлено творчество А.А. Ахматовой, А.С. Пушкина, Б.Л. Пастернака, Ф.И. Тютчева и С.А. Есенина [13, с. 108].

Несколько переизданий выдержал сборник «Русская поэзия. От истоков до современности» Кая Боровского и Лудольфа Мюллера 1983 г., который расширялся с каждым новым переизданием вплоть до 1998 г. [1]. Лудольф Мюллер, один из основателей факультета славистики в Тюбингене, автор многочисленных трудов по истории культуры и литературы Древней Руси и России, включил в антологию раздел древнерусской литературы. Так сборник в переиздании 1991 г. начинается со «Слова о полку Игореве» и завершается стихами Б. Ахмадулиной, Ю. Мориц, В. Высоцкого, И. Бродского и Б. Шапиро. В этом издании дан подстрочный перевод на немецкий язык. Лудольф Мюллер в 1980-х в предисловии к вышеназванной антологии «Русская лирика трех веков» писал:

Серьезность высказывания важнее для русского поэта, стоит для него выше, чем оригинальность формы и, возможно, это основная черта русской лирики вообще [12, с. 182].

Именно поэтому для переводов составителями была выбрана форма подстрочника.

Сборник «Русская поэзия» 2002 г. Бодо Зелинского, профессора славистики из Кельнского университета, насчитывает переводы тридцати семи поэтов, начиная с произведений М. Ломоносова и Г. Державина и заканчивая стихами Д. Пригова, Е. Шварц и О. Седаковой [4]. Подстрочные переводы выполнены разными немецкими авторами и сопровождаются небольшими исследовательскими эссе с анализом представленных стихотворений.

Антологию Ингольда отличают от предшественников ее оригинальная концепция, нестандартный выбор стихов и их поэтический, а не подстрочный перевод. Ингольд предлагает ретроспективный взгляд на русскую поэтическую мысль: книга начинается стихотворением Бориса Рыжого (2000 г.) и заканчивается стихотворением Константина Батюшкова (1817 г.). Обратный хронологический порядок чтения позволяет читателю постепенно углубляться в толщу времени и наблюдать смену тем, языковых стилистических предпочтений, характерных для того или иного периода. Кроме того, Ингольд решил отказаться в своей антологии от многих «канонизированных» имен и известных стихотворений ради включения в книгу малоизвестных поэтов и малоизвестных произведений ключевых русских поэтов. Во введении автор объясняет свой выбор тем, что не желает представить немецкому читателю книгу «великолепной монотонности, где шедевр сменяет шедевр», так как в подобных антологиях «появляются всегда одни и те же авторы и, в основном, одни и те же стихи» [3, с. 7]. Напротив, Ингольд предлагает авторскую подборку, демонстрирующую тематическую широту русской поэзии, ритмический портрет той или иной эпохи.

Каждый из поэтов представлен в книге, независимо от известности и масштабов его творчества, одним стихотворением. За стихотворной частью следует подробное приложение-комментарий Ингольда к стихам и биографиям поэтов. По сути, приложение — это своеобразный труд-исследование, посвященный судьбам представителей русской литературы и анализу представленных в книге стихов. В этом приложении можно найти захватывающие биографии малоизвестных поэтов (таких, например,

как декабрист Гавриил Батеньков); любопытные замечания о параллелях между произведениями русской и европейской поэзии: например, сравнение Генриха Сапгира с Эрнстом Яндлем; ссылка к стихотворению Федора Тютчева на более позднее стихотворение К.Ф. Мейерса «Римский колодец»; переключки русского стихотворения Райнера Марии Рильке [10] «Я так устал...» со стихотворением Гете «Лесной царь» и др. Роль послесловия в книге играет статья Романа Якобсона «Заметки о путях русской поэзии».

Ингольд объясняет свой выбор тем, что антология — др.-греч. ἀνθολογία, дословно «собрание цветов, цветник». И весь «литературный континент», какова бы ни была его природа, состоит отнюдь не только из цветов в расцвете сил, но также (и в гораздо большей степени) из малых трав, без которых поэтическая флора была бы неполной и монотонной. По мнению Ингольда, подборка шедевров утомляет, мешает критическому вдумчивому чтению, особенно в таком напряженном и насыщенном виде искусства, как поэзия. Ингольд сетует на то, что богатство русской поэзии за рубежом, как правило, представлено переводами лишь нескольких поэтов. Иосиф Бродский — хороший тому пример. Он принадлежит к числу избранных, которые, по словам Ингольда, «пропитаны непреходящей славой на международном уровне» [3, с. 11], но эта ограниченность часто мешает делать новые открытия.

Феликс Филипп Ингольд перевел для антологии сто тридцать русских стихотворений, отличающихся тематическим и жанровым многообразием, стараясь при этом воспроизвести стихотворный размер и звукопись русских оригиналов на немецком языке. В отличие, например, от Лудольфа Мюллера, делавшего акцент на серьезности поэтического высказывания, Ингольд своими переводами стремится подчеркнуть важность формы в русской поэзии. Решающим для него является акцент на артистизме русской поэтической речи, фактор, который часто упускается из виду при переводе русской литературы. Ингольд отмечает, что своим переводом хочет предложить больше, чем просто подстрочник или «пособие для чтения» русского текста, а именно «воссоздать стихотворение в целом». Переводы некоторых произведений весьма впечатляют. Например, в переводе стихотворения «Я русский, я русский, я рыжий» 1929 г. Константина Бальмонта, как Ингольд отметил в комментарии, он постарался хотя бы в некоторой степени передать ассонансы, внутренние рифмы и общую музыкальность языкового материала:

Я русский, я русский, я рыжий.
Под солнцем рожден и возрос.
Не ночью. Не веришь? Гляди же
Locken,
В волну золотистых волос.

Bin Russe, ein blonde, ein roter,
Geboren, erwachsen im Licht.
Nicht nachts, Glaub mir! Schau meine
Das glitzernde goldene Gesicht.

Я русский, я рыжий, я русский.
От моря до моря ходил.
Низал я янтарные бусы,
Я звенья ковал для кадил.
Schwenkfässer her.

Bin Russe, ein roter, ein blonder.
Mich zog es schon immer ans Meer.
Der Bernstein gefiel mir besonders.
Ich stelle auch Ketten für

Я рыжий, я русский, я русский.
Я знаю и мудрость и бред.
Иду я — тропинкою узкой,
Приду — как широкий рассвет.
1929

Bin blond, bin ein Roter, ein Russe.
Ich kenne die Weisheit, den Wahn.
Ich geh auf dem einsamen Flussweg,
Ich komme auf lichtvoller Bahn.
1929

В некоторых стихах (например, «Отговорила роща золотая...» Сергея Есенина) это было сделать крайне сложно, в виду особенностей фонетики немецкого языка.

Кроме интереса к форме, Ингольд подчеркивает важность тонких аспектов в переводе поэзии. Так в своем эссе «Камень преткновения» [8] он наглядно демонстрирует, насколько внимательно его отношение к нюансам перевода. Речь идет об употреблении артиклей при переводе с русского на немецкий. Русский язык не знает артикля, ни определенного, ни неопределенного. Только контекст, в котором встречается слово, или интонация, с которой оно произносится, позволяют различать неопределенность и определенность. В отличие от этого, в немецком языке есть три способа показать эти категории: говорящий просто должен знать, что он хочет сказать, что он хочет дать понять; немецкий язык имеет для этого готовые регистры. В качестве примера неточного употребления артикля Ингольд приводит переводы своих предшественников на немецкий стихотворений «Камень» и «Путешествие в Армению» Осипа Мандельштама, где, по мнению Ингольда, упущены нюансы неопределенности. Ингольд отмечает, что в немецком “Der Stein” с артиклем может означать только определенный (этот, тот) камень, но у Мандельштама его следует понимать не в какой-то определенности и специфике, а в целом как обозначение «камня», как твердой, тяжелой, поддерживающей материи, на метафорическом уровне, для предложения, составленного из слов, для стихотворения, составленного из стихов и строф, — камень здесь обозначает также статичность, образ собора, пирамиды, города (Санкт-Петербурга). На немецкий язык это слово должно быть переведено без артикля: “Stein”.

Большую часть антологии Ингольд посвящает XX в. — 104 произведения, против 26 стихотворений XIX в. Значительное внимание составитель уделил также поэтам-концептуалистам 1970–1990 гг., например, стихотворению Льва Лосева «Ткань. Докторская диссертация», которое начинается следующим образом:

Текст значит ткань. 1. Расплести по нитке тряпицу текста.
Разложить по цветам, улавливая оттенки.
Затем объяснить, какой окрашена краской
каждая нитка. Затем — обсуждение ткачества ткани:
устройство веретена, ловкость старухиных пальцев.
Затем — дойти до овец. До погоды в день стрижки.
(Sic) Имя жены пастуха. (NB) Цвет ее глаз.

<...>

1. Text bedeutet Gewebe. 1 Einen Textlappen auftrennen dem Faden nach.
Zerlegen nach Farben und Nuancen aufspüren dabei.
Danach abklären, mit welcher Farbe Faden um Faden
Getränkt ist. Dann — Erörterung der Webart des Gewebes:
Mechanismus der Spindel, Geschicklichkeit der greisen Finger.
Dann zurück zu den Schafen. Bis zum Wetter am Tag der Schur.
(Sic:) Der Name der Frau des Hirten. (NB:) Ihre Augenfarbe.

<...>

Вероятно, над этим стихотворением Ингольд размышляет в своем эссе «Поэзия как ткань» следующим образом: сам термин «текст», следует понимать как метафору: лат. “textus” означает «ткань, плетение» (от “texere”, ткать). Реализуя эту метафору, человек обращается к знакомой материи, состоящей из горизонтальных и вертикальных, переплетенных, взаимно накладывающихся нитей. Становится очевидным, что переплетение создает мельчайшие, невидимые пробелы. Теперь это свойство можно было бы

условно отнести к языковому или литературному тексту, который также имеет эти два измерения, а именно: языковой материал и то, что они означают, их смыслы. Два противоположных, функционально разных уровня действуют друг через друга, и благодаря этому взаимодействию текст становится читаемым как поэтическое высказывание. Но наряду с пересекающимися нитями в ткани обнаруживаются и пустоты (отверстия, промежутки). Пробелы придают чтению третье измерение, а именно свободу для самостоятельного толкования текста, смысл (который может возникнуть только при толковательном или ассоциативном чтении) не имел бы возможности раскрыться без этих пробелов [5].

Другие ранее опубликованные эссе Ингольда проясняют позицию слависта о русской поэзии. В своем эссе «Диктант» он пишет, что, по Эдмону Жабесу, поэзия — это самый интенсивный способ чтения [6]. Соответственно интенсивный по языку, смыслу и осмыслению. Недаром в России поэту отводится роль философа, нравственной инстанции, пророка, это во многом объясняет, почему стихи и их авторы по сей день пользуются большим уважением в российском обществе. Ингольд вспоминает слова Ахматовой «Если никто не диктует, — сказала она однажды в разговоре, — просто невозможно писать» [6]. В эссе “*Filosofari necesse est, vivere non est*” Ингольд приводит размышления постмодернистского мюнхенского философа Игоря Смирнова о том, что в мире читают русскую литературу, но не читают русскую философию, а также цитирует Павла Флоренского:

Нет никаких сомнений в том, что философия «головы» у нас никогда бы не смогла утвердиться [7].

Теперь, возможно, становится понятным, говорит Ингольд, почему в России недавние философские усилия относятся скорее к «нутру», чем к «голове», и, возможно, поэтому литература в России воспринимается одновременно и как искусство, и как предмет философии. Истинная «философия» как любовь к мудрости всегда практиковалась в России в большинстве случаев вне академических институтов и, если не считать идеологического системного мышления бывшей советской философии, — была и остается бессистемной [7]. Ингольд предлагает читать ее между строк, а поэтический текст — лучший материал для этого; стихи не просто ткань, но также произвольно продолжающийся герменевтический процесс.

Любая антология претендует на некую полноту отражения литературного процесса. Вместе с тем, это авторское издание. Именно составитель создает корпус текстов, выбирает тип перевода и комментария. Антология Феликса Филиппа Ингольда предлагает читателю широкий угол зрения на русскую поэзию. В целом, позиция Ингольда совпадает с позицией русского филолога Михаила Гаспарова, который, по словам Ольги Седаковой, сравнивал работу филолога с работой естествоиспытателя, для которого всякое животное — животное, и крыса не менее интересна, чем слон [9]. Эпиграфом к своей незаконченной авторской рукописи о Риме М.Л. Гаспаров выбрал слова Макробия:

Не презирай того, что тебе знакомо, и не пренебрегай тем, что тебе незнакомо [11].

Они как нельзя лучше подходят для описания стратегии, выбранной Феликсом Филиппом Ингольдом для создания антологии русской поэзии.

Список литературы

Исследования

- 1 Borowsky K., Müller L. Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 1983. 731 S.
- 2 Etkind E. Russische Lyrik. Gedichte aus drei Jahrhunderten. Ausgewählt und eingeleitet von Efim Etkind. München: R. Piper & Co. Verlag, 1987. 575 S.
- 3 Ingold F.P. Als Gruss zu lesen. Russische Lyrik von 2000 bis 1800. Zürich: Dörlemann Verlag, 2012. 532 S.
- 4 Zelinsky B., Herlth J. *Die russische Lyrik*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2002. 491 S.

Источники

- 5 Ingold F.Ph. Dichtung als Textil // LyrikText. URL: <https://www.lyriktext.de/ingold-essays/dichtung-als-textil/> (дата обращения: 18.04.2024).
- 6 Ingold F.Ph. Diktat // LyrikText. URL: <https://www.lyriktext.de/ingold-parva-poetica/diktat/> (дата обращения: 18.04.2024).
- 7 Ingold F.Ph. Filosofari-necesse-est-vivere-non-est // LyrikText. URL: <https://www.lyriktext.de/ingold-parva-poetica/filosofari-necesse-est-vivere-non-est/> (дата обращения: 18.04.2024).
- 8 Ingold F.Ph. “Stolperstein” // Felix Philipp Ingold: LyrikText. URL: <https://www.lyriktext.de/ingold-parva-poetica/stolperstein/> (дата обращения: 18.04.2024).
- 9 Божович М., Седакова О. Ненасильственная сила. Поэт Ольга Седакова — о жизни, друзьях и стихах // Правмир. 13.02.2012. URL: <https://www.pravmir.ru/nenasilstvennaya-sila-poet-olga-sedakova-o-zhizni-druzyah-i-stihah/> (дата обращения: 18.04.2024).
- 10 Жданова Е.В. О международном проекте «Рильке и Россия» (2017–2018) // Временник Зубовского института. 2023. Вып. 3 (42). С. 167–180.
- 11 Махова, Мария. О рукописи, найденной в записной книжке Михаила Гаспарова // Издательство «Иллюминатор». 02.02.2023. URL: <https://illuminator.press/journal/01-quot-gasparov/> (дата обращения: 17.10.2024).
- 12 Никонова Н.Е. Подстрочник поэтического текста: история, типология и роль в межкультурной коммуникации // Сибирский филологический журнал. 2008. № 1. С. 179–189.
- 13 Стекланникова С.Ю. Е.Г. Эткинд и Ф. Ингольд как авторы-составители немецких антологий русской поэзии: опыт сопоставления стратегий // Язык и культура. 2017. № 38. С. 105–116.

© 2025. Aleksandr L. Kazin
Saint Petersburg, Russia

© 2025. Elena V. Zhdanova
Saint Petersburg, Russia

ANTHOLOGY OF RUSSIAN POETRY BY F.F. INGOLD: THE AUTHOR'S VIEW

Abstract: Interest in Russian literature has not faded abroad over the past century, despite all the historical vicissitudes. The works of Russian poets are actively translated into German. Every edition of the anthology of Russian poetry becomes an important event in German Slavistics. In 2012, an anthology of Russian poetry was published, compiled by Swiss Slavist Felix Philippe Ingold. This anthology presents a selection of one hundred and thirty poems in Russian with its author's translations. Ingold's anthology is distinguished from its predecessors by its original concept, non-standard selection of poems and their poetic, rather than subscript translation. Ingold offers a retrospective look at the Russian poetic thought: the book begins with a poem by Boris Ryzhy (2000) and ends with a poem by Konstantin Batyushkov (1817). The anthology aims to demonstrate the thematic and genre breadth of Russian poetry, as well as a rhythmic portrait of a particular era. Each of the poets is represented by one poem in the book, regardless of the fame and scale of his work. Ingold's detailed commentary appendix contains an analysis of selected works and biographical information about the poets. Cultural essays published earlier explain the scientist's position: Ingold sees Russian poetry as one of the types of the “inner” Russian philosophy, and there is a good reason that a poet has long been assigned the role of a prophet and thinker in Russia.

Keywords: Russian Russian poetry, anthology, German Slavistics, Russian literature, Felix Philipp Ingold.

Information about authors:

Aleksandr L. Kazin — DSc in Philosophy, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Russian Institute of Art History, St. Isaac's Sq., 5, 190000 St. Petersburg, Russia; Professor, St. Petersburg University of Film and Television, Pravdy St., 13, 191119 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1740-6448>

E-mail: alkazin@yandex.ru

Elena V. Zhdanova — Researcher, Russian Institute of Art History, St. Isaac's Sq., 5, 190000 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3073-3929>

E-mail: elena.v.zhdanova@gmail.com

Received: April 24, 2024

Approved after reviewing: October 18, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Kazin, A.L., Zhdanova, E.V. “Antology of Russian Poetry by F.F. Ingold: the Author’s View.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 77–85. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-77-85>

References

- 1 Borowsky Kay, Müller Ludolf. *Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Reclam, 1983. 731 p. (In German)
- 2 Etkind Efim *Russische Lyrik. Gedichte aus drei Jahrhunderten. Ausgewählt und eingeleitet von Efim Etkind*. München, R. Piper & Co. Verlag, 1987. 575 p. (In German)
- 3 Ingold Felix Philipp *Als Gruss zu lesen. Russische Lyrik von 2000 bis 1800*. Zürich, Dörlemann Verlag, 2012. 532 p. (In German)
- 4 Zelinsky Bodo, Herlth Jens *Die russische Lyrik*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau Publ., 2002. 491 p. (In German)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-86-100>

УДК 821.161.1Р.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)

© 2025 г. М. Яхьяпур

г. Тегеран, Иран

© 2025 г. Дж. Карими-Мотаххар

г. Тегеран, Иран

ВОСТОЧНЫЙ КОЛОРИТ В ПОЭЗИИ 1900–1907 ГГ. И. БУНИНА

Аннотация: Одна из примечательных тем творчества Ивана Бунина — использование в качестве эпиграфов глубокомысленных выражений восточной аутентичной культуры. Эпиграф автор использует, чтобы помочь читателю лучше понять суть идеи произведения. Во время своих путешествий по Востоку в первом десятилетии XX в. Иван Бунин использовал в качестве эпиграфов восточные темы, особенно аяты Корана, составляющие суть идеи некоторых стихотворений 1907–1900 гг. Такие как: «Тайна», «Нищий», «Ковсёр», «Ночь Аль-Кадар», «Тэмджид», «За измену», «Путеводные знаки», «Авраам», «Сатана Богу», «Птица». В чем причина влияния восточной культуры на Бунина? Анализ этих стихотворений показывает, что путешествия Бунина на Восток и его знакомство с восточной культурой создали ему атмосферу, близкую с его идеалами, которая была для него очень дорога. В своих стихах он использовал темы и символы Востока как восточные архетипы. Несмотря на культурные различия, мы видим взаимодействие и дружбу с другими культурами и религиями, принятие «чужих» мыслей — основная тема восточных стихов Бунина. Он сделал важные и ценные шаги в познании восточного мистицизма и онтологии. В своих стихах Бунин выдвинул призыв к единению религий и народов во главе любви и онтологии. Главная забота русского поэта — судьба человека.

Ключевые слова: Коран, Иван Бунин, эпиграф, стихи 1900–1907, символы, восточный колорит.

Информация об авторах:

Марзие Яхьяпур — кандидат филологических наук, профессор, кафедра русского языка и литературы, факультет иностранных языков и литературы, Тегеранский университет, площ. Енгелаб, ул. 16 Азара, 1417935840 г. Тегеран, Иран.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8195-6909>

E-mail: myahya@ut.ac.ir

Джанолах Карими-Мотаххар — кандидат филологических наук, профессор, кафедра русского языка и литературы, факультет иностранных языков и литературы, Тегеранский университет, площ. Енгелаб, ул. 16 Азара, 1417935840 г. Тегеран, Иран.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6072-5797>

E-mail: jkarimi@ut.ac.ir

Дата поступления статьи: 04.04.2024

Дата одобрения рецензентами: 21.12.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Яхьянур М., Карими-Мотаххар Дж. Восточный колорит в поэзии 1900–1907 гг. И. Бунина // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 86–100. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-86-100>

Иван Алексеевич Бунин (1870–1953), русский поэт, писатель, путешественник, переводчик, использовал восточные темы во многих своих стихотворениях с 1900 по 1907 г., особенно стихи (аяты) из Корана в качестве эпиграфов. В начале XX в., посещая восточные страны и святые места, он сочинял стихи, эпиграфы к которым большей частью взяты из Священной книги мусульман, Корана. Аяты Корана в качестве эпиграфов составляют суть идеи его стихов.

Иван Бунин до своей поездки на Восток был знаком с религиозными книгами Востока:

В 1907 году, готовясь к поездке по Ближнему Востоку, совершая своеобразное паломничество в «святые земли», Бунин изучал Библию и Коран [6, т. 3, с. 594].

Для Бунина нет ничего лучше путешествия, потому что, по его мнению, его мысли формируются во время путешествия. По этой причине он совершил много поездок в исламские страны, чтобы познать мир. Путешествия, сыгравшие ключевую и мистическую роль в его понимании мира и причины этого, выражены словами Саади:

Я не знаю ничего лучше путешествий [6, т. 3, с. 594].

Я, как сказал Саади, «стремился обозреть лицо мира и оставить в нем чекан души своей» [20, т. 6, с. 544].

По воспоминаниям Веры Муромцевой-Буниной, во время путешествий по Востоку, И. Бунин взял с собою Коран:

...Ислам вошел в его душу. <...> Он в первый раз целиком прочел Коран, который очаровал его... [9, с. 225–226].

Бабореко также отмечает, что «Поиски ответов на вечные и всечеловеческие вопросы о смысле бытия, о назначении человека, о взаимосвязи и взаимозависимости всего сущего, о смысле истории, о причинах расцвета и гибели цивилизаций, размышления о верованиях и устремлениях народов к правде, добру и красоте и одновременно неистощимая жажда увидеть самому бесконечное разнообразие мира — все это питало воображение художника, его мысль и слово» [20, т. 3, с. 594].

Стихотворения, отражающие восточные путешествия Бунина показывают, что Бунину-христианину Восток не был чужим.

И. Бунин в стихах использовал персидские, арабские и турецкие имена, такие как: Маана, Симая, Мекам, Хумай, а также значительное количество экзотической восточной лексики, отчасти знакомой, отчасти совершенно незнакомой его русским читателям: бин-бир-дирек, муэззин, ятаганы, тюрбан, фески, сераль, мяса бель хайр, хан,

селям, чалма, тамджид, верги-ле, фереджи, каик, изан, рух, газос, кальян, кафеджи, янычары, минарет, бакшиш, султан, дервиши, шейх... и т. д. [11, с. 29].

Как и его предшественник А. Пушкин («молодой Саади»)¹, Бунин был чрезвычайно восприимчив к иным национальным мирам и культурам. Универсальная перспектива и мышление — одна из характеристик многих поэтов национального масштаба, таких как Саади (1184-1291), Хафез² (ок. 1325–1389/1390 гг.), Пушкин (1799-1837), Вяч. Иванов (1866-1949) и др.

Саади Ширази — один из классиков иранской литературы, рассказал в «Гулистане» (по-персидски точнее Голестан, глава 1 «О нравственном облике падишахов», рассказ 10), что «Дети Адама» связаны друг с другом, как части единого тела, и сотворены из одной сущности. Если кто-то из них попадает в трудную ситуацию, это как если бы все люди были в беде, и боль каждого человека передавалась бы и другим людям. Того, кто не печалится из-за боли и печали других, нельзя назвать человеком.

*Дети Адама — это части целого,
Созданные из единого субстрата (из одной сущности)
Если не везет одному члену
Тогда другим членам не будет покоя
Если ты равнодушен к страданиям других,
Нельзя тебя назвать человеком³ [26, с. 61]*

И цель Хафеза — тоже объединение человечества. В газели «Вчера я видел, как ангелы стучатся в кабак» он просит людей оставить войну и не сбиваться с пути. Искать истину:

*...Прими оправдание войны семидесяти двух наций (сект)
Поскольку они не видели истину, они пошли по пути легенды... [24, с. 283]*

Иначе ли думают русские поэты? В своей речи о Пушкине Достоевский (1821–1881) справедливо указал, что Пушкин универсален и его заботит судьба всего человечества. Достоевский выступил в честь Пушкина, признавая за «солнцем русской поэзии» способность к изумительной «всемирной отзывчивости»:

...не было поэта с такою всемирною отзывчивостью, как Пушкин, и не в одной только отзывчивости тут дело, а в изумляющей глубине ее, а в перевоплощении своего духа в дух чужих народов, перевоплощении почти совершенном, а потому и чудесном, потому что нигде ни в каком поэте целого мира такого явления не повторилось [22, т. 26, с. 129–149].

Вяч. Иванов, основатель «Башни» (Хафизиты) в Петербурге, в след за Хафезом также призывает людей к единству. Глубокое знакомство с разнообразными культурами, способность объединять религию, литературу, философию и другие искусства были отличительными чертами «Башни» Вяч. Иванова. С точки зрения Богомолова, это был один из самых известных культурных символов Серебряного века:

¹ «Когда поэма “Бахчисарайский фонтан” в 1824 г., в марте появилась в печати, издатель “Дамского журнала” князь Шаликов мгновенно откликнулся на это событие восторженной рецензией: “Это фонтан, бьющий розовою водою, которая разливает благоухание в чистейшей атмосфере прелестного Востока”. Он именовал Пушкина “нашим юным Саади”» [10, с. 65].

² В русских текстах Хафез упоминается также как: Гафиз, Хафиз, Хафез (Hafez). Последний правильно звучит по-персидски.

³ Здесь и дальше перевод стихов и научных работ с персидского языка наш. — М.Я.

«Башня» Вячеслава Иванова давно превратилась в один из известнейших культурных символов того, что до сих пор часто называется «серебряным веком» [2, с. 115].

В стихотворении «Встреча Гостей» актуализируются различные культурные пласты, путем использования прецедентных имен:

*Ты, Антиной-Харикл и ты, о Диотима,
И ты, утонченник скучающего Рима —
Петроний, иль Корсар, и ты, Ассаргадон,
Иль мудрых демонов начальник — Соломон,
И ты, мой Аладин, — со мной, Гиперионом,
Дервишем Эль-Руми, — почтишь гостей поклоном!*

Для приглашения к объединению Вяч. Иванов использует амфитезой:

*Жид, эллин, перс иль франк, матрона иль гетера, —
Знай: всех единая здесь сочетала вера* [12, с. 141–142].

Нельзя не принять во внимание, что серебряный век русской литературы был периодом обращения к восточной мистике и персидской поэзии:

В поэтике Серебряного века одной из концептуальных доминант выступает образ Востока, представленный в коранических и суфийских образах и аллегориях [5, с. 84].

Уместно заметить, что образ Востока прорисован также в работах путешественников и дипломатов. Среди российских дипломатов Н.Ф. Масальский подчеркивает добрососедство и общее благосостояние соседями. По мнению Т. Мальцевой в «Письмах русского из Персии» Н.Ф. Масальский, несмотря на некоторые разногласия, заинтересован в «общей мысли» и считает, что «эта мысль может осуществиться только с общего согласия, только общим усилием» [8, с. 175]. В целом, отмечая разницу характеров, менталитета, быта и обычаев как разных народов, населяющих саму Персию, так и персов и иностранцев, Н.Ф. Масальский делает вывод о необходимости добрососедства:

...каждый клочок земли нашего света составляет часть целого, от которого он в совершенной зависимости; все государства так связаны между собою общими выгодами, что нельзя отделить одно, не произведя потрясений в другом! Во всем мире есть одна общая мысль — благосостояние, но эта мысль может осуществиться только с общего согласия, только общим усилием... (письмо XI) [7, с. 53].

И. Бунину как и его наставникам и предшественникам также интересно судьба человечества и желает всем народам мира и радости.

Здесь нами рассматриваются некоторые стихотворения И. Бунина, эпитафии которых взяты из восточной культуры, из сур Корана. Среди интересных тем его стихов можно отметить сюжеты и названия, навеянные небесными книгами Ветхого завета, Нового завета и Корана: «Новый завет», «Воскресение», «Апокалипсис», «Авраам», «Ковсерь», «Черный камень Каабы», «Потомки Пророка», «Ночь Аль-Кадар», «Тайна», «Магомет в изгнании», «Камень» и др. [11, с. 19].

Эти стихотворения очень значимы в духовной поэтической системе Ивана Бунина. А главное, они о тайнах пророчества и познания, которыми наделена душа поэта. Поэт говорил:

Я вообще люблю Восток и восточную религию [19].

Во многих своих стихотворениях Иван Бунин использовал аяты из Корана в качестве эпиграфов или вставок в текстах стихотворений для выражения своих идей и мыслей: Вот стихотворения, эпиграфы к которым стали стихи из Корана, написанные в 1900-1907 гг.: «Тайна», «Нищий», «Ковсёр», «Ночь Аль-Кадар», «Тэмджид», «За измену», «Путеводные знаки», «Авраам», «Сатана Богу», «Птица» [11, с. 19].

В качестве основных источников использовались тексты стихов Ивана Бунина и аяты сур Корана.

Тайна

Из 114 сур Священного Корана, 29 сур начинаются с тайных букв (тайного стиха), а среди них 6 сур начинаются с «Элиф. Лам. Мим»: «Корова / Аль-Кадара», «Семейство Имрана / Аль-Имран», «Паук / Аль-Анкабут», «Румы / Ар-Рум», «Лукман», «Поклон / Ас-Саджда». Эпиграфом стихотворения «Тайна» Бунина является «тайный стих» 6 названных сур [11, с. 53–55]. Стихотворение «Тайна» впервые в 1905 г. опубликовано в сборнике «Знание» в Петербурге.

Об этих таинственных буквах существуют разные мнения. Некоторые считают это одной из сокровенных тайн Бога, а другие считают это тайной между Богом и его Посланником. На этот счет существует более 38 теорий. Конечно, смысл поэта в этом стихотворении — тайна между Богом и Его Посланником.

В стихотворениях Бунина ощущается тайный мистический ход мысли. По мнению Т. Двинятиной, поэт, «выбирая в эпиграф к стихотворению “Тайна” буквы арабского алфавита “Элиф. Лам. Мим”, знал, что в коранической традиции они обладают скрытым мистическим смыслом, не могут быть переведены ни на один язык и потому лучше других не объяснить, но дать почувствовать *тайну тайн* мусульманства» [4, с. 63–64].

Нищий

Некоторые страницы произведений Ивана Бунина посвящены восхвалению Бога. Об этом он упоминает в своем стихотворении «Нищий» с восточным мотивом.

В стихотворении «Нищий», стих 49 суры «Гора / Ат-Тур»:

وَمِنَ اللَّيْلِ فَسَبِّحْهُ وَإِدْبَارَ النُّجُومِ (الطور، 49)

И ночью прославляй Его и при обратном движении звезд («Гора / Ат-Тур», 49) [23] речь идет о проблеме, в которой человеку предлагается восхвалять Бога в любой ситуации. Бунин сделал этот стих эпиграфом к стихотворению «Нищий». Тема эпиграфа упоминается и в 130 аяте суры «Та-Ха»:

“فَاصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ قَبْلَ طُلُوعِ الشَّمْسِ وَقَبْلَ غُرُوبِهَا وَمِنْ آنَاءِ اللَّيْلِ فَسَبِّحْ وَأَطْرَافَ النَّهَارِ لَعَلَّكَ تَرْضَىٰ”
(طه، 130)

Терпи же, что они говорят, и прославляй хвалой Господа до восхода солнца и до захода, и во времена ночи прославляй Его и среди дня, — может быть, ты будешь доволен (Та-Ха, 130) [23].

Эпиграф также упоминает в стихотворении прославление птиц. В суре «Свет / Ан-Нур», стих 41, Бог говорит о прославлении птиц:

«أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالطَّيْرِ صَافَاتٍ كُلُّ قَدْ عَلِمَ صَلَاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَفْعَلُونَ» (النور،

(41)

Разве ты не видишь, что Аллаха славят, кто в небесах и на земле, и птицы, летящие рядами. Всякий знает свою молитву и восхваление. И Аллах знает о том, что они делают! («Свет / Ан-Нур», 41) [23].

Такая же мысль у Саади в «Гулистане» и в «Бустане», встречаются в рассказах «Смерть» (1911) и «Тень Птицы» (1911) Бунина, которые были созданы под влиянием творчества персидского поэта, Саади.

Рассказ «Тень Птицы» оканчивается отрывками из «Бустана» шейха Саади, чье имя упоминается в нем восемь раз. В этом произведении говорится о том, что человек не понимает вселенную, несмотря на знамения и Божественные откровения. Бунин цитирует слова из «Бустана» Саади, «употребившего жизнь свою на то, чтобы обозреть Красоту Мира» [13, с. 539–540].

Саади, «Гулистан» глава 1, рассказ 5:

*Но, если глаза луччей мыши не видят днем
В чем вина солнца?*

گر نبیند به روز شیره چشم
چشمه آفتاب را چه گناه

[26, с. 55].

Саади, «Бустан», глава 3, рассказ 15:

*Мир полон Симаа (Музыкой мира), опьянением и восторгом,
Но, что видит в зеркале слепой?*

*Не видишь, когда верблюд слышит песню араба,
Как он приходит в восторг и танцует?*

*Когда у верблюда опьянение и восторг от этой песни
Если у человека нет такой реакции — он осел.*

جهان پر سماع است و مستی و شور
ولیکن چه بیند در آینه کور؟

نبینی شتر بر نوای عرب
که چو نش به رقص اندر آرد طرب

شتر را چو شور و طرب در سرست
اگر آدمی را نباشد خرسست

[25, с. 233].

Бунин, рассказ «Смерть»:

Но солнце не виновато, что глазам луччей мыши не дано зренья [20, т. 3, с. 169].

Бунин, очерк «Тень Птицы»:

Ибо он всходил на башни Маана, Созерцания, и слышал Симаа, Музыку Мира, влекшую в халет, веселие. — Целый мир полон этим веселием, танцем — ужели одни мы не чувствуем его вина? — Хмельной верблюд легче несет свой выюк. Он при звуках арабской песни приходит в восторг. Как же назвать человека, не чувствующего этого восторга? — Он осел, сухое полено [20, т. 3, с. 516].

Во время путешествия на Восток с ним книга Саади:

В пути со мною Тезкират Саади, «усладительнейшего из писателей предшествовавших и лучшего из последующих, шейха Саади Ширазского, да будет священна память его!» («Тень Птицы», 1911) [20, т. 3, с. 500].

Ковсерь

Другое стихотворение, эпиграфом которого является аят из Корана, называется «Обильный» (Аль-Каусар / Аль-Ковсерь — الْكَوْثَرُ).

Первый стих суры «Обильный», что означает إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ (Поистине, Мы даровали тебе обильный!) [23], приведен в качестве эпиграфа к стихотворению «Обильный». Поэт считает Ковсерь родником или рекой на небесах. В шиитских и суннитских интерпретациях Ковсерь — это постоянно увеличивающийся источник кипящей воды, которому нет конца. В этой суре Бог призывает Пророка молиться, поклоняться и жертвовать, что является причиной близости и веры. Бунин также сравнивает палящее солнце с огнем Сакара, используя аяты 26 и 27 суры «Завернувшийся / Аль-Муддассир»:

سَأُصْلِيهِ سَقَرَ" (المذثر، 26)
وَمَا أَذْرَاكَ مَا سَقَرُ" (المذثر، 27)

Сожгу я его в сакаре! («Завернувшийся / Аль-Муддассир», 26) [23].

А что даст тебе знать, что такое сакар? («Завернувшийся / Аль-Муддассир», 27) [23].

Интересно отметить, что Бунин в этом стихотворении упоминает один из кругов мусульманского ада — Сакар *سَقَرَ*, который также упоминается в стихотворении с арабским (кораническим) произношением. Существует всего семь видов огня для грешников (в переводе Крачковского эти различия теряются). Они перечислены в хадисе Святого Пророка (мир ему и благословение Всевышнего) в следующем порядке:

(1) Хауие, (2) Хатама, (3) Сакр, (4) Лазь, (5) Джим, (6) Сеир, (7) Джанна
1) Хавие, 2) Хотам, 3) Сакар, 4) Лазь, 5) Джахим, 6) Саира, 7) Джаханнам

(1) Хауие: "قَامُهُ هَاوِيَةٌ" (القارعه، آية 9)
мать его — «пропасть». («Поражающее/Аль-Кари'а», 9) [23].

(2) Хатама: "كَلَّا لَيُنْبَذَنَّ فِي الْحُطَمَةِ (4) وَمَا أَذْرَاكَ مَا الْحُطَمَةُ (5)" (الهمزة 4 و 5).
Так нет же! Будет ввергнут он в «сокрушилище»; А что даст тебе знать, что такое «сокрушилище»? («Хулитель/Аль-Хумаза», 4-5) [23].

(3) Сакр: "مَا سَلَكَكُمْ فِي سَقَرٍ" (المذثر، آية ٢٤)، "يَوْمَ يُسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَى وُجُوهِِهِمْ ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ" (القمر، آية 48).

«Что завело вас в сакар?» («Завернувшийся/Аль-Муддассир», 42); в тот день, когда потащат их на лицах в огонь. Вкусите прикосновение сакара! («Месяц/Аль-Камар», 48) [23].

(4) Лазь: "كَلَّا إِنَّهَا لَأَطْي" (المعارج، آية 15).
Так нет, ведь это — огонь («Ступени/Аль-Мааридж», 15) [23].

(5) Джим: "وَتَصْلِيَةُ جَحِيمٍ" (الواقعه، آية 94).
и горение в огне. («Падающее/Аль-Вакиа», 94) [23].

(6) Сеир: "بَلْ كَذَّبُوا بِالسَّاعَةِ وَأَعْتَدْنَا لِمَن كَذَّبَ بِالسَّاعَةِ سَعِيرًا" (الفرقان، آية 11).
Да, они считают ложью час, а Мы приготовили тем, кто считает ложью час, — огонь. («Различение/Аль-Фуркан» 25) [23].

(7) Джанна: "إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا" (النба، آية 21).
Поистине, геенна — есть засада («Весть/Ан-Наба», 21) [23].

Но, о прочих кругах мусульманского ада русский поэт не говорит. Собственно, и упоминание Сакара в стихотворении дано не в каноническом смысле, а в качестве сравнения для сильного солнечного жара.

Вернемся к основной идее стихотворения «Ковсерь», восходящему к Корану. Мохаммад-Ибрагим Айати о поводе ниспослания этой суры пишет:

Как Асебн Ваэль Сахми, всякий раз, когда упоминалось имя Посланника Бога, он говорил: «Стоп, он человек без потомков, и когда он умрет, его имя исчезнет, и вы почувствуете облегчение». И Всемогуший Бог послал суру Ковсерь [14, с. 133].

Ковсерь, слово кораническое и означает много хорошего. Ковсерь — это один из титулов Хазрата Захры (мир ей и благословение Аллаха), дочери Пророка Мохаммада (мир ему и благословение Всевышнего). Это слово упоминается один раз в Коране, в суре «Ковсерь».

Ночь Аль-Кадра

Сура «Могущество / Аль-Кадр» — одна из сур, которым в Коране уделяется особое внимание. Интерес к Корану побудил русского поэта написать стихотворение, описывающее «Ночь Аль-Кадра» (Ночь судьбы; в эту ночь решается судьбы человека), т. е. ночь откровения слов Всемогушего, и он назвал ее ночью судьбы, а стих 4 из суры «Могущества / Аль-Кадра» стал эпиграфом этого стихотворения.

«تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ» (القدر، 4)

Нисходят ангелы и дух в нее с дозволения Господа их для всяких повелений («Могущество / Аль-Кадр», 4) [23].

В названии стихотворения он использует слово Кадр с арабским произношением как القدر (Аль-Кадар). Содержание этого стихотворения отсылает к стихам суры Аль-Кадара, в которой рассказывается о сошествии ангелов в нижний мир в эту ночь, а также о сошествии Гавриила, и Бог говорит, что блага этой ночи больше и лучше, чем тысяча ночей:

«خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ...» (القدر، 3)

Ночь могущества лучше тысячи месяцев («Могущество / Аль-Кадр», 3) [23].

Тэмджид

Стихотворение «Тэмджид» впервые опубликовано в сборнике «Знание» в 1905 г. Бунин много раз в своей жизни бывал в Стамбуле, он написал много стихов об этом городе (включая стихотворение под названием «Стамбул»). Бунин много писал о Стамбуле и в прозе (включая очерк «Тень Птицы» и рассказ «Крик»). Стихотворение «Тэмджид» стало результатом самой первой поездки в 1903 г.

Эпиграф к стихотворению «Тэмджид» взят из суры «Корова / Аль-Бакара», Аята аль-Курси (слово «курси» означает «престол»). Аята аль-Курси — один из самых известных аятов Корана:

«لَا تَأْخُذْهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ...» (البقرة، 255)

не овладевает Им ни дремота, ни сон («Корова / Аль-Бакара», 255) [23].

Алламе Табарси пишет об этом аяте в своей интерпретации «Маджма аль-Баяна»:

Ни дремота, ни тяжелый сон не держат его. Некоторые говорят, что это значит, что он не пренебрегает людьми и не забывает их, и, как говорят нерадивому человеку, ты спишь или дремлешь, а смысл в том, чтобы выразить свое пренебрежение [15, с. 108].

Близкое к этому смыслу толкование у Алламе Табатабайи имеется и в «Тафсире аль-Мизане»:

Это означает, что Бог никогда не пренебрегает устройством дел и использует его в толковании ради риторики и прогресса. Это значит, что он даже не дремлет, не говоря уже о сне [16, с. 185].

За измену

Бунин также написал стихотворение о преступлении измены на основе аятов 242-245 суры «Корова / Аль-Бакара», которое называется «За измену».

Приведем строки этой суры Корана, вошедшие в стихотворение «За измену»:

كَذَلِكَ يَبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ (البقرة، 242)

Так разъясняет Аллах Свои знамения, — может быть, вы уразумее! («Корова / Аль-Бакара», 242) [23].

أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ خَرَجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ وَهُمْ أُلُوفٌ حَذَرَ الْمَوْتِ فَقَالَ لَهُمُ اللَّهُ مُوتُوا ثُمَّ أَحْيَاهُمْ إِنَّ اللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَشْكُرُونَ (البقرة، 243)

Разве ты не видел тех, которые вышли из своих жилищ, — а было их тысячи, — остерегаясь смерти? И сказал им Аллах: «Умрите!» А потом Он оживил их. Поистине, Аллах — обладатель милости к людям, но большая часть людей — неблагодарны! («Корова / Аль-Бакара», 243) [23].

وَقَاتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ (البقرة، 244)

И сражайтесь на пути Аллаха и знайте, что Аллах — слышащий, знающий! («Корова / Аль-Бакара», 244) [23].

مَنْ ذَا الَّذِي يُقرضُ اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا فَيُضَاعِفَهُ لَهُ أَضْعَافًا كَثِيرَةً وَاللَّهُ يَقْبِضُ وَيَبْسُطُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ (البقرة، 245)

Кто даст Аллаху хороший заем, дабы Он увеличил ему во много раз? Аллах сжимает и щедро дает и к Нему вы будете возвращены! («Корова / Аль-Бакара», 245) [23].

Путеводные знаки

Эпиграфом стихотворения «Путеводные знаки» является 16-й стих суры «Пчелы / Нахль», в котором Аллах говорит:

وَعَلَامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ (النحل، 16)

И приметы, а по звезде они находят дорогу («Пчелы / Нахль», 16) [23].

В стихотворении Бунина говорится также о путешествиях по звездам, на примере истории жены Авраама Агари, которая осталась в пустыне с сыном Исмаилом, и Бог спас их. В финале стихотворения — восхваление мучеников, которые отдали свою жизнь на пути Божьем, чтобы спасти других.

Алламе Табатабайи с связи с этим аятом считает, что «Бог установил знаки, с помощью которых вы рассуждаете о вещах, недоступных вашим чувствам. И смысл тех знаков естественен или описателен, каждый из которых указывает на смысл. Затем Всемогуший Бог упоминает о поиске пути сквозь звезды, и это связано с формальным руководством (потому что после формального руководства должно прийти и духовное руководство)» [17, с. 58–59].

Авраам

Еще одно стихотворение, в котором Иван Бунин цитировал аяты Корана о поиске истины и познании Бога — это стихотворение «Авраам». Мысль об истинном пути — основная в этом стихотворении, эпиграфом которого стала шестая сура Корана («Скот / Аль-Ан'ам»). (см. подр.: [13, с. 539–540]).

Сатана Богу

Обратимся теперь к стихотворению «Сатана Богу» Бунина. Тема стихотворения — сотворение человека, как оно упоминается в священных книгах авраамических религий.

В книге «Бытие» в первой главе Бог говорит о сотворении человека:

И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему и по подобию Нашему, и да владычествуют они над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле» (Быт. 1: 26) [18, с. 11]. (Библия книги священного писания Ветхого и Нового завета, 2002: 11).

Во второй главе книги «Бытие» говорится:

И создал Господь Бог человека [Адама] из праха земного и вдунул в лице его дыхание жизни; и стал человек душою живою (Быт. 2: 7) [18, с. 12].

Но текст и смысл стихотворения «Сатана Богу» и эпиграф к нему взяты из суры «Перенес ночью / Аль-Исра», стихи 61 и 62 и суры «Сад / ص» Корана, стихи 71–76 и 82–83.

Аллах в этих стихах гласит о сотворении Адама из глины и об отказе Сатаны (Иблиса / Эблиса), подчиниться и поклониться перед Адамом. Когда Сатану (Эблиса) спрашивают о причине, он в ответ говорит, что он выше Адама, потому что Адам сделан из глины, он же сделан из огня и способен ввести в заблуждение большинство детей Адама.

Когда Бог повелел ангелам поклониться Адаму, все ангелы повиновались, кроме Сатаны. В сурах «Корова / Аль-Бакара», стих 34; «Преграды / Аль-Араф» стихи 11–12; Ал-Хиджр, стихи 31–33; «Пещера / Аль-Кахаф», стих 50 также подтверждается эта тема.

А вот стихи Корана, взятые из сур «Перенес ночью / Аль-Исра» и «Сад / ص», вошедшие в стихотворение «Сатана Богу»:

«وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ قَالَ أَأَسْجُدُ لِمَنْ خَلَقْتَ طِينًا (61) قَالَ أَرَأَيْتَكَ هَذَا الَّذِي كَرَّمْتَ عَلَيَّ لَئِنْ أُخِّرْتُ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ لَأُحْتَنِكَنَّ ذُرِّيَّتَهُ إِلَّا قَلِيلًا (62)» (الاسراء 61–62)

И вот Мы сказали ангелам: «Поклонитесь Адаму!» — и они поклонились, кроме Иблиса. Сказал он: «Неужели я поклонюсь тому, кого Ты создал глиной?» (61); Сказал он: «Видишь ли Ты: это — тот, кого Ты почтил предо мною? Если Ты отсрочишь мне до дня воскресения, я погублю его потомство, кроме немногих» (62) («Перенес ночью / Аль-Исра», 61, 62) [23].

“إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِنْ طِينٍ (71) فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ (72) فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ (73) إِلَّا إِبْلِيسَ اسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ (74) قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَنْ تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِإِيدِي اسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْعَالِينَ (75) قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِمَّنْ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ (76) ... قَالَ فَبِعِزَّتِكَ لأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ (82) إِلَّا عِبَادَكَ مِنْهُمُ الْمُخْلَصِينَ (83)” (ص)

Вот сказал Господь твой ангелам: «Я создаю человека из глины. (71); А когда Я его завершу и вдуну в него от Моего духа, то падите, поклоняясь ему!» (72); И пали ниц ангелы все вместе, (73); кроме Иблиса, — он возгордился и оказался неверным. (74); Он сказал: «О Иблис, что удержало тебя от поклонения тому, что Я создал Своими руками? Возгордился ли ты или оказался из высших?» (75); Он сказал: «Я лучше него: Ты создал меня из огня, а его создал из глины». (76); Он сказал: «Клянусь же Твоим величием, я соблазню их всех, (82); кроме рабов Твоих среди них чистых!» (83). («Сад», 71-76, 82-83) [23].

Птица

Эпиграф к стихотворению «Птица» взят из суры «Перенес ночью / Аль-Исра», стих 13, в котором рассказывается о судьбе человека в Судный день:

“وَكُلُّ إِنْسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عَقِبِهِ وَنُخْرِجُهُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنشُورًا” (السراء، 13)

И всякому человеку Мы прикрепили птицу к его шее и выведем для него в день воскресения книгу, которую он встретит разверстой («Перенес ночью / Аль-Исра», 13) [23].

В этом стихотворении Бунин упоминает кладбище и черепа как предупреждение о смерти. Упомянутая в финале сова тоже становится символом смерти.

В эпиграфе «Мы привязали к шее каждого его птицу» к своему стихотворению «Птица» Бунин использовал некорректный перевод А. Николаева (1901), но был знаком с первоначальным значением коранического слова. Слова «судьба» и «птица» в арабском языке очень созвучны: слово طائر (тазире) — это судьба, а слово طيره (тайере) — это птица [11, с. 76].

С.А. Волков отмечает глубокое знание И.А. Буниным текста Корана и исламской символики, вслед за поэтом утверждая, что птица в Коране — это символ судьбы. В своем комментарии к эпиграфу бунинского стихотворения «Птица» он делает вывод:

«Птица», таким образом, включается в ряд понятий, формирующих один из столпов имана — веру в предопределение, а соответственно, судьбу со свободой воли и ответом человека за свой выбор» [3, с. 104].

Заключенные

Таким образом, Ислам «вошел в душу» И. Бунина и стихи сур «Корана, который очаровал его» стали эпиграфами к стихотворениям 1900–1907 гг. Главной чертой указанных стихотворений является использование символов как лингвокультурных единиц, выражающих идеи поэта. Традиционные символы опираются на архетипическую платформу, выражают идеологию культуры Востока. В этих религиозно-философских стихах говорится о том, что человек не понимает вселенную и истину, несмотря на знамения и Божественные откровения и знаки.

Русский ум Бунина верит в Восток вне времени и пространства. Ему важны общие духовные ценности человечества. Такое отношение к Востоку ставит Бунина в ряд великих национальных поэтов, ориентированных на общемировую культуру.

Список литературы

Исследования

- 1 *Бабореко А.К.* Подготовка текста и комментарии // *Бунин И.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 3. С. 610–669.
- 2 *Богомолов Н.А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: документальные хроники. М.: Кулагиной-Intrada, 2009. 286 с.
- 3 *Волков С.А.* Концептуальный объект «птица» в одноименном стихотворении И. Бунина и кораническом тексте // *Исследовательский Журнал Русского Языка и Литературы.* 2021. №9 (2). С. 91–110. <https://doi.org/10.52547/iarll.18.91>
- 4 *Двинятина Т.М.* Иван Бунин: жизнь и поэзия. Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания // *Бунин И.* Стихотворения: в 2 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2014. Т. 1. С. 5–91.
- 5 *Ельцова Е., Ел Хадж Салем С.* Образ дервиша в поэтике Ивана Бунина и Андрея Белого // *Исследовательский Журнал Русского Языка и Литературы.* 2022. №10 (1). С. 83–101. <https://doi.org/10.52547/iarll.19.83>
- 6 *Крутикова Л.В.* Статья-послесловие // *Бунин И.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 3. С. 593–607.
- 7 *Мальцева Т.В.* Образ Востока в «Письмах русского из Персии» Н.Ф. Масальского // *Исследовательский Журнал Русского Языка и Литературы.* 2024. № 12 (1). С. 43–58. <https://doi.org/10.61186/iarll.23.3>
- 8 *Масальский Н.Ф.* Письма русского из Персии: в 2 ч. СПб.: Тип. Штаба отдельного корпуса внутренней стражи, 1844. Ч. 1. 352 с.
- 9 *Муромцева-Бунина В.Н.* Жизнь Бунина. Беседы с памятью / вступ. ст., примеч. А.К. Бабореко. М.: Вагриус, 2007. 512 с.; ил.
- 10 *Ходжибаева Б., Мирзоюнус М.* Пушкин и Восток. Ходжанд: Гос. издательство им. Р. Джалила, 1999. 189 с.
- 11 *Яхьяпур М.* Иван Бунин и мир Востока. 4-е изд. Тегеран: Изд-во Тегеранского ун-та, 2020. 228 с. (на рус. и перс.)
- 12 *Яхьяпур М., Карими-Мотакхар Дж.* Хафиз и русские поэты. 2-е изд., Тегеран: Изд-во Тегеранского ун-та, 2022. 320 с. (на рус. и перс.).
- 13 *Яхьяпур М., Карими-Мотакхар Дж.* Иван Бунин и восточная мистика // *Quaestio Rossica.* 2021. Т. 9, №2. С. 533–546. <https://doi.org/10.15826/qr.2021.2.594>
- 14 *Ayati M.E.* History of the Prophet Muhammad. Tehran: University of Tehran, 2006. 765 p.) (In Persian).
- 15 *Tabarsi Sheikh Abu Ali al-Fazl bin al-Hasa* Tafsir Majma al-Bayan / trans. M. Mufata. 1st ed. Tehran: Farahani, 1971. Vol. 3, 274 p.) (In Persian).
- 16 *Tabatabayi M.H.* Tafsir al-Mizan. Summary of Tafsir al-Mizan / trans. F. Mashaikh. 1st ed. Tehran: Islam, 2000, 720 p.) (In Persian).
- 17 *Tabatabayi M.H.* Tafsir al-Mizan / trans. M. Hamedani, S.M. Baker. Tehran: Amir Kabir, 1984. Vol. 13, 685 p.) (In Persian)

Источники

- 18 Библия книги священного писания Ветхого и Нового завета. М.: Российское Библейское общество, 2002. 303 с.
- 19 Большой энциклопедический словарь. 2-е изд., перераб. и доп. М.; СПб.: Большая Российская энциклопедия; Норинт, 2001. 1456 с.
- 20 *Бунин И.* Собр. соч.: в 6 т. / ред: Ю. Бондарев, О. Михайлов, В. Рынкевич; подгот. текста и коммент. А. Бабореко; ст.-послел. Л. Крутиковой. М.: Худож. лит., 1987. Т. 3. 671 с. М.: Худож. лит., 1988. Т. 6: Повести и рассказы 1907–1914. 719 с.

- 21 Бунин И. Стихотворения в 2 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома: Вита Нова, 2014. Т. 1. 544 с. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома: Вита Нова, 2014. Т. 2. 544 с.
- 22 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 26. 522 с.
- 23 Коран / пер. И.Ю. Крачковского. Душанбе: Ред.-изд. отд. Таджик. республ. отд-я Сов. фонда культуры, 1990. 448 с.
- 24 Hafez Sh. Divan Hafez. Through the efforts of Zabihullah Bodaga. Tehran: Janzadeh Publications. 1998. 720 p.) In Persian).
- 25 Saadi M. Bustan. Tehran: Qadiani, 1998. 297 p. (In Persian.)
- 26 Saadi M. Golestan. Tehran: Qadiani, 1998. 456 p. (In Persian.)

© 2025. Marzieh Yahyapour
Tehran, Iran

© 2025. Janolah Karimi-Motahhar
Tehran, Iran

EASTERN AUTHENTICITY IN THE POETRY 1900-1907 OF I. BUNIN

Abstract: One of the remarkable themes of Ivan Bunin's work is the use of thoughtful expressions of Eastern authenticity culture as epigraphs. An epigraph is the essence of the idea of a work that the author uses in his work to help the reader understand it better. During his travels around the East in the first decade of the 20th century. Ivan Bunin used oriental themes as epigraphs, especially verses of the Koran, which form the essence of the ideas of some poems of 1900–1907. Such as: "Taina / The Mystery", "Nishchii / A Beggar", "Kovser' / Abundance", "Noch' Al'-Kadar / Laylat Al-Qadr", "Temdzhid / Tamjid", "Za izmenu / For treason", "Putevodnye znaki / Guiding signs", "Avraam / Abraham", "Satana Bogu / Satan to God", "Ptitsa / A bird". What is the reason for the influence of Eastern culture on Bunin? An analysis of these poems shows that Bunin's travels to the East and his acquaintance with Eastern culture created an atmosphere of similarity with his ideals, which was very dear to him. In his poems, he used themes and symbols of the East as oriental archetypes. Despite cultural differences, we see interaction and friendship with other cultures and religions, the acceptance of "alien" thoughts is the main theme of Bunin's eastern poems. He made important and valuable steps in the knowledge of Eastern mysticism and ontology. In his poems, Bunin put forward a call for the unity of religions and peoples, led by love and ontology. The main concern of the Russian poet is the fate of man.

Keywords: Koran, Ivan Bunin, Epigraph, Poems 1900–1907, Symbols, Eastern Authenticity.

Information about the authors:

Marzieh Yahyapour — PhD of Philology, Professor, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Tehran, Engelab Sq., Azar St., 16, 1417935840 Tehran, Iran.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8195-6909>

E-mail: myahya@ut.ac.ir

Janolah Karimi-Motahhar — PhD of Philology, Professor, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Tehran, Engelab Sq., Azar St., 16, 1417935840 Tehran, Iran.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6072-5797>

E-mail: jkarimi@ut.ac.ir

Received: April 04, 2024

Approved after reviewing: December 21, 2024

Date of publication: March 25, 2025.

For citation: Yahyapour, Marzieh, Karimi-Motahhar, Janolah “Eastern Authenticity in the Poetry 1900–1907 of I. Bunin.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 86–100. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-86-100>

References

- 1 Baboreko, A.K. “Podgotovka Teksta i Kommentarii” [“Preparation of Text and Comments”]. Bunin I. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected works: in 6 vols.], vol. 3. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1987, pp. 610–669. (In Russ.)
- 2 Bogomolov, N.A. *Viacheslav Ivanov v 1903–1907 godakh: Dokumental'nye khroniki* [Vyacheslav Ivanov in 1903–1907: Documentary Chronicles.]. Moscow, Kulaginoi-Intrada Publ., 2009. 286 p. (In Russ.)
- 3 Volkov, S.A. “Kontseptual'nyi ob'ekt ‘ptitsa’ v odnoimennom stikhotvorenii I. Bunina i koranicheskom tekste” [“The Conceptual Object ‘Bird’ in the Eponymous Bunin’s Poem and Qur’anic Text”]. *Issledovatel'skii Zhurnal Russkogo Iazyka i Literatury*, no. 9 (2), 2021, p. 91–110. (In Russ.) <https://doi.org/10.52547/iarll.18.91>
- 4 Dviniatina, T.M. “Ivan Bunin: zhizn' i poeziia. Vstupitel'naia stat'ia, sostavlenie, podgotovka teksta i primechaniia” [“Ivan Bunin: Life and Poetry. Introduction, Compilation, Preparation of the Text and Notes”]. Bunin I. *Stikhotvoreniia: v 2 t.* [Poems: in 2 vols.], vol. 1. St. Petersburg, Pushkin House Publ.; Vita Nova Publ., 2014, pp. 5–91. (In Russ.)
- 5 El'tsova, Elena, El Khadzh Salem, Sonia “Obraz dervisha v poetike Ivana Bunina i Andreia Belogo” [“The Literary Image of Dervish in Ivan Bunin and Andrey Bely’s Poetics”]. *Issledovatel'skii Zhurnal Russkogo Iazyka i Literatury*, no. 10 (1), 2022, pp. 83–101. (In Russ.) <https://doi.org/10.52547/iarll.19.83>
- 6 Krutikova, L.V. “Stat'ia-posleslovie” [“Afterword Article”]. Bunin, I. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collection of works: in 6 vols.], vol. 3. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1987, pp. 593–607. (In Russ.)
- 7 Mal'tseva, T.V. “Obraz Vostoka v ‘Pis'makh russkogo iz Persii’ N.F. Masal'skogo” [“Image of the East in ‘Letters of a Russian from Persia’ by N.F. Masalsky”]. *Issledovatel'skii Zhurnal Russkogo Iazyka i Literatury*, no. 12 (1), 2024, pp. 43–58. (In Russ.) <https://doi.org/10.61186/iarll.23.3>
- 8 Masal'skii, N.F. *Pis'ma russkogo iz Persii: v 2 ch.* [Letters from a Russian from Persia: in 2 parts], part 1. St. Petersburg, Tipografiia Shtaba otdel'nogo korpusa vnutrennei strazhi Publ., 1844. 352 p. (In Russ.)
- 9 Muromtseva-Bunina, V.N. *Zhizn' Bunina. Besedy s pamiat'iu* [The Life of Bunin. Conversations with Memory], introd., ref. by A.K. Baboreko. Moscow, Vagrius Publ., 2007. 512 p.; il. (In Russ.)
- 10 Khodzhibaeva, Boraat, Mirzoiunus, Matloobeh. *Pushkin i Vostok* [Pushkin and the East]. Khodzhand, Gosudarstvennoe izdatel'stvo im. R. Dzhaila Publ., 1999. 189 p. (In Russ.)
- 11 Iakh'iapur, Marzieh *Ivan Bunin i mir Vostoka* [Ivan Bunin and the World of the East]. 4th ed. Tehran, University of Tehran Publ., 2020. 228 p. (In Russ., Persian)

- 12 Iakh'iapu Marzieh, Karimi-Motahhar, Janolah *Khafiz i russkie poety* [*Hafiz and Russian Poets*]. 2nd ed. Tehran, University of Tehran Publ., 2022, 320 p. (In Russ., Persian)
- 13 Yahyapour, Marzieh, Karimi-Motahhar Janolah “Ivan Bunin and Eastern Mysticism” [“Ivan Bunin and Eastern Mysticism”]. *Quaestio Rossica*, vol. 9, no. 2, 2021, pp. 533–546. (In Russ.) <https://doi.org/10.15826/qr.2021.2.594>
- 14 Ayati, Muhammad Ebrahim *History of the Prophet Muhammad*. Tehran, University of Tehran Publ., 2006. 765 p.) (In Persian)
- 15 Tabarsi, Sheikh Abu Ali al-Fazl bin al-Hasan *Tafsir Majma al-Bayan*, vol. 3, trans. Muhammad Mufata. 1nd ed. Tehran, Farahani, 1971. 274 p.) (In Persian)
- 16 Tabatabayi, Mohammad Hossein *Tafsir al-Mizan. Summary of Tafsir al-Mizan*, trans. Fatemeh Mashaikh, vol. 1. 1nd ed. Tehran, Islam Publ., 2000. 720 p. (In Persian)
- 17 Tabatabayi, Mohammad Hossein *Tafsir al-Mizan*, vol. 13, trans. Mousavi Hamedani, Seyyed Mohammad Baker. Tehran, Amir Kabir Publ., 1984. 685 p. (In Persian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-101-112>

УДК 821.161.1-3

ББК 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)

© 2025 г. Т.М. Колядич
г. Москва, Россия

**ТЕНДЕНЦИИ ОРГАНИЗАЦИИ ФОЛЬКЛОРНОГО ПЕРСОНАЖА
В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
(А. РУБАНОВ «ФИНИСТ — ЯСНЫЙ СОКОЛ»)**

Аннотация: Автор показывает, что А. Рубанов в романе «Финист — ясный Сокол» (2019) активно использует элементы фольклора, прежде всего волшебной сказки. При создании образа персонажа, бабы Яги, автор вводит как мифологические, так и реалистические компоненты. В ходе контекстного анализа выделяются особенности персонажа, соединяющего демонологические и фольклорные принципы описания; выдвинуто предположение, что связанные с ней эпизоды становятся сюжетообразующими или сюжетонаправляющими. Результаты могут быть использованы при дальнейшей разработке типологии романа, выявлении тенденций современного литературного процесса, в качестве основы анализа при изучении творчества конкретного автора. Основные методы — типологический, сравнительно-исторический, компаративный. Мифологический способ описания мира становится структурным признаком, отражаясь в популярности некоторых авторов, например, Л. Арден, А. Белянина, И. Богатыревой Э. Веркина, Дм. Захарова, А. Иванова, Ш. Идиатуллина. В. Пелевина, Н. Способиной и диссертации А.А. Курочкина, Е.А. Ширина, В.Е. Добровольская и К.Е. Корепова.

Ключевые слова: фольклор, персонаж, ведьма, сюжетная ситуация, А. Рубанов.

Информация об авторе: Татьяна Михайловна Колядич — профессор, кафедры русской литературы XX и XXI вв., Московский педагогический университет, Малая Пироговская ул., д. 1, стр. 1, 119435 г. Москва, Россия.

E-mail: karicavera@mail.ru

Дата поступления статьи: 11.07.2023

Дата одобрения рецензентами: 30.09.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Колядич Т.М. Тенденции организации фольклорного персонажа в современной литературе (А. Рубанов «Финист — ясный сокол») // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 101–112

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-101-112>

Современные читательские практики отражают устойчивый интерес к определенным темам и направлениям. Согласно статистике, наиболее востребованной тематикой электронных книг в 2022 г. оказались современные любовные романы, любовное фэнтези, историческая и боевая фантастика (попаданцы), современные детективы.

Изучение подобных тенденций представляется актуальным и необходимым, в последнее время появился ряд работ, посвященных современному литературному процессу.

Нам было важно изучить механизмы смены иррациональных и рациональных парадигм и особенностей формирования современной мифологической картины мира. Мифологический способ описания мира становится структурным признаком, сказываясь на популярности некоторых авторов, например, Л. Арден, А. Белянина, И. Богатыревой Э. Веркина, Дм. Захарова, А. Иванова, Ш. Идиатуллина. В. Пелевина, Н. Способиной и диссертации А.А. Курочкина, Е.А. Ширина, В.Е. Добровольская и К.Е. Корепова.

Актуальность настоящего исследования заключается в определении на конкретном материале эстетических свойств одного из направлений — исторической фантастики. Используемый нами термин «историческая фантастика» не случаен, он служит рабочим определением, позволяя обозначить семиотическое поле, связанное с описанием Древнего мира, доминантного пространства входящего в «историческую фантастику» «славянского фэнтези».

Одним из истоков жанра можно считать цикл М. Семеновой «Волкодав», (1995–2014).

Выбор нами в качестве объекта исследования романа А. Рубанова не случаен, в последних произведениях — «Финист — ясный сокол» (2019), «Человек из красного дерева» (2021) — писатель активно использует мифологические, фольклорные, сказочные, фантастические элементы. Творческие интенции писателя не остались незамеченными, произведения вызвали интерес у читателей, вошли в премиальный процесс. Рубанов является финалистом «АБС-премии» (международная премия им. Аркадия и Бориса Стругацких) за романы «Хлорофилия» (2010) и «Живая земля» (2011); участником шорт-листа литературной премии «Большая книга», четырехкратным полуфиналистом литературной премии «Национальный бестселлер». В 2017 г. он стал лауреатом литературной премии «Ясная Поляна» в номинации «Современная русская проза» за роман «Патриот».

Гипотеза статьи заключается в том, что отмеченные особенности, прежде всего многокомпонентность, являются традиционными для данного направления. Цель работы связана с доказательством существования в современной прозе контаминационной формы, где элементы исторического фэнтези являются структурообразующими наряду с другими. Если они доминируют, речь идет о формировании автором определенной жанровой модели. Поэтому ставятся соответствующие задачи по выявлению признаков описания и обнаружения.

В основе романа А. Рубанова «Финист — ясный сокол» лежит соответствующий сказочный сюжет. Это не исключает авторскую интерпретацию, которая и будет рассмотрена в ходе анализа.

А. Рубанов предоставляет вести повествование трем рассказчикам, которые знакомят со своей версией событий. Кроме того, он воспроизводит традицию общества определенного времени, в период формирования письменности, когда исторические и прочие события передавались устным путем, отражая особенности, поэтому автор использует такие обороты, как «изустная побывальщина», «здесь моему рассказу конец», «слушали мою неказистую повесть». Как показывает В.Я. Пропп, диалогический дискурс характерен для сказочного повествования, в нашем случае он представляет происходящее или вводит прошлое с помощью воспоминаний:

Все, что вы слышали, — не завиральная басня и не глума, а настоящая быль [8, с. 162].

Мотив путешествия становится структурообразующим, позволяя обозначить место действия и персонажей. Как отмечает Дж. Кэмпбелл, в мономифе путь героя состоит из трех стадий, исхода, инициации и возвращения. Они последовательно обозначаются в романе [5, с. 480].

В созданной А. Рубановым собственной системе персонажей присутствуют и уживаются реальные и мифологические (сказочные) существа: жители селищ, представители княжеского двора, городские жители, мавки, змеи. Упоминаются и персонажи, связывающие разные миры — волхвы, колдуны, ведуны.

В ходе повествования описывается пространство с предопределенными действующими лицами, ряд жителей выполняют специальную сюжетную функцию, наделяются дополнительными физическими возможностями, владеют особенной силой, даром предвидения, умениями врачевания.

Среди персонажей выделяются ведьмы, играющие значимую роль в развитии сюжета, поскольку они влияют на происходящие события. В романе представлено несколько типов. К.Г. Юнг полагает, что ведьма (мудрая старуха) выступает в качестве архетипа и является ярким примером трикстера, проявляющего трудносовместимые черты. [11, с. 6].

Контаминационный характер персонажа А. Рубанова выявляется в ходе повествования. Отметим, что одной из функций трикстера является побуждение к действию А. Рубанов представляет подобного мифологического персонажа в виде мудрой и всезнающей ведьмы практически в самом начале повествования, о ней рассказывает эпизодический персонаж, дед Митроха, передавая историю их отношений, носящих сексуальный характер («на ощупь ничего») и со временем заканчивающихся («старый стал»). Ироническая тональность служит оценочным средством, отношения обозначаются эвфемистическим приемом. Налицо традиционно влюбленная ведьма теряет свои магические способности, в данном случае она выступает в функции волшебного помощника, спасает в сложной ситуации («то ли боги спасли мен, то ли ведьма почувствовала и отшептала беду»), хотя и выполняет обязанности жены. Фольклорные и реалистические черты являются структурообразующими.

А. Рубанов не конкретизирует бытовую составляющую, прием допущения позволяет предположить, что свое жилище у ведьмы имеется, поскольку герой ищет убежище зимой и находит его.

Сохраняя повествовательную динамику, основную информацию автор сообщает в диалогической форме, в соответствии с расхожим представлением реплика в форме риторической конструкции (вопроса): Разговорный дискурс позволяет охарактеризовать говорящего, при этом номинативность описания доминирует:

Она почти ничего не ела, и почти не спала. Ночами вокруг дома бродила, или уходила в лес, купаться в муравейниках [11, с. 78].

Дед Митроха обозначает и характерологические признаки:

Я был женат на ведьме и про нелюдей знаю довольно всего разного. Они сильнее нас, это правда. Но устроены так же. У них есть сердце, печень и прочая требуха. У них красная кровь, а в голове — мозговые узлы. Они, как и птицы, все разные: есть смелые и умные, наподобие воронов или орлов, а есть — поглупей, вроде кур или чаек. Они не болотная нежить, вроде мавок или шишиг. Они не зависят от луны. Их можно убить, можно покалечить, можно отвадить — если знать, как [8, с. 272].

Своеобразный рассказ выстраивается в полноформатную характеристику, которая представляет один из типов ведьм, выведенных в романе:

В каждом лесу жила ведьма или ведьмак: старуха или старик [8, с. 272].

Повествовательная авторская линия постоянно соединяется с репликами, уточнениями, пояснениями рассказчика, поддерживая динамику:

Не нужно думать, что все они варили в котлах крыс и ели живых младенцев. Они были совершенно разные: одни делали вино и брагу, другие гадали, третьи умели чертить руны и учили тому же детей; иногда это были нелепые безвредные безумцы, иногда — буйные, злобные существа, попавшие под власть темных духов. Некоторые не имели никаких способностей к ведовству [8, с. 190].

Поскольку речь идет о Древнем мире и особом типе мышления, подобная зрелость восприятия принадлежит писателю, контаминационность проявляется и в скрытой иронии.

Предпосылки создания типологии образа ведьмы представлены в статье А.Е. Калкаевой «Ведьмы в сказочных сюжетах сборника Братьев Гримм “Kinder — und hausmärchen”: атрибуты и функции». В работе исследователь подразделяет ведьм на тех, которые живут среди людей и на тех, которые живут в отдалении от человеческого общества: в лесах и на стеклянной горе [13, с. 272].

Именно на выселки или ведьмин холм в поисках убежища во время похода на змея добираются герои, описанные во второй части.

Никто не заставлял старуху селиться именно здесь, на полпути к змеевой лежке. Но если поселилась — должна пособлять общему благу [8, с. 187].

Речь идет о родовых отношениях, община содержит ведунов, ведьма считается «третьей по силе», именно к ней отправляется герой в поисках любимой. Число «три» обозначает и отношения, персонаж встретится с ней трижды. Но первая встреча заканчивается ничем, персонаж ушел из одного мира в другой, о чем свидетельствует проведенный ритуал, сооружение куколки-мотанки (пояснение обряда дано в заключительной части романа). Число «три» имеет в сказках сакральный и знаковый характер, (следует перемена судьбы персонажа). Вторая встреча произойдет перед убийством змея. Третья встреча состоится намного позже и будет связана с новой попыткой определения дальнейших действий. Как отмечают исследователи, «сказочному жанру (а также мифам и легендам) в принципе присуще утроение либо совершаемых действий, либо возникающих ситуаций и даже желаний» [8, с. 212].

Руководствуясь своим опытом, герой советует другому персонажу:

«— Спроси старуху», — сказал я Марье. «— Она известная ведьма. Влиятельная. К ней отовсюду за советом идут» [8, с. 212].

Правда, вначале ведьма отказывает в помощи, «никакая ведьма тебе правды сразу не скажет».

Когда бабка решит, она сама скажет. И назначит цену. Торговаться нельзя: надо сразу дать, что захочет. Тогда она поможет [8, с. 212].

Следует ответная пояснительная реплика «Все ведьмы одинаковые. Торговаться нельзя, надо сразу платить». [8, с. 217]. После совместной бани происходит своеобразное единение персонажей, очищение и переход, тогда ведьма и помогает Марье, согласно народной примете «попариться в чужой бане означало приобщиться к дому хозяина и стать под защиту высших сил, его оберегающих» [8, с. 83]. Преобразившийся персонаж и комментирует ее действия: «Иначе зачем вообще нужны ведьмы?» [8, с. 299]

Как мифологический персонаж или сказочная Баба-яга выступает стражем между двумя мирами. Она «живет на краю второго и третьего леса», ее изба стоит на пути к логову змея. [8, с. 186]. «Лес — это образ «того света», — отмечает А. Баркова [8, с. 68].

Двор вокруг хибары зарос лебедой, репьями и чертополохом высотой в полтора моих роста: чтобы подойти к дому, надо пробивать дорогу дубинами, снося лопухи и крапивные кусты, зудящие комарьем [8, с. 186].

Чтобы войти, произносится обращение: «Еды и крова». По договору меж общинами и родами старая ведьма обязана дать ночлег каждому, кто идет на змея».

Договор есть. Один раз она кормит на пути туда, и один раз — обратно. И еще баню должна истопить, между прочим [8, с. 187].

Дополнение следует в другой ситуации, в разговоре ведьмы с князем:

Это здешние, — ответила Язва. — Идут змея бить. У меня с местными общинами уговор. Кто на змея идет — тем приют давать, а если кто повредится — того лечить. Ну и харчами тоже баловать [7, с. 239].

Прием дополнения становится структурирующим.

Согласно волшебной топографии, Баба-яга находится на «своей» территории, переход между разными мирами. «Кости — повсюду» [8, с. 186]. Дворовая территория, сообщаются жуткие подробности.

На вбитых в землю шестах висят черепа. Меж обычных, человеческих, — видно черепа прашуров. Истлевшие черепа постукивают друг о друга. Оскаленные пасти, пустые глазницы, торчащие клыки [8, с. 187].

Заключительная характеристика менее подробна и вполне реалистического свойства:

На месте остались изгородь вокруг дома ведьмы, и задний двор с поленицей и короткими грядками с репой, морковью и редисом» на месте остались насаженные на колья черепа, человеческие и звериные, обвязанные волосами, обрывками веревок, выцветшими на Солнце лентами [8, с. 566].

Автор отражает языческие верования, в частности европейский культ черепа, в основе которого «находятся его символические значения: «средоточия интеллекта, духа, жизненной энергии» [9, с. 84]. Попадание героя к ведьме обозначается типологическими деталями. Для героя отмеченные атрибуты естественны как часть его мира, в котором живут великаны и змеи.

«Ведьмины круги» имели особенное значение — «с их помощью часть земли ограждается от всего остального, чтобы ее могли использовать в мистических и архетипических целях» [9, с. 105]. Ограждения служат и формой защиты как самих существ, так и людей.

Оказавшись в доме ведьмы, главный персонаж постоянно говорит о том, что он находится «на грани явного и тайного мира», совершает переход в иное пространство. В славянском фольклоре встречается указание на то, что изба — это привычное место обитания ведьмы или колдуньи. Обычно она располагается «у дремучего леса», как в романе А. Рубанова. Как отмечают авторы монографии, посвященной аспектам образа ведьмы, «пространственное окружение внутри избышки должно с нею непосредственно соприкасаться». Представляя «хибару», «черную избу», автор не отходит от традиционного описания; упоминаются печь, сундук и полати.

В кривой избе старой ведьмы» кривые полки, кривые лавки, кривое оконце, закрытое кривой тростниковой ставенкой. Ни одной верной линии, ни одного ровного угла [8, с. 272].

Упоминание «черная изба» атрибутивного свойства и дополняет характеристику восприятия жилища как живого существа: «...одновременно с ведьмой весь ее дом пришел в движение...» [9, с. 251]; «ведьмина избышка громко и протяжно заскрипела всеми своими трухлявыми деревянными соединениями» [9, с. 297].

Автор добавляет, что ведьма оставляла «тяжелое впечатление», при этом достаточно часто он называет ее «черной». Черным цветом наделяются и предметы, окружающие ведьму. Персонаж также подтверждает, что ведьма занимается черной магией («только тут, я вижу, творится темное ведовство») [9, с. 297].

Анализируя мифологию этого цвета у древних славян, М. Голубева указывает на ее негативный характер:

Черный цвет воспринимался как отсутствие света, то есть тьма, мрак, и был связан с понятием зла [5, с. 186].

Правда, А. Рубанов вводит дополнительное значение, не случайно посох ведьмы светится особым светом, кажется живым:

Ее костяной посох продолжал гореть, освещая двор синим цветом [5, с. 221].

Посох «оживает», становится своеобразным комментатором событий, указывает на связь персонажа с другим миром. Как и ранее обозначенный череп, подобный предмет относится к культурным универсалиям.

Это был прямой кусок великаньей кости, обточенный до круга, сплошь исчерченный рунами, а набалдашник представлял собой вырезанную из цельного костяного массива страшную морду, никогда мною раньше не виданную [5, с. 208].

«Костяные узоры», упоминания рун отсылают к традиционному образу «древности».

По функции посох следует отнести к «помощникам», наделяемым собственной характеристикой и выступающими как антропоморфные существа, которым передается часть души или силы ведьмы: «глаза костяной морды снова открылись и сверлили теперь нас» [5, с. 301].

Символическое значение проявляется в функции посоха, он создает пространство. Одновременно, освещая путь к опасному сражению или на пути домой, посох коррелирует и с другой функцией ведьмы, выступающей проводником на пути героя, способствует перемещениям, защищая и оберегая. Череп выполняет функцию атрибутивного свойства как «символ самости», составляющая характеристики ведьмы, часть ее внутренней сущности, традиционного описания (Баба-яга, костяная нога) [5, с. 249].

Связь разных миров и различие между ними также подчеркивается локусом:

Круглая печь имела в основании примерно полторы сажени, но на высоте пояса взрослого человека резко сужалась, дымоход поднимался до кровли, выходя краями за ее пределы, к небу [4, с. 221].

Героев отправляют спать на полати; при этом вновь косвенно обозначается сосуществование неба, среднего и нижнего миров при помощи традиционной символики восхождения: «по скрипучей лестнице поднялись наверх» [5, с. 222]. Так печь можно счесть и границей между этими мирами, и сакральным центром жилища. В поверьях она представляет собой место, в котором погибали люди:

Говорили, что не один добрый человек сгинул, взойдя на ведьмин холм и исчезнув в черном зеве старухиной печи [6, с. 222].

Предметы получают как профанное, так и сакральное значение.

Усиление характеристики ведьмы проводится и через другие разнообразные детали вещественного свойства; упоминаются особенный хлеб на клеверном меду и вкусное вино:

А вино у ведьмы было всегда, и не один сорт, а два или три, и все чистейшие [8, с. 497].

Выделяя множественные роли Бабы-яги (дарительницы, похитительницы, воительницы), В.Я. Пропп отмечал: *«Воедино собрать их нельзя. Яга-похитительница, стремящаяся сварить или изжарить детей, и яга-дарительница, выпрашивающая и награждающая героя, — не представляют собой целого. Но вместе с тем они и не представляют собой двух совершенно различных фигур, объединенных только именем»*. [9, с.8]. Поскольку ведьма выполняет predetermined функции, связанные с ней эпизоды становятся сюжетообразующими или сюжетонаправляющими. А.Н. Малаховская выделяет следующие звенья сюжетной цепочки: путь к дому, дом, занятие Бабы-Яги, внешность, поведение, требование к героям, обращения с героями, слуги Бабы-Яги, прием пищи у Бабы-Яги. Результаты посещения Бабы-Яги. [8, с.8].

А. Рубанов опускает отдельные звенья и добавляет авторские, практически выстраивая биографию героини; баба Язва относится к (происходит из определенного рода?), помогает советами и лечит, выступает в роли пророчицы, защитницы и спасительницы, хозяйки леса.

Рожалые самки лосей и оленей прибежали, чтобы старуха их раздоила [7, с. 503].

«Ради людей живу», — замечает сама ведьма.

Начальный мотив встречи с потусторонним существом дополняется по ходу развития действия, ведьма наделяется дополнительными функциями хранителя мира. Все

свойства подробно объясняются и проговариваются. Хотя отдельные эпизоды (спасение Марьи от мавок) номинативного свойства.

В сказках Бабу-ягу изображали старой, уродливой, неопрятной, одетой в рванье. Связь с природной архаикой обнаруживается у ведьмы и во внешности (стара, сгорблена, беззуба, уродлива), и в разговоре (говорит неприятным голосом). А. Рубанов не отступает от принятой модели, показывая безобразное обличье множественными деталями: «высохшая, с мертвым лицом на едва живом теле» [9, с. 187].

Символизм образа проявляется через подробности и авторские реплики.

Внешность ведьмы традиционно непривлекательная, она вызывает у героя неосознанно неприятное чувство. «Ее рубаха тоже едва не расплзалась от долгого употребления, и сквозь прорехи можно было углядеть и старухины груди, плоские, стекающие к животу; в общем, я опустил глаза» [9, с. 357].

«Одежда ветхая и рваная», таков и «дырявый вязаный носок», упоминаются отдельные действия: «мирным простым движением отложила посох, поковыляла к очагу», «все старики спокойны после бани». Традиционность поведения становится обобщающим признаком.

Основным принципом описания становится принцип узнаваемости.

И когда поднимает на нас желтые, жестокие глаза — мне кажется, что замирает ветер, и кости перестают брнчать, и качаемые под ветром ветви сосен окаменевают недвижно [9, с. 187].

Соединение реалистических и архетипических черт подчеркивает двойственность персонажа, отражающуюся и в поведении:

Тяжелое впечатление оставляла эта старая черная ведьма: то хромает кое-как, словно вот-вот рухнет и скончается, а то вдруг одним мигом исчезает [9, с. 189].

Упоминания силы постоянны: «сошла с крыльца и толкнула меня плечом неожиданно сильно; я пошатнулся» [9, с. 359].

Они коррелируют с моделью, согласно которой ведьма наделяется особыми качествами, неоднократно упоминаются дрова, вероятно, выгрызенные зубами.

Сверхъестественные свойства проявляются в изменении облика, мгновенных перемещениях, воздействии на психику героя:

Но стоило с ней заговорить, или посмотреть в ее глаза, — как я погружался в морок. Мнилось, что согнутая ведьма находится сразу в нескольких местах: одновременно в дальнем углу, и прямо за моей спиной, и еще где-то: то ли внутри меня, в груди, под кожей, — то ли за тридевять земель [9, с. 359].

Вдруг старая ведьма снова как будто пропала с глаз и появилась у меня за спиной, а потом и внутри меня — такая же, сгорбленная, в алом платке, обтянувшем голую голову, в выпетшей заячьей душегрейке на костлявом теле, неуловимая, неизвестная; то ли помрет на следующем вздохе, то ли поднимет посох — и развалит пополам одним ударом; чтобы сохранить самообладание, я зажмурился и отвернулся [9, с. 248–249].

Интересен эпитет, углубляющий образ: «мнимо ветхая». Двойственность изображения зависит от ситуации, повторение атрибутивных признаков усиливает характеристику, равно как и цветовой сигнал («алый»).

Портрет ведьмы, который представляет рассказчик, подтверждает первое впечатление, вызванное местом жительства старухи:

У нее мохнатые седые брови кустами. А волос на голове совсем нет: давно выпали до единого, и старуха никогда не снимает с головы платка, а под платком вдобавок есть повязка. А под повязкой, говорят, она иногда носит накладные зеленые космы, собственноручно сделанные из волос мертвых мавок [7, с. 297].

Если следовать за рассуждениями О. Мешковой, указывающей на кинематографический дискурс романа, то визуальность, несомненно, является особым способом описания, цветовые определения служат текстовыми сигналами [7, с. 8].

Анализ головного убора приводит авторов монографии к выводу об особой роли волос в традиционной культуре, обобщая поверья, они приходят к выводу, что космы ведьмы — «признак связи с потусторонним миром» [3, с. 27].

В нашем случае деталь внешности становится указанием на возраст, упоминаются «скрипучий бас», «пустой рот» без зубов.

Другие детали подчеркивают необычность облика:

Желто-коричневые, ороговевшие ногти на некоторых пальцах были длинными, загибающимися, на других, наоборот, обломанными у самого корня [8, с. 250].

Чтобы стать ведьмой, персонажу понадобилось прожить двести тридцать лет. Реалистическая составляющая проявляется в дополнительных фактах биографии: в молодости она была красавицей, покорила небесного князя. Сейчас практически проживает новую жизнь, следуют пояснительные реплики: А. Рубанов допускает сочетание традиционных и авторских элементов, фольклорной и реалистической составляющих.

Она плачет, и ее пустой рот, и без того кривой, еще больше проваливается и еще сильнее съезжает набок. Она прикрывает рот дряблой рукой, покрытой старческими веснушками, рука крупно дрожит. Ты отводишь глаза: тяжело видеть ветхую старуху в сильном отчаянии, свойственном скорее молодым бабам [11, с. 343].

Развернутые описания психологического состояния не характерны для мифологического (сказочного) дискурса («вдруг хохочет», «похабно захихикала», «плачет»), вписываясь в парадигму вполне реалистического свойства [11, с. 369].

Атрибутивные типологические признаки персонажа данного типа дополняются по ходу повествования, связанные с ней эпизоды становятся структурным ядром, практически самостоятельным целым. Автономным описанием наделяются окружающие ее предметы, заменяющие внутреннюю характеристику и служащие указанием на состояние героини.

Выводы

Проведенный нами анализ конкретного произведения позволил решить ряд задач: показать методологию описания современного произведения, доказав контаминационный характер его структуры. Обращение к фольклору является значимой тенденцией и служит одним из способов обновления жанровой структуры. В настоящее время одной из актуальных задач остается определение приемов метафоризации повествования, включения мифологического компонента как значимого элемента произведений.

Соблюдая основные элементы фольклорного сюжета, А. Рубанов создает собственный вариант, учитывая контаминационные возможности сказки, когда соединя-

ются элементы разных структур. Концентрируя описание на изображении «Древнего мира», он населяет его различными ирреальными существами. Образ ведьмы соединяет в себе реалистические и условные черты, вписывается в особую авторскую картину мира, обладает как общими типологическими признаками, так и индивидуальными особенностями. Из индивидуальных реплик, рассказов практически складывается биография героини. Мифологема образа отражается в многофункциональности и многоаспектности.

Список литературы

Исследования

- 1 Баркова А. Зельеваренье На Руси. От ведьм и заговоров до оберегов и Лукомо-
рья. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2024. 304 с.
- 2 Вачков И.В., Наговицын А.Е., Пономарева В.И. Жила-была Баба Яга... Психоло-
гические и культурологические аспекты образа. М.: Академический проект,
2022. 375 с.
- 3 Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе
и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2021. 400 с.
- 4 Голубева М. Главное в истории цвета. Искусство. Мифология и история от пер-
вобытных ритуалов до Института цвета Pantone. М.: Манн, Иванов и Фербер,
2023. 224 с.
- 5 Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: Питер, 2019. 544 с.
- 6 Малаховская А. Наследие Бабы-Яги. Религиозные представления, отраженные
в волшебной сказке, и их следы в русской литературе XIX–XX вв. СПб.: Але-
тейя, 2006. 344 с.
- 7 Мешкова О.В. Арт-фольклоризм отечественной литературы в эпоху экранной
культуры (К постановке проблемы) // Актуальные вопросы современной фило-
логии и журналистики. 2023. № 1 (48). С. 93–95.
- 8 Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной
сказки. М.: Манн, Иванов, и Фербер, 2023. С. 608.
- 9 Рубанов А. Финист — ясный сокол. М.: АСТ; Ред. Елены Шубиной, 2019. 567 с.
- 10 Франц М.-Л. фон. Толкование волшебных сказок. М.: Академический проект,
2022. 271 с.
- 11 Юнг К.Г. Психология образа трикстера // Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архети-
пов. Минск: Харвест, 2004. С. 338–358.

Источники

- 12 Калкаева А.Е. «Ведьмы в сказочных сюжетах сборника Братьев Гримм
“KINDER — UND HAUSMÄRCHEN”» // КиберЛенинка. [https://
cyberleninka.ru/article/n/vedmy-v-skazochnyh-syuzhetah-sbornika-bratiev-grimm-
kinder-und-hausm-rchen-atributy-i-funktsii](https://cyberleninka.ru/article/n/vedmy-v-skazochnyh-syuzhetah-sbornika-bratiev-grimm-kinder-und-hausm-rchen-atributy-i-funktsii) (дата обращения: 13.08.2023).

© 2025. Tatyana M. Kolyadich
Moscow, Russia

**TRENDS IN THE ORGANIZATION
OF A FOLKLORE CHARACTER IN MODERN LITERATURE
(A. RUBANOV “FINIST — THE BRAVE FALCON”)**

Abstract: The author shows that A. Rubanov in the novel “Finist — the Clear Falcon” (2019) actively uses elements of folklore, primarily fairy tales. When creating the image of the character, Baba Yaga, the author introduces both mythological and realistic components. In the course of contextual analysis, the paper highlights character's features, combining demonological and folklore principles of description, and suggests that the episodes associated with her become plot-forming or plot-guiding. The results may be used in the further development of the typology of the novel, identifying trends in the modern literary process, as a basis for analysis when studying the work of a particular author. The main methods are typological, comparative-historical, and comparative. The mythological way of describing the world becomes a structural feature, reflected in the popularity of some authors, such as L. Arden, A. Belyanina, I. Bogatyreva, E. Verkin, D. Zakharova, A. Ivanov, S. Idiatullina, V. Pelevin.

Keywords: Folklore, Hero, Witch, Plot, A. Rubanov.

Information about the author: Tatyana M. Kolyadich — Professor of the Department of Russian Literature of the 20th Century, Moscow Pedagogical University, Malaya Pirogovskaya St., bldg. 1, 119435 Moscow, Russia.

E-mail: kavicavera@mail.ru

Received: July 11, 2023

Approved after reviewing: September 30, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Kolyadich, T.M. “Trends in the Organization of a Folklore Character in Modern Literature (A. Rubanov ‘Finist — the Brave Falcon’).” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 101–112. (In Russ.)
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-101-112>

References

- 1 Barkova, A. *Zel'evaren'e Na Rusi. Ot ved'm i zagovorov do oberegov i Lukomor'ia* [Potions in Russia. From Witches and Conspiracies to Amulets and Lukomorye]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2024. 304 p. (In Russ.)
- 2 Vachkov, I.V., Nagovitsyn, A.E., Ponomareva, V.I. *Zhila-byla Baba Iaga... Psikhologicheskie i kul'turologicheskie aspekty obraza* [Once upon a Time there was a Baba Yaga... Psychological and Cultural Aspects of the Image]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2022. 375 p. (In Russ.)
- 3 Vogler, K. *Puteshestvie pisatel'ia. Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The Writer's Journey. Mythological Structures in Literature and Cinema]. Moscow, Al'pina non-fikshin Publ., 2021. 400 p. (In Russ.)

- 4 Golubeva, M. *Glavnoe v istorii tsveta. Iskusstvo. Mifologiya i istoriya ot pervobytnykh ritualov do Instituta tsveta Pantone* [The Main Thing in the History of Color. Art. Mythology and History from Primitive Rituals to the Pantone Color Institute]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2023. 224 p. (In Russ.)
- 5 Kempbell, Dzh. *Tysiachelikii geroi* [The Thousand-faced Hero]. Moscow, Peter Publ., 2019. 544 p. (In Russ.)
- 6 Malakhovskaia, A. *Nasledie Baby-Iagi. Religioznye predstavleniia, otrazhennye v volshebnoi skazke, i ikh sledy v russkoi literature XIX–XX vv.* [Baba Yaga's Legacy. Religious Beliefs Reflected in a Fairy Tale and their Traces in Russian Literature of the 19th – 20th Centuries]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2006. 344 p. (In Russ.)
- 7 Meshkova, O.V. “Art-fol'klorizm otechestvennoi literatury v epokhu ekrannoi kul'tury (K postanovke problemy)” [“Art folklore of Russian Literature in the Era of Screen Culture (Towards a Problem Statement)”]. *Actual issues of modern philology and journalism*, no. 1 (48), 2023, pp. 93–95. (In Russ.)
- 8 Propp V.Ya. Morphology of a fairy tale. The historical roots of a fairy tale. Moscow: Mann, Ivanov, and Ferber, 2023. p. 608.
- 9 Rubanov, A. *Finist — iasnyi sokol* [Finist — Yasny Sokol]. Moscow, AST Publ., Red. Eleny Shubinoi Publ., 2019. 567 p. (In Russ.)
- 10 Frants, M.-L., fon. *Tolkovanie volshebnykh skazok* [Interpretation of fairy tales]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2022. 271 p. (In Russ.)
- 11 Iung, K.G. “Psikhologiya obraza trikstera” [“Psychology of the Trickster Image”]. Iung, K.G. *Dusha i mif. Shest' arkhetyпов* [Soul and Myth. Six Archetypes]. Minsk, Kharvest Publ., 2004, pp. 338–358. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-113-125>

УДК 821.161.1.0 + 821.162.4.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)52 + 83(4Сла)

Научная статья/Research article



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

© 2025 г. Л.А. Сугай
г. Банска Быстрица, Словакия

© 2025 г. В. Билвески
г. Банска Быстрица, Словакия

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В.Я. БРЮСОВА В СЛОВАКИИ

Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РНФ. Проект № 23–2800545
«Сонет и сонетные ассоциации в русской поэзии XIX–XXI вв.»

Аннотация: Статья посвящена эстетическому бытованию творческого наследия Валерия Брюсова в Словакии. Характеризуется история публикаций произведений В.Я. Брюсова, поэта и прозаика, в переводах на словацкий язык и особенности рецепции произведений русского автора в словацкой культуре. Обзор публикаций произведений Брюсова в Словакии подтверждает, что словацкая аудитория сохраняет большой интерес к его творчеству. Главное внимание уделяется трудностям перевода романа «Алтарь Победы» — первой книжной публикации произведений Валерия Брюсова в Словакии (перевод И. Изаковича) и переводу «твердой» поэтической формы — брюсовского сонета, осуществленного Я. Замбором. Анализируются переводческие решения Изаковича при передаче латинизмов и экзотизмов, перенасыщающих русский роман, а также авторских комментариев к основному тексту. Сокращение комментариев Брюсова к роману и введение переводчиком дополнительных примечаний характеризуют различия в восприятии произведения русскими читателями начала XX в. и словацкими 1970 гг. Не менее ярко различия носителей русского языка и словаков в восприятии отдельных историко-культурных реалий демонстрирует перевод Я. Замбора «Сонета к форме».

Ключевые слова: Брюсов, перевод, «Алтарь Победы», Иван Изакович, сонет, Ян Замбор.

Информация об авторах:

Лариса Анатольевна Сугай — доктор филологических наук, профессор, Почетный работник высшей профессиональной школы Российской Федерации, независимый исследователь, Horná ул., д. 83, 97401 г. Банска Быстрица, Словакия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4047-9979>

E-mail: larisasugay@yandex.ru

Владимир Билвески — доктор философии, профессор, Университет им. Матей Бела в Банской Быстрице, Tajovského ул., д. 40, 97401 г. Банска Быстрица, Словакия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0822-2375>

E-mail: vladimir.bilovesky@gmail.com

Дата поступления статьи: 02.06.2024

Дата одобрения рецензентами: 12.11.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Сугай Л.А., Биловески В. Творческое наследие В.Я. Брюсова в Словакии // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 113–125.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-113-125>

Валерий Брюсов — поэт, прозаик, драматург, лидер русского символизма, переводчик, сам как автор (если сравнить с современниками — М. Горьким, Л. Андреевым, Д. Мережковским) мало переводился на иностранные языки.

Творчество Валерия Брюсова стало доступно словакам на родном языке только начиная с 70 гг. прошлого века. В 1971 г. в Братиславе, в издательстве “Tatran”, в переводе Ивана Изаковича выходит роман «Алтарь Победы» — “Oltár bohyně Víťazstva” — первая книжная публикация произведений Брюсова на словацком языке. В 1978 г. издательство “Slovenský spisovateľ” публикует сборник стихотворений Брюсова под названием “Zrkadlo tieňov” («Зеркало теней») в переводе Яна Замбора. Интерес И. Изаковича и Я. Замбора к творчеству Брюсова не слабеет в течение десятилетий: большинство произведений русского символиста стало доступно словацким читателям благодаря этим двум литераторам.

Иван Изакович (род. в 1934) — романист, драматург, журналист, известен и как переводчик русской литературы. Он переводил на словацкий язык прозу И.А. Гончарова, А.С. Серафимовича, Ю.М. Нагибина, М.А. Булгакова. Пьесы А.П. Чехова, Л.М. Леонова, К.М. Симонова в его переводах ставились на сценах словацких театров, а также на телевидении. Что касается беллетристики В.Я. Брюсова, то все его книги, изданные в Словакии, публиковались и продолжают публиковаться в переводах Изаковича.

В 1984 г. в издательстве “Tatran” вышел в его переводе роман Брюсова “Ohnivý anjel” («Огненный ангел») [20]. Наступивший XXI в. вслед за историческими романами писателя открывает словакам малую прозу Брюсова. В 2005 г. издательство “Ikar” выпускает сборник “Posledné stránky denníka” («Последние страницы дневника») [25]. В сборник, кроме перевода повести «Последние страницы из дневника женщины», вошли рассказы и повести «Под старым мостом», «Рея Сильвия», «Элули, сын Элули», «Бемоль», «В зеркале», «Теперь, когда я проснулся...», «Через пятнадцать лет», «За себя или за другую?», «Моцарт», «Республика Южного Креста», «Восстание машин». Через два года то же издательство выпустило новое издание романа «Алтарь Победы» [23].

В 2011 г. издательство “SnowMouse Publishing” публикует два сборника повестей и рассказов Брюсова “Pod Starým mostom” («Под Старым мостом») и “Mozart” («Моцарт»), включившие переводы произведений, известные ранее по татранскому изданию 2005 г. (см.: [24, 19]).

Количество публикаций стихотворных произведений Брюсова в Словакии не менее показательно. Если в целом справедлива оценка, что «зарубежный читатель, в отличие от российского, намного лучше знает Брюсова-прозаика», чем поэта [6, с. 295], то в отношении словацкой аудитории необходимы коррективы.

Ян Замбор (род. в 1947), поэт, литературовед, автор целого ряда сборников стихов, переводивший на словацкий язык А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, В. Хлебникова, А.А. Ахматову, М.И. Цветаеву, Б.Л. Пастернака и др., немалую долю своего

таланта переводчика отдал воссозданию на словацком языке поэтического наследия Брюсова. Выбрав в качестве названия сборника заглавие одной из книг Брюсова, переводчик включил в состав издания 64 его стихотворения, относящиеся к разным этапам творчества. Книгу дополняли отрывки из стиховедческих трудов Брюсова¹, отклики на его поэзию современников, фотографии и репродукции портретов Брюсова. Послесловие переводчика и летопись жизни поэта очертили читателям весь творческий путь Брюсова. Рецензируя книгу “Zrkadlo tieňov”, Юлиус Рыбак утверждал, что перевод Яна Замбора представил словакам поэзию Брюсова «конгениально и на многие десятилетия определенно» [8, s. 188].

Вслед за «Зеркалом теней» Замбор публикует в 1983 г. в издательстве “Tatran” сборник “Mestu a Svetu” («Городу и Миру»), расширив предыдущее издание новыми переводами. «Как переводчик, — писал Замбор, — я постарался дать точную картину поэзии Брюсова. Вновь переведенные <стихи> должны были способствовать этому, углубляя наши переводческие знания о поэте, раскрывая невиданные доселе тематические, строфические, ритмические и рифмовые модификации его поэзии, новые лирические образования и т. д. (в том числе стихи из неоконченного сборника “Сны человечества”, который Брюсов писал почти всю свою творческую жизнь, а где-то ставил грандиозную цель — в самых разнообразных поэтических формах, которые создавала поэзия в ходе своего многовекового развития, представить “душу человечества”, чтобы “дать лирическое отражение жизни всех времен и всех стран”» [18, s. 176].

Переводы из Брюсова Ян Замбор включал также в «Антологию советской поэзии XX века» (1981) [17] и «Книгу русской поэзии» (2012) [30, s. 108–132]. Отдельные стихотворения Брюсова публиковались в периодической печати, порой без указания переводчика [26].

Приведенный обзор публикаций подтверждает оценку В.Э. Молоднякова, автора вышедшей в 2022 г. библиографии изданий Валерия Брюсова на иностранных языках:

Едва ли не наибольший интерес к творчеству Брюсова сохраняет чешская и словацкая аудитория² [6, с. 295].

Из многочисленных текстов Брюсова на словацком языке для конкретного анализа мы выбрали наиболее сложные для перевода произведения: роман «Алтарь Победы», перенасыщенный историческими реалиями Древнего Рима и латинизмами, и наиболее трудную «твердую» поэтическую жанрово-структурную форму — сонет.

«Алтарь Победы» издавался в переводе И. Изаковича в 1971 и 2007 гг. Не только на книге 2007 г., но и на ряде экземпляров 1971 г. указано, что это издание *второе* (*Vydanie druhe*) [22, s. 447]. Данную библиографическую загадку удалось разрешить: роман “Oltár bohyne Víťazstva” вышел в издательстве “Tatran” в 1971 г. дважды — в серии “Meteor” (тиражом 15000) и в серии “Hviezdoslavova knižnica” (тиражом 13000). Солидный тираж и второе издание, сразу последовавшее за первым, говорят о широком интересе к русскому писателю в Словакии, хотя и запоздалом. Для сравнения укажем, что перевод «римского» романа русского символиста в Германии был осуществлен не только при жизни автора, но и в том же 1913 г. [29], когда он был опубликован в «Полном собрании сочинений и переводов» Брюсова [12, т. 12–13]. До этого роман (Брюсов называл его повестью) печатался в журнале «Русская мысль». Для книжного издания автор написал обширные примечания.

¹ Отрывки из стиховедческих работ В. Брюсова публиковались Я. Замбором и в периодике [27].

² На чешском языке вышло 16 отдельных изданий произведений Брюсова, на словацком — 8.

Заслуживает внимания словацкий перевод названия романа. Здесь мы сталкиваемся с переводческой конкретизацией: вместо «Алтарь Победы» — «Алтарь богини Победы» (*“Oltár bohyně Víťazstva”*). С точки зрения сюжета, переводчик не отступил от оригинала, так как действие разворачивается в годы борьбы патрицианской знати против императоров-христиан за сохранение веры предков и древних святынь, в частности, алтаря и статуи богини Виктории, установленных Октавианом в здании Курии в 29 г. до н. э. в честь победы над Антонием и Клеопатрой в битве при Акции. Среди многократных употреблений слова «алтарь» в романе их абсолютное большинство связано с конкретно-исторической реальией: созданием алтаря, императорскими указами о выносе алтаря из Курии, надеждами патрициев на его сохранение реликвии и окончательным ее уничтожением.

Однако в русском языке слово «алтарь» многозначно, и фразеологизм с этим словом в переносном его значении («Возложить (или **принести**), что **на алтарь отечества** (или **искусства, науки, любви** и т. п.) (*высок.*) — пожертвовать чем-л во имя отечества, искусства и т. п.» [16, с. 33]) употребляется чаще, чем термин в прямом значении (*жертвенник, главная часть церкви*).

«Русско-словацкий фразеологический словарь» устойчивых выражений со словом «алтарь» не дает [31]. В «Словацко-русском словаре» к слову *oltár* даны только фразеологизмы «*stáť pri ~i al. pred ~om* стоять пред алтарем, венчаться; *ísť pred ~* идти под венец...» [15, с. 285]. Только в русско-словацких словарях есть параллели к фразеологизмам «возложить *al.* принести *что* на ~ отечества (искусства, науки *ap.*) *položiť al. obetovať čo na oltár vlasti (umenia, vedy ap.)*» [14, с. 21].

Брюсов, у которого встречаем лексему «алтарь» в разных словосочетаниях³, вводит в текст романа фразеологизм: «жизнь свою возложить на алтарь Любви» [13, т. 5, с. 151]. Он использует также словосочетание «алтарь божества» вне связи со статуей Победы:

Я опять стал на колени перед ней, обнял ее колени, как алтарь божества... [13, т. 5, с. 222].

Переводчик дает адекватные оригиналу выражения — “*položiť život na oltár lásky*” и “*objal jej kolená ako oltár boha*” [23, с. 144, 216], — расширяя тем самым значение слова “*oltár*” в словацком языке, хотя в названии книги сузил его границы.

И первое, и новое (2007 г.) издания романа в Словакии не включили в свой состав «Предисловие» Брюсова, текст которого поясняет характер авторских примечаний:

В этих примечаниях я прежде всего имел в виду объяснить те, встречающиеся в повести, черты быта и нравов IV века, которые могут быть непонятны или неизвестны читателю. Но я нашел также не лишним использовать в этих примечаниях некоторые из тех материалов, которые были у меня под рукой при работе над повестью. Поэтому иные примечания сообщают и такие сведения, показавшиеся мне не безынтересными для читателя, которые непосредственного отношения к действию повести не имеют [13, т. 5, с. 7].

Используя с сокращениями примечания первого типа, переводчик опускал вторые, расширяющие представление об описываемой эпохе, включающие многочисленные ссылки на оригинальные источники и упоминания исторических реалий у римских авторов. Так, из 20-ти примечаний к первой главе первой части романа в словацком переводе представлены 4, из 31 примечания третьей главы — 9 и т. п.

³ См., например, стихотворение «Алтарь страсти» [13, т. 3, с. 483–484].

Кроме того, роман Брюсова осложнен отрывками переводов 34-х античных поэтических произведений. Их перевод с оригинальных латинских текстов (даны в примечаниях Брюсова) выполнил Игнац Шафар. Оригиналы стихотворений в примечаниях к словацкому переводу не дублируются.

В то же время переводчик включает в приложение десятки своих примечаний, которых нет у Брюсова. Дополнительные комментарии Изаковича характеризуют, главным образом, персонажей греческой и римской мифологии и античной литературы, которые, по Брюсову, не требуют пояснений: Алкмена, Атрей, Ментес, Минерва, Протесилай и Лаодамия, Сатурн, Телемах, Тритон трубящий, Филоктет, Флора, Эвр и Нот и др.

Исследователи по-разному относятся к примечаниям Брюсова. По мнению одних, они создают художественную глубину текста и бесконечную перспективу за счет образов античной литературы, а латинизмы становятся «знаком-посредником между явлением и сущностью, способствует созданию колорита эпохи» [4, с. 8]. Другие оценивают весьма критически не только примечания, расширяющие границы повествования, но и перегруженность самого произведения культурными реалиями:

Переноса свою продуманную точку зрения и недюжинные знания «эпохи» на страницы «повести», Брюсов частенько теряет чувство меры и, как говорится, перебарщивает: заполняет листы подробными описаниями топографии Рима, его улиц и площадей, известных и малоизвестных строений, памятников, дворцов, статуй, а то и перечислением складок одеяний или блюд для гурманов [7, с. 11].

Брюсов, стремившийся каждую историческую деталь подтвердить ссылкой на античных авторов, в том же 1913 г., когда дополнил роман многостраничными комментариями, в рецензии на вышедший перевод книги французского профессора Э. Нажотта «История латинской литературы от ее начала до VI века нашей эры» критически заявлял:

Библиографические данные к работе Нажотта отсутствуют, зато даны в особом приложении вряд ли нужные для популярной книги ссылки на античных авторов, подтверждающие то или иное суждение [11].

Сам же рецензент злоупотребил подобными ссылками, причем не в научно-популярном, а в художественном издании.

И. Изакович, сокращая примечания к книге, убрал, прежде всего, многочисленные ссылки на римских авторов. Не меньший ригоризм переводчик проявил и в употреблении экзотической лексики латинского происхождения. С одной стороны, вслед за автором романа Изакович включил в текст целый ряд слов, обозначающих элементы древнеримского быта — одежды (*аболла*, *алуты*, *колобий*, *палла с куккулем*, *кальцеи*); денежные единицы (*авреи*, *денар*, *солид*); морские и наземные транспортные средства (*гептера*, *каррука*, *карпента*, *ковин*, *плавтр*, *реда*); официальные должности и титулы римлян (*декурион*, *куриал*, *консуляр*, *пресид*, *профектор*, *десигнатор*); наименования рабов, исполнявших разные функции (*номенклатор*, *вилик*, *орнатрица*, *цинерарий*, *поллинктор*, *магистриан*, *мофон*) и др.⁴ Одним латинизмам переводчик дал комментарии в приложении, опираясь на брюсовские примечания, другие, употребил

⁴ Древнеримские термины, переданные у Брюсова в кириллице, у Изаковича воспроизведены, разумеется, в исходном латинском написании.

без перевода и объяснений. С другой стороны, латинизмы, вызывавшие наибольшую критику рецензентов и исследователей романа Брюсова, в переводе отсутствуют.

И.Л. Гаспаров, характеризуя лексические экзотизмы в тексте Брюсова, констатировал:

Когда он называет светильник «луцерной», бассейн «писциной», а кинжал «пугионом», он знает, что от этого ни один читатель не представит яснее этих предметов, но знает, что зато каждый читатель почувствует в них нечто отдаленное и экзотическое; а это ему и нужно... [2, с. 545].

Все перечисленные исследователем лексемы и многие другие Изакович переводит на словацкий язык: *луцерна* — *lampáš* (фонарь), *писцины* — *bazény na plávanie* (бассейны для плавания), *пугион* — *dýka* (кинжал) [23, s. 14, 5, 89].

Слова, вошедшие в европейские языки и понятные русским, Брюсов употребляет в несколько измененном написании. «В повести, — признавался он, — мне пришлось постоянно употреблять латинские названия некоторых вещей и явлений, так как соответствующие им русские слова имеют не совсем то же значение. Этим названиям, по возможности, я предпочел сохранить их подлинные формы, — например, “легионарий” вместо обычного галлицизма “легионер”, “ретор” вместо “ритор” и т. п.» [13, т. 5, с. 7]. Список таких слов можно продолжить: *актор*, *ампулла*, *басилика*, *Британния*, *вестибул*, *релация*, *таберна*...

Переводчик не прибегал к подобным орфографическим модификациям, употреблял современное написание латинских лексем: *rétor*, *rétorika* [23, s. 5–6], *legionár* [23, s. 120], *bazilika* [23, s. 25], *Británia*, *vestibul* [23, s. 14], *taverna* [23, s. 5]. Где он считал употребление латинизмов неоправданным, приводил словацкие эквиваленты: *актор* — *heres* (актер, артист) [23, s. 32] — и тем самым избегал явно излишние комментарии типа:

Актор, actor, — артист, актер [13, т. 5, с. 570].

Небезынтересен пример перевода латинского экзотизма, созданного Брюсовым. В романе употреблено слово *капона* [13, т. 5, с. 18] и в примечаниях к нему даны перевод и толкование:

Копона, может быть, правильнее кавпона, сауропа, — виноторговля, где на месте пили вино [13, т. 5, с. 561].

Латинский термин *сауропа* переводчик употребляет (“v niektorej sauróne” [23, s. 13] и в примечаниях дает ему тот же комментарий, что и в оригинале [23, s. 401], а вот брюсовского неологизма *копонист* избегает, заменив словацким словом *píjan* — пьяница: «с наружностью копониста» [13, т. 5, с. 261] — “s tvárou píjana” (с лицом пьяницы) [23, s. 253].

Брюсов не только перенасыщает повествование латинизмами, но и включает в русский текст слова, написанные латиницей, чем рушит иллюзию читательского восприятия: ведь герои — древние римляне, на каком же языке они говорят, если в их разговоры вставляются словечки на латыни? «Прокол» повествователя в какой-то мере объясним тем, что он использует устойчивые формулы речевого этикета и афоризмы, вошедшие в европейские языки и употребляющиеся в оригинале. В переводе Изаковича данные латинские элементы сохранены: “Dixi” (Я сказал) [13, т. 5, с. 263; 23, s. 256];

“Salve!” (Привет!) [13, т. 5, с. 313; 23, s. 306]; “Festina lente!” (Спешите медленно!) [13, т. 5, с. 262; 23, s. 255] и др.

Автор, можно сказать, играет латинизмами, сталкивая в речи персонажей русское и латинское выражения:

Щеголь, с волосами, зачесанными на лысину, полузакрыв глаза, как бы в сладострастном упоении, и повторил за Флавианом: «Умрем!» Даже Юлианий почел долгом, подняв высоко кубок с вином, изобразить на своем лице восторг и тоже театрально воскликнул:

— Moriamur! [13, т. 5, с. 263–264].

Для Брюсова это как бы синонимы разного стиля — нейтрального («Умрем!») и высокого (“Moriamur!”). Изакович следует за оригиналом, вкладывая в уста героев словачское и латинское восклицания:

— Umrieme! <...> Moriamur! [23, s. 256].

Оценивая в целом словацкий перевод романа как адекватный, однако укажем ошибку переводчика на интерференцию⁵, которая в свою очередь искажает бытовую картину Древнего Рима. Дважды в романе описывается римское застолье, и дважды (трижды, считая примечание за текстом) Изакович переводит слово «закуски» как “zákusky”.

К словам «рабы стали подавать первые блюда промультсида...» [13, т. 5, с. 386] автор дает комментарий:

Промультсид, promulsis, — первая часть обеда, закуска [13, т. 5, с. 638].

Отталкиваясь от авторского примечания, переводчик заменяет латинизм русским эквивалентом «закуска»: “...otroci začali nosiť prvý chod — zákusky” (...рабы стали носить первое блюдо — десерты) [23, s. 378]. Но по-словацки «закуска» — это *občerstvenie* или *predjedlo*, а «zákus||ok -ka *m* пирожное» [15, с. 649]. Вряд ли древние римляне начинали пиры с десерта. В третьей главе второй книги подробно перечислены *закуски* римского застолья. Юний сообщает, что он «не отказывался от изысканных блюд, которые в бесчисленном числе подавали рабы, сменяя закуски, состоявшие из искусственных яиц, начиненных ломтиками сони, из тоненьких колбасок, из сирийских слив и сицилийских фиг, — всякого рода рыбами, разными мясными кушаньями, куропатками, фазанами с затейливыми приправами и еще многим иным» [13, т. 5, с. 113].

Брюсов, подробно комментирующий различные бытовые реалии Рима IV в., приводящий примеры из латинских источников, упоминающих то или иное понятие, о деликатесе римской кухни на сей раз дает краткую справку: «*Искусственных яиц* и т. д. — Римские повора особенно гордились умением придавать кушаньям такой вид, что нельзя было угадать, из чего они приготовлены» [13, т. 5, с. 587].

Остается неясным, что это за *искусственные яйца*? Между тем, о деликатесе из мелких грызунов — сони — на римском столе есть упоминание в «Сатириконе» Петрония и в сочинениях других авторов. Маленькую соню (размер от 8 до 20 см

⁵ **Лингвистическая интерференция** (лат. *interferens*, от *inter* — между + *-ferens* — несущий, переносящий) — обозначает последствие влияния одного языка на другой, то есть применение норм одного языка в другом в письменной и/или устной речи.

в длину), помещенную в глирарий (специальный глиняный сосуд), раскармливали орехами и плодами, а затем потрошили и фаршировали. Данное блюдо герой и называет *искусственными яйцами*.

В словацком варианте также фигурируют *искусственные яйца*: “...zákusky v podobe umelých vajíčok, naplnené kúskami mäsa z plchov” (десерты в виде искусственных яиц, наполненных кусочками мяса сони) [23, s. 107]. Мясо сони, тоненькие колбаски, рыба и разные мясные кушанья (“najrozličnejšie mäsové jedlá” [23, s. 107]), даже при одновременном употреблении с ними *сирийских слив и сицилийских фиг*, не следовало бы по-словацки называть обобщенно *zákusky* — десерты. Впрочем, данный русизм можно считать чуть ли не единственной погрешностью переводчика. А вот дополнительные примечания к роману — *vysvetlivky* (объяснения) самого Изаковича — заслуживают серьезной критики.

Суть большинства его комментариев — это энциклопедические ссылки, не связанные с текстом и подтекстом романа. Так, в примечаниях указано, что «Атрей — микенский царь, отец царя Агамемнона, главнокомандующего греческих войск в Троянской войне» [23, s. 404], а «Сатурн — бог земледелия, весьма почитаемый римлянами. Его правление было “золотым веком человечества”» [23, s. 404]. Однако данные характеристики не дают объяснения читателю, почему герой Брюсова «придумывал жестокие способы мести, как Атрей», а Сатурна именует «старый убийца» [13, т. 5, с. 62]).

С точки зрения Брюсова, образованному на уровне гимназии читателю вполне понятен намек на сюжет троянского цикла, согласно которому, Атрей за то, что его брат Фиест соблазнил Аэропу (жену Атрея), убил его сыновей, а из их мяса велел приготовить жаркое, которое подал на стол, пригласив брата погостить (изысканная и страшная месть!). «Посвященным» слова героя о *старом убийце* Сатурне напоминают, что древнеримский бог, соответствующий греческому Кроносу, пожирал своих детей.

Комментируя слова Юния — «Да, я чувствую яд его Филоктетовой стрелы, разливающийся в моей крови» [13, т. 5, с. 407–408], недостаточно указать, что «Филоктет — царь Фессалии, превосходный лучник, стрелы которого всегда попадают в цель» [23, s. 420]. Важно было бы добавить, что подаренные ему Гераклом стрелы были *отравленными*.

Следует признать, что современному российскому читателю также были бы полезны толкования упоминаемых в романе богов и героев. Однако современные издания книги «Алтарь Победы» вообще не включают в свой состав не только дополнительных комментариев, но и примечаний Брюсова (см.: [9]).

Трудность рецепции иноязычного произведения и его адекватного перевода порой связана с отсутствием в принимающем языке и в жизни его носителей отдельных культурных реалий. Примером подобной ситуации может служить перевод Я. Замбором «Сонета к форме» Брюсова (1895).

Сборник ранних стихотворений «Juvenilia», в который автор включил сонет, не был, к сожалению, издан. Стихотворение появилось в печати только в 1913 г., как и роман «Алтарь Победы», в «Полном собрании сочинений и переводов» Брюсова. Один из манифестов русского символизма, пролог ко всему творчеству поэта — «Сонет к форме» по праву открывает и первый, и второй сборники стихов Брюсова на словацком языке [28, s. 11; 18, s. 7].

«Пожалуй, кроме меня и Макса Волошина, ни у кого нет правильного сонета» (цит. по: [1, с. 513]), — заявлял Брюсов. «Сонет к форме» написан по самым строгим канонам этой структурно-жанровой формы: два катрена на две охватывающие рифмы

и два терцета также на две рифмы: AbbA AbbA cDc DDc. Переводчик сохраняет каноническую структуру сонета и, несмотря на фонетические особенности словацкого языка, находит соответствие чередованию мужских и женских рифм⁶.

Не только в структурном плане, но и в передаче образов катрены и первый терцет переведенного сонета равнозначны оригиналу. Сопоставим первое четверостишие Брюсова с версией Замбора:

Есть тонкие властительные связи	Podmaňujúco jemné súvzťahnosti
Меж контуром и запахом цветка.	sú medzi podobou a vôňou kvetiny.
Так бриллиант невидим нам, пока	Z tých brilantov neuvidíš jediný,
Под гранями не оживет в алмазе	kým brús ich z diamantov nevyprostí ⁷
[13, т. 1, с. 33].	[28, s. 11].

Готовя второй сборник стихов Брюсова, Замбор внес в перевод сонета правку. Так, строку “Podmaňujúco jemné súvzťahnosti” (Удивительно тонкие корреляции) переводчик корректирует, стремясь максимально приблизиться к оригинальному тексту и передать два эпитета: “Jemné a pritom silné súvzťahnosti” (Тонкие, но мощные корреляции) [18, s. 7]. Третью строку первого катрена переводчик тоже изменяет, вводя отличный от оригинала, но более выразительный образ: “Z brilantov nás neoslepí jediný” (Ни один бриллиант нас не ослепит...) [18, s. 7] (курсив наш. — Л.С., В.Б.)

Что же касается заключительного терцета, то Замбор отошел от оригинала, и причиной тому — не субъективное решение переводчика, а различия в восприятии русскими и словацкими читателями упоминаемой поэтом детали культурного быта. В сонете читаем:

Пускай мой друг, разрезав том поэта,
Упьется в нем и стройностью сонета,
И буквами спокойной красоты! [13, т. 1, с. 33]

Ножи для книг и неразрезанные тома не раз упоминаются в классических романах.

До XX века еще не существовало гидравлического прессы способного разрезать толстую стопку книжных страниц. Поэтому печатный лист с оттиском (1 оттиск включал чаще всего 24 страницы) фальцевали в постраничную тетрадь, а из тетрадей собирали книжный блок, который затем прошивали. Разделять страницы читателям приходилось самостоятельно. Для этого-то и применялись разрезные ножи [5].

Нож имел забытое сегодня название «плиссуар» (от французского plisse — складка). У немцев он назывался “Papiermesser”, существовал и специальный термин —

⁶ В словацком языке нет подвижного ударения. Именно поэтому мужская рифма реализуется в виде односложных и трехсложных слов, так как в прошлом принималось во внимание наличие второстепенного ударения на 3-м слоге. Современная фонология не зафиксировала вторичное ударение в словацком языке, но в версологии его наличие в трехсложных словах по-прежнему учитывается. Поэтому слова с четным количеством слогов употребляются как носители женских рифм, а с нечетным количеством слогов — как носители мужских рифм.

⁷ Есть удивительно тонкие корреляции между формой и запахом цветка. Ты не увидишь ни одного из бриллиантов, пока шлифовка не освободит их от алмазов.

“Buchschnitt” (резка книг). А вот в словацком языке данный полиграфический термин отсутствует. Для словацкого читателя *разрезать том поэта* — это варварски разрезать книгу ножом на части, и переводчик не может передать строки сонета близко к тексту оригинала. По этой причине заключительный терцет «Сонета к форме», значимый для авторской концепции (форма стихотворения должна быть прекрасна во всем — до начертания буквы) звучит совсем не по-брюсовски:

Nech priateľ, čo doň svoje oči schová,
súmerným sonetom sa nadehne znova,
pokojnú slovnú krásu ocení [18, s. 7].

(Пусть друг, который прячет в нем глаза, снова восторгается симметричным сонетом, он оценит спокойную словесную красоту).

В первой версии перевода последняя строка была иной: “A zdržanlivú krásu ocení” (И он оценит сдержанную красоту) [28, s. 11].

И в первой, и во второй редакции потеряны не только слова о неразрезанном томе, но и о *буквах* — не словах! — «*спокойной красоты*».

Не исключено, однако, что Замбор переводил сонет по тексту первой его публикации 1913 г., где в последнем терцете вместо «разрезав том поэта», читаем: «отрывши том поэта» [12, т. 1, с. 5]. Правку в текст сонета в соответствии с последней авторской редакцией (см.: [10, с. 12–13]) внесла в 1926 г. супруга поэта И.М. Брюсова [10, с. 17], после чего данная версия сонета перепечатывалась во всех изданиях его стихотворений. Однако и первичная редакция строки терцета не нашла отражения в словацкой версии «Сонета к форме». Ян Замбор признался, что «перевод — попытка невозможного, и не всегда он сам доволен своими собственными переводами. Но несмотря ни на что, эти попытки являются весьма заманчивыми» (цит по: [3]).

Список литературы

Исследования

- 1 Ашукин Н.С., Щербаков Р.Л. Брюсов. М.: Молодая гвардия, 2006. 689 с.
- 2 Гаспаров М.Л. Брюсов и античность // Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 5. С. 543–555.
- 3 Егоров Э. Трудности перевода (Встреча со словацким поэтом и переводчиком Яном Замбором). 2007 // Уездный город А. URL: <https://www.alexnews.info/archives/6386?ysclid=ltjvnnv6oo338667631> (дата обращения: 08.01.2025).
- 4 Зубкова Т.А. Латинизмы в исторической прозе В.Я. Брюсова: «Огненный ангел», «Алтарь Победы»: дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. 201 с.
- 5 Книжный этикет. Нож для разрезания страниц. Научная библиотека Музея истории религии // ВКонтакте. URL: https://vk.com/wall-96657718_420?ysclid=lwnpa9zcaa89332385 (дата обращения: 08.01.2025).
- 6 Молодяков В.Э. Отдельные издания Валерия Брюсова на иностранных языках. Материалы к библиографии. 1904–2021 // ROSSICA. Литературные связи и контакты. 2022. №2. С. 293–318.
- 7 Нахов И.М. Валерий Брюсов и античный мир // Русская словесность. 2003. №6. С. 8–16.
- 8 Rybák J. Valerij Briusov. Zrkadlo Tieňov (rec.) // Revue svetovej literatúry. 1978. Č. 5. S. 188–189.

Источники

- 9 Брюсов В.Я. Алтарь Победы. Повесть IV века. М.: Вече, 2010. 507, [2] с.
- 10 Брюсов В.Я. Избранные произведения: в 3 т. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926. Т. 1. 224 с.
- 11 Брюсов В.Я. История латинской литературы от ее начала до VI века нашей эры, написанная Наботом (рец.) // Русские ведомости. 1914. № 104. 7 мая. С. 4.
- 12 Брюсов В.Я. Полн. собр. соч. и переводов. СПб.: Сирин, 1913–1914. Т. 1, 12, 13.
- 13 Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1973–1975. Т. 1–7.
- 14 Русско-словацкий словарь / Сост. Доротьякова В. и др. М.; Братислава: Русский язык; Словацкое педагогическое издательство, 1989. 750 с.
- 15 Словацко-русский словарь / Сост. Коллар Д. и др. М.; Братислава: Русский язык; Словацкое педагогическое издательство, 1976. 768 с.
- 16 Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1985. Т. 1: А–Й. 696 с.
- 17 Antológia sovietskej poézie XX. storočia. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1981. 315, [9] s.
- 18 Briusov V. Mestu a svetu / z ruš. prel. a zost. J. Zambor. Bratislava: Tatran, 1983. 180 s.
- 19 Briusov V. Mozart / prel. I. Izakovič. Bratislava: SnowMouse publishing, [2011]. 119 s.
- 20 Briusov V. Ohnivý anjel / prel. a doslov napísal I. Izakovič. 1 vyd. Bratislava: Tatran, 1984. 368 s.
- 21 Briusov V. Oltár bohyně Víťazstva / prel. a vysvetlivky spracoval I. Izakovič; verše z latinských originálov prel. I. Šafár. 1 vyd. Bratislava: Tatran, 1971. 444 s.
- 22 Briusov V. Oltár bohyně Víťazstva / prel. a vysvetlivky spracoval I. Izakovič; verše z latinských originálov prel. I. Šafár. 2 vyd. Bratislava: Tatran, 1971. 448 s.
- 23 Briusov V. Oltár bohyně Víťazstva / prel. a vysvetlivky spracoval I. Izakovič; verše z latinských originálov preložil I. Šafár. 2 vyd., v Ikare 1. Bratislava: Ikar, 2007. 420 s.
- 24 Briusov V. Pod Starým mostom / prel. I. Izakovič. Bratislava: SnowMouse Publ., 2011. 112 s.
- 25 Briusov V. Posledné stránky denníka / prel. a vysvetlivku spracoval I. Izakovič. 1 vyd. Bratislava: Ikar, 2005. 251 s.
- 26 Briusov V. V minulosti; K portrétu V.J. Lermontova; My; Rodný jazyk // Hlas ľudu. № 24. Č. 217 (14.09.1978). S. 7.
- 27 Briusov V. Z myšlienok o poézii / prel. J. Zambor. // Revue svetovej literatúry. 1977. № 13. Č. 4. S. 148–153.
- 28 Briusov V. Zrkadlo tieňov / vybral, z rus. orig. prel., doslov a briusovovske kalendárium napísal J. Zambor. 1 vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1978. 133 s.
- 29 Brjussow V. Der Siegesaltar. Roman aus dem vierten Jahrhundert. Übers von Nadja Strasser. München: Verlegt bei Georg Müller, 1913. [2], 493, [3] S.
- 30 Kniha ruskej poézie — Ján Zambor — Osobná antológia. Prešov: Vyd. Michala Vaška, 2012. 414 s.
- 31 Rusko-slovenský frazeologický slovník / zostavili V. Dorotjaková a ďalšie. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1998. 670 s.

© 2025. Larisa A. Sugay
Banská Bystrica, Slovakia

© 2025. Vladimír Biloveský
Banská Bystrica, Slovakia

CREATIVE HERITAGE OF V.Ya. BRUSOV IN SLOVAKIA

Acknowledgements: This work was financially supported by the Russian National Foundation No. 23–28 00545 “Sonnet and sonnet associations in Russian poetry of 19th – 21th centuries.”

Abstract: The study addresses Valery Brusov’s aesthetic creative heritage in Slovakia. It focuses on V.Ya. Brusov’s works translated into Slovak language and the peculiarities of reception of his works in Slovak culture. The survey of editions of Brusov’s works in Slovakia confirms that the Slovak audience remains more interested in Bryusov’s work. The main attention is paid to the difficulties of translating the novel “Altar of Victory”, the first Brusov’s book translated in Slovakia (translated by I. Izakovič), and translation of “hard” poetic form — Brusov’s sonnet by J. Zambor. The paper also analyses I. Izakovič’s translation decisions in rendering latinisms and exotisms, which oversaturate the Russian novel, and the author’s comments on the main text. The reduction of Brusov’s comments on the novel and the introduction of additional notes by the translator characterize the differences in the perception of the work by Russian readers of the early twentieth century and Slovak readers of the 1970s. The differences between Russian and Slovak speakers in the perception of separate historical and cultural realities are no less vividly demonstrated by Zambor’s translation of Brusov’s “Sonnet to Form”.

Keywords: Brusov, translation, sonnet, “Altar of Victory”, Jan Zambor, Ivan Izakovic. Information about authors:

Larisa A. Sugay — DSc in Philology, Professor, Honorary Worker of Higher Professional School of the Russian Federation, Independent Researcher, Horná St., 389, 83 block, 97401 Banská Bystrica, Slovakia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4047-9979>

E-mail: larisasugay@yandex.ru

Vladimír Biloveský — DSc in Philosophy, Professor, Matej Bel University in Banská Bystrica, Tajovského St., 40, 97401 Banská Bystrica, Slovakia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0822-2375>

E-mail: vladimir.bilovesky@gmail.com

Received: July 02, 2024

Approved after reviewing: November 12, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Sugay, L.A., Biloveský, V. “Creative heritage of V.Ya. Brusov in Slovakia.” *Vestnik slavianskikh kul’tur*, vol. 75, 2025, pp. 113–125. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-113-125>

References

- 1 Ashukin, N.S., Shherbakov, R.L. *Briusov* [Bryusov]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2006. 689 p. (In Russ.)
- 2 Gasparov, M.L. "Briusov i antichnost'" ["Bryusov and Antiquity"]. Briusov, V.Ia. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected Works: in 7 vols.], vol. 5. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1974, pp. 543–555. (In Russ.)
- 3 Egorov, E. "Trudnosti perevoda (Vstrecha so slovatskim poetom i perevodchikom Ianom Zamborom). 2007'" ["Difficulties in Translation (Meeting with the Slovak Poet and Translator Jan Zambor). 2007'"]. *Uezdnyi gorod A.* [Chief Town A of a District] Available at: <https://www.alexnews.info/archives/6386?ysclid=ltjvvnv6oo338667631> (Accessed 08 January 2025). (In Russ.)
- 4 Zubkova, T.A. *Latinizmy v istoricheskoi proze V.Ia. Briusova: "Ognennyi angel", "Altar' Pobedy"* [Latinisms in Historical Prose by V.Ya. Bryusov: "Fire Angel", "Altar of Victory": PhD Dissertation Thesis]. Moscow, 2000. 200 p. (In Russ.)
- 5 "Knizhnyi etiket. Nozh dlia razrezaniia stranits. Nauchnaia biblioteka Muzeia istorii religii'" ["Book Etiquette. Knife for Cutting Pages. Scientific Library of the Museum of the History of Religion"]. *Vkontakte*. Available at: https://vk.com/wall-96657718_420?ysclid=lwnpa9zcaa89332385 (Accessed 08 January 2025). (In Russ.)
- 6 Molodiakov, V.E. "Otdel'nye izdaniia Valerii Briusova na inostrannykh iazykakh. Materialy k bibliografii. 1904–2021'" ["Selected Publications by Valery Bryusov in Foreign Languages. Materials for Bibliography. 1904–2021'"]. *ROSSICA. Literaturnye svyazi i kontakty*, no. 2, 2022, pp. 293–318. (In Russian).
- 7 Nakhov, I.M. "Valerii Briusov i antichnyi mir'" ["Valery Bryusov and the Ancient World"]. *Russkaia slovesnost'*, no. 6, 2003, pp. 8–16. (In Russ.)
- 8 Rybák, Július "Valerij Briusov. Zrkadlo Tieňov", trans. J. Zambor. *Revue svetovej literatúry*, part 5, 1978, pp. 188–189. (In Slovak)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-126-134>

УДК 821.111(73).0

ББК 83

Научная статья/Research article



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

© 2025 г. О.А. Остапчук
г. Москва, Россия

© 2025 г. М.И. Хазанова
г. Москва, Россия

**ЛИЧНАЯ И ВРЕМЕННАЯ ПЕРСПЕКТИВА
В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Э. БЕРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»
И ЕГО СЛАВЯНСКИХ ПЕРЕВОДОВ)**

Работа выполнена при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда
№ 23-18-00260, URL: <https://rscf.ru/project/23-18-00260/>

Аннотация: В настоящей статье на примере фрагмента романа Э. Берджесса с многофокусным повествованием анализируются средства литературной кинематографичности, связанные с перемещением пункта наблюдения в результате манипуляций с категорией действующего лица и временной перспективой наррации. Сопоставление английского оригинала и трех славянских языковых версий перевода (двух русских, польской и украинской) показало различие стратегий, используемых для создания ситуации динамического наблюдения. Выбор предпочтительных форм личной и временной перспективы в каждом из переводов определяется как внутриязыковыми особенностями оформления конструкций такого рода (так, при наличии форм обобщенного лица в английском и польском языках в русской и украинской версиях предпочтение может отдаваться инфинитивным конструкциям без указания на действующее лицо), так и индивидуальными переводческими стратегиями, нацеленными на перемещение событийного центра наррации (например, отказ русских переводчиков от прямого обращения к читателю). Как показал анализ, с целью создания ситуации динамического наблюдения в оригинале и разных версиях перевода на славянские языки активно задействуются грамматические ресурсы языков, позволяющие, в частности, смещать фокус с рассказчика при смене перволичной перспективы на третьеличную или активизировать роль читателя (при использовании второго лица).

Ключевые слова: художественный перевод, Э. Берджесс, английский язык, русский язык, украинский язык, польский язык, категория лица, эффект кинематографичности, временная перспектива.

Информация об авторах:

Оксана Александровна Остапчук — кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 119991 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2856-0793>

E-mail: ostapchukoa@my.msu.ru

Маргарита Игоревна Хазанова — кандидат филологических наук, декан историко-филологического факультета, Институт филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-1413>

E-mail: hazanova.m@rggu.ru

Дата поступления статьи: 10.10.2024

Дата одобрения рецензентами: 13.12.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: *Остапчук О.А., Хазанова М.И.* Грамматическое лицо и перспектива в кинематографической прозе (на материале оригинала и славянских переводов романа Э. Берджесса «Заводной апельсин») // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 126–134.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-126-134>

Тенденция к сближению различных видов искусства и способов изобразительности в последние годы привлекает пристальное внимание исследователей [3, 4]. Частным проявлением этой тенденции является эффект кинематографичности в литературе, который определяется И.А. Мартыановой как «характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [3, с. 6–20]. В ходе анализа нами используется термин композитив (см. подробнее [3, с. 21]). Одним из средств разграничения композитивов, на наш взгляд, служит смена фокуса в ходе повествования, отражающая движение воображаемой «камеры» в руках повествователя и создающая ситуацию динамического наблюдения, в том числе за счет манипулирования автором проспективными и ретроспективными планами, включающими указание на форму лица, от имени которого ведется повествование.

Язык романа Э. Берджесса «Заводной апельсин» неоднократно становился предметом лингвистического анализа с точки зрения используемых коммуникативных стратегий как в самом оригинале [5], так и в его русских переводах [7], однако эффект кинематографичности разбирается на материале данного романа впервые. Наше особое внимание в этой связи привлёк эпизод, в котором главного героя романа в качестве наказания за совершенные им злодеяния заставляют смотреть фильмы со сценами насилия. Лингвистический материал эксцерпируется нами из оригинала [12] и переводов романа на три родственных славянских языка: русский (используется прежде всего наиболее популярный перевод В. Бошняка [9] — далее В.Б., а также в ряде случаев Е. Синельщикова [10] — далее Е.С.), украинский (переводчик А. Буценко [11]), а также польский (переводчик Р. Стиллер¹).

Как показал произведенный нами ранее анализ фрагмента оригинала и переводов романа Э. Берджесса «Заводной апельсин» на три перечисленных славянских

¹ Известны две версии перевода: «английская» [13] и «русская» [14], исходя из того, какой язык (английский и русский) использовался переводчиком для конструирования вымышленного языка повествования, наряду с польским. Однако для целей нашего исследования мы можем пренебречь указанными различиями, поскольку переводческая концепция относительно передачи текстового времени и фокализации повествования в рассматриваемом фрагменте в разных версиях перевода не меняется.

языка [6], в создании особого динамизма повествования, характерного для кинематографической прозы, большую роль играют собственно лингвистические средства: так, смена перволичной перспективы на третьеличную способствует удалению / приближению читателя к событийному центру (см. подробнее: [6]). Как известно, перемещение пункта наблюдения на линии повествователь — персонаж — читатель является одним из средств проявления воли автора в структурировании хронотопа [2, с. 1]. В настоящей статье на примере конкретного фрагмента с многофокусным повествованием мы намерены сосредоточиться прежде всего на тех средствах литературной кинематографичности, которые связаны с **перемещением пункта наблюдения в связи с категорией действующего лица и временной перспективой наррации**.

Сопоставление оригинала и трех языковых версий перевода рассматриваемого фрагмента показывает различие стратегий, используемых для смещения фокуса повествования, как с точки зрения лица (пункта наблюдения), так и времени². Эффект сокращения временной дистанции и смещения событийного центра повествования («наезда камеры») для более активного вовлечения читателя в действие достигается, в частности, за счет введения прямых апелляций к адресату художественного высказывания. Среди лингвистических средств активизации читательского внимания следует назвать прежде всего второличные глагольные формы (ср. в оригинале: *you get, you viddy*, аналогично пол. *zobaczysz*, 1в и обобщенно-личное экспрессивное укр. *сечьošь*, 1г), а также формы, предполагающие вовлечение адресата в действие: так, английскому *say* в польской версии (1в) соответствует форма императива 1 л. мн. ч.: *dajmy na to*; похожую функцию выполняют неопределенно-личные формы 3 л. (в польской версии 1в это форма единственного числа с возвратным элементом: *widuje się*). В русском переводе (1б), в свою очередь, рассказчик остается единственным источником ощущений при сохранении прежней позиции пункта наблюдения (воображаемой камеры), а субъективизация повествования достигается при помощи вводных, проявляющих позицию повествователя (*забавно*), и модального *вроде бы*.

Таблица 1
Table 1

1а It's funny how the colours of the like real world only seem really real when you viddy them on the screen	1б (В.Б.) Забавно, но почему-то в реальности все цвета вроде как не такие яркие и настоящие, как на экране.	1в To komiczne, jak barwy nastojaszczego świata dopiero widzą się prawdziwe, kiedy je zobaczysz na filmie	1г Кумедна річ: кольори здаються природнішими, коли сечьošь їх на екрані.
--	--	---	--

В нескольких последующих композитивах, представляющих собой описание сцен просмотра фильмов, которые насильно показывают рассказчику, изменение фокуса повествования также связано с трансформацией форм грамматического лица, представленных как местоимениями, так и глаголами. В частности, прямое использование в оригинале личного местоимения 2-го лица со значением обобщенного субъекта (англ. *you could viddy, you could slooshy*) смещает перволичную перспективу и призвано включить читателя в активное наблюдение, сообщая всей сцене необходимый динамизм.

² Подробнее о подходах к анализу средств выдвижения в повествовательном нарративе, в том числе переводном см., в частности, обзорную статью А.В. Уржи [8].

Подробное описание происходящей на экране жестокости, очевидно, должно передаваться читателю, производить на него тем более ужасающее впечатление, чем ярче подчеркивается, что он теперь также является свидетелем сцен насилия.

Таблица 2
Table 2

2a And then you could viddy an old man coming down the street, very starry..	2б (В.Б.) Затем на улице появляется kashka , очень stari...	2в I pokazał się stary, bardzo stary chryk idący ulicą...	2г Я побачив літнього чоловіка	2д (Е.С.) По улицам бредет старый согбенный человек
---	--	--	---------------------------------------	--

Однако этой логике не следует ни один из рассмотренных переводов на славянские языки. В русскоязычных (2б, 2д) и польской (2в) версиях романа происходит сознательная объективация повествования: третьеличные формы глаголов способствуют созданию гораздо более общего плана, чем в оригинале: «камера» удаляется, и точка наблюдения оказывается равноудаленной как от рассказчика, так и от читателя: ср. рус. *появляется kashka* (В. Бошняк, 2б) — *бредет старый человек* (Е. Синельщиков, 2д) — пол. *I pokazał się stary, bardzo stary chryk idący ulicą* (2в). В украинской же версии данного композитива манипуляции с формами лица позволяют еще более кардинально изменить фокус повествования: переводчик при помощи местоимения первого лица сразу уточняет, кто именно смотрит фильм (укр. *Я побачив літнього чоловіка*, 2г); таким образом, в фокусе повествования вновь оказывается рассказчик, а если обратиться к метафоре видеоряда, то объектив камеры наводится именно на главного героя, а читатель почти сразу перестает чувствовать себя тем, кто вместе с ним смотрит фильм и ужасается происходящему на экране, отступая на привычное место стороннего наблюдателя.

В следующем композитиве возвращение в повествование рассказчика уже в оригинале знаменует очередное смещение акцентов (примечательно, что повествование от первого лица сохраняется и при описании сцены просмотра следующего фильма): именно главный герой видит творящийся на экране ужас и сообщает о нем читателю, ср. англ. *I was watching; I was beginning to get very aware; I put down* и т. д. Обращает на себя внимание использование в этой части повествования глагольных форм прошедшего длительного, участвующих в конструировании текстового времени романа; чередуясь с прошедшим нарративным, они помогают автору выстроить соответствующую временную перспективу и точно локализовать фокус повествования. Таким образом дополнительно усиливается импрессивная составляющая текста (см. об этом: [1, с. 315–316]). Возвращение перволичной перспективы сразу во всех трех языковых версиях перевода (рус. *я смотрел*, 3б — пол. *przyglądałem się*, 3в — укр. *я усвідомив*, 3г) также маркирует композитивы с импрессивной доминантой, где рассказчик в ходе просмотра очередного фильма обращается к собственным физиологическим ощущениям, а в повествование вводятся глаголы внутреннего состояния [1, с. 346].

Таблица 3
Table 3

3а Now all the time I was watching this I was beginning to get very aware of a like not feeling all that well, and this I put down to the under-nourishment and my stomach not quite ready for the rich pishcha and vitamins I was getting here.	3б (В.Б.) Но все время, пока я смотрел , все более и более явственным становилось у меня ощущение недомогания, которое я списывал на тюремный nedokorm и на то, что мой желудок не вполне готов еще к здешней сытной zhratshke и витаминам.	3в Przyglądałem się temu i zaczęło do mnie mocno docierać, że wcale się nie czuję za dobrze, co przypisałem niedożywieniu i temu, że mój żołąd jeszcze się nie sawsiem przestawił na pożywne jadlo i witaminy, jakie mi tu dają .	3г Дивлячись фільм, я усвідомив , що почуваю себе дуже кепсько, але пояснив це тим, що не дуже вгодований, що мій шлунок не звик до калорійної піщі та вітамінів, які мені вколюли.
--	--	--	--

Здесь привлекает внимание также использованное в оригинале и воспроизведенное в украинском и польском переводах обращение к воображаемой аудитории: англ. *brothers* — укр. *братики* — пол. *braciszkowie moi* (в русском языке отсутствует): англ. *“But I tried to forget this, concentrating on the next film which came on at once, brothers, without any break at all”* — пол. *“Ale próbowałem o tym zapomnieć i skupić się, o braciszkowie moi, na puszczonej od razu kolejnym filmie”* — укр. *«А втім, братики, я намагався забути про самопочуття і зосередитись на наступній стрічці, що її почали демонструвати відразу, без перерви»*. Это создает особую двухфокусную систему координат повествования: одним из центров наррации является главный герой (что подчеркивают первоначальные формы основного повествования), а другим — воображаемая аудитория, наличие которой маркирует вводимое прямое обращение, что создает их противопоставление в системе данного композитива и усиливает эффект кинематографичности.

Особняком стоит перевод Е. Синельщикова (3д), в котором кинематографический эффект создается не столько от пересказа событий на экране, сколько от манипулирования перемещением фокуса наррации за счет используемых форм лица и времени при описании ощущений главного героя. Переводчик даже позволяет себе отступление от оригинала, вероятно, для достижения большей выразительности: глаголы 3 лица в настоящем времени, описывающие происходящее на экране (*зарождается; нарастает*), противопоставляются собственно импрессивным глаголам в прошедшем времени, но в форме 1 лица (*проглотил; попытался*), создавая эффект динамического наблюдения: рус. (Е.С.) *«С первых кадров этого, с позволения сказать, фильма где-то в глубине моего существа зарождается и медленно нарастает омерзительное ощущение — как будто я проглотил скользкую холодную жабу и она плавает у меня в желудке. (...) Я попытался подавить новое ощущение и переключил внимание на второй эпизод, последовавший сразу же за первым»*.

Таким образом, по воле автора герой вновь оказывается в фокусе повествования, но как только камера переводится с него на экран, за которым с ужасом наблюдает рассказчик, его вытесняют из повествования (и объектива) персонажи и действия фильма, а рассказ продолжается уже в третьеличной форме, что дополнительно (как в украинском переводе 4г) позволяет подчеркнуть роль «внешней» силы в этой сцене.

Таблица 4
Table 4

4a This time the film jumped right away on a young devotchka	4б (В.Б.) В этот раз на экране сразу появилась молоденькая kisa	4в Ten wszedł prosto na młodziutką dziulkę.	4г Цього разу показували юну дівочку	4д (Е.С.) Теперь те же мальчики отловили где-то молоденькую девчонку...
---	--	--	---	--

В целях смещения фокуса повествования в оригинале активно используется уже упомянутое выше обобщенное лицо (англ. *you thought, you couldn't imagine*). Очевидно, таким образом достигается эффект приближения событийного центра не к рассказчику, а к адресату (читателю и/или зрителю):

Таблица 5
Table 5

5a This was real, very real, though if you thought about it properly you couldn't imagine lewdies actually agreeing to having all this done to them in a film, and if these films were made by the Good or the State you couldn't imagine them being allowed to take these films without like interfering with what was going on.	5б (В. Б.) Все было очень и очень реалистично, хотя, если как следует вдуматься, то диву дашься , как могут люди соглашаться, чтобы с ними такое проделывали на съемках, более того, даже вообразить трудно , чтобы киностудии типа «Гуд» или «Госфильм» могли такое снимать и не вмешиваться в происходящее.	5в To było prawdziwe, bardzo prawdziwe, choć jak dobrze pomyśleć, to niemożliwe sobie wyobrazić , że wypchle po nastojaszczy dają sobie to robić na filmie i gdyby to <i>filmował</i> ktoś z Tych Dobrych albo Firma Państwowa, chyba nie wyobrażacie sobie , żeby im pozwolili kręcić bez interwencji w to, co się wyrabia.	5г Все мало надивовижу реалістичний вигляд, а проте як добре замислитись, то важко повірити , щоб піпли справді терпіли таке знущання над собою у фільмі. І хоч би хто знімав таке кіно — капітал чи держава, — я не йняв віри , щоб таке дозволили.
---	---	--	--

Итак, перемещение «камеры», предполагающее приобщение читателя к числу зрителей фильма, который смотрит рассказчик, происходит в оригинале чаще всего за счет введения формы 2-го лица ед. ч. в обобщенно-личном значении. Однако использованная в славянских переводах инфинитивная конструкция не предполагает указания на лицо: ср. англ. 2-е л. ед. ч.: *you thought*, 5а — рус. *если как следует вдуматься*, 5б — пол. *jak dobrze pomyśleć*, 5в — укр. *як добре замислитись*. Это делает событийный центр равноудаленным и от рассказчика, и от читателя, аналогичную функцию выполняют обобщенно-личные формы глаголов 2-го лица ед. и (реже) мн. ч.: ср. англ. 2-е л. ед. ч. *you couldn't imagine* — рус. 2-е л. ед. ч. *диву дашься*; а также в другом примере: рус. инфинитивная конструкция *вообразить трудно* — пол. 2-е л. мн.ч. *nie wyobrażacie sobie*. На этом фоне особо выделяется заключительная украинская перволичная форма *я не йняв віри*, возвращающая повествователя в фокус наррации.

Выводы
Выбор предпочтительных форм фокализации в каждом из переводов определяется как внутриязыковыми особенностями оформления конструкций, приспособленных для выражения личной / временной перспективы (при наличии форм обобщенного лица в английском и польском языках в русский и украинской языках версиях пред-

почтение может отдаваться инфинитивным конструкциям без указания на действующее лицо), так и переводческими стратегиями, нацеленными на перемещение пункта наблюдения в ходе наррации (например, отказ русских переводчиков от прямого обращения к читателю). И автор, и переводчики по-разному решали задачу достижения большей динамичности и кинематографической выразительности текста. Как показал анализ, для этих целей в оригинале и разных версиях перевода на славянские языки используются как лексические средства (при введении непосредственного обращения к читателям), так и грамматические ресурсы языков (при манипулировании формами грамматического лица и времени).

Список литературы

Исследования

- 1 Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М.: Наука, 1982. 366 с.
- 2 Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Изд-во филол. ф-та МГУ, 1998. 540 с.
- 3 Мартынова И.А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности. СПб.: Сага, 2001. 223 с.
- 4 Михайловская Е.В., Тортунова И.А. Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века: сопоставительный аспект (на примере прозы В.М. Шукшина и Г. Грина) // Научный диалог. 2015. № 11 (47). С. 97–118.
- 5 Окс М.В. Вымышленный сленг «надцать» в романе Э. Берджесса «Заводной апельсин» // Игровая поэтика. Ростов н/Д.: Литфонд, 2006. Вып. 1. С. 99–162.
- 6 Остапчук О.А., Хазанова М.И. Смена пункта наблюдения как способ создания эффекта кинематографичности в романе Э. Берджесса «Заводной апельсин» // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 294–306.
- 7 Уржа А.В. Функциональное взаимодействие эгоцентриков в русских переводных нарративах (на материале прозаических текстов конца XIX – начала XX вв.): дис. ... д-ра филол. наук. М., 2021. 564 с.
- 8 Уржа А.В. Первый план и фон нарратива: направления зарубежных исследований в сфере лингвистики и переводоведения // Словене. 2018. Vol. 7, № 2. С. 494–526.

Источники

- 9 Берджесс Э. Заводной апельсин / пер. В. Бошняка. Л.: Худож. лит., 1991. URL: <https://litmir.club/br/?b=3258> (дата обращения: 07.10.2024).
- 10 Берджесс Э. Заводной апельсин / пер. Е. Синельщикова // Юность. 1991. № 3. С. 14–27. № 4. С. 60–83. URL: https://www.fant-lib.ru/author/6880/fantasybook/25043/berdjess_entoni/zavodnoy_apelsin_peresinelschikova (дата обращения: 07.10.2024).
- 11 Берджесс Э. Механічний апельсин / пер. з англ. О. Буценко. Львів: Кальварія, 2003. 174 с.
- 12 Burgess A. A Clockwork Orange (1962). London: Penguin, 2011. 142 p. https://royallib.com/read/Burgess_Antony/A_Clockwork_Orange.html#0 (дата обращения: 07.10.2024).
- 13 Burgess A. Nakręcana pomarańcza. Powieść. Wersja A (1991) / przełożył z angielskiego i posłowie opatrzył R. Stiller. Kraków: Vis-à-vis / Etiuda, 2019. 219 s.

- 14 Burgess A. Mechaniczna pomarańcza. Powieść. Wersja R (1999) / przełożył z angielskiego i posłowiem opatrzył R. Stiller. Kraków: Vis-à-vis / Etiuda, 2019. 254 s.

© 2025. Oxana A. Ostapchuk

Moscow, Russia

© 2025. Margarita I. Khazanova

Moscow, Russia

**PERSONAL AND TIME PERSPECTIVE
IN THE CINEMATOGRAPHIC PROSE
("A CLOCKWORK ORANGE" BY A. BURGESS
AND ITS SLAVIC TRANSLATIONS)**

Acknowledgements: The research is financially supported by the grant of Russian Science Foundation (RSF) No. 2318-00260, Available at: <https://rscf.ru/project/23-18-00260/>

Abstract: This paper, using the example of a fragment of E. Burgess's novel with a multi-focal narrative, analyzes the means of literary cinematic effect associated with a shift of the observation point as a result of manipulations with the category of the character and temporal perspective of the narration. A comparison of the English original and three Slavic language versions of the translation (two in Russian, one in Polish and one in Ukrainian) has shown the difference in the strategies used to create a situation of dynamic observation. The choice of preferred forms of personal and temporal perspective in each of the translations is determined both by the intra-linguistic features of the design of such constructions (for example, where the English and Polish languages use forms of a generalized person, in the Russian and Ukrainian language versions preference is given to infinitive impersonal constructions) and individual translation strategies aimed at displacing the event center of the narration (for example, the way Russian translators omit to directly address the reader). As the analysis has shown, in order to create a situation of dynamic observation, the original and different versions of the translation into Slavic languages actively use grammatical resources of the languages which allow, in particular, to shift the focus from the narrator when changing the first-person perspective to the third-person perspective or to activate the role of the reader (when using the second person).

Keywords: A. Burgess, "A Clockwork Orange", Literary Translation, English, Russian, Polish, Ukrainian, Category of Person, Focus of Narration, Perspective.

Information about the authors:

Oxana A. Ostapchuk — PhD in Philology, Assistant Professor, Lomonosov Moscow State University, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, GSP-1, 119991 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2856-0793>

E-mail: ostapchukoa@my.msu.ru

Margarita I. Khazanova — PhD in Philology, Dean of the Department of History and Philology, Institute of History and Philology, Russian State University for the Humanities, Miusskaia Sq., 6, 125993 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-1413>

E-mail: margaritakhazanova@yandex.ru

Received: October 10, 2024

Approved after reviewing: December 13, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Ostapchuk, O.A., Khazanova, M.I. “Personal and Time Perspective in the Cinematographic Prose (‘A Clockwork Orange’ by A. Burgess and its Slavic Translations).” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 126–134. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-126-134>

References

- 1 Zolotova, G.A. *Kommunikativnye aspekty russkogo sintaksisa*. [Communicative Aspects of Russian Syntax]. Moscow, Nauka Publ., 1982. 366 p. (In Russ.)
- 2 Zolotova, G.A., Onipenko, N.K., Sidorova, M.Iu. *Kommunikativnaia grammatika russkogo iazyka* [Communicative Grammar of Russian Language]. Moscow, Publishing house of the Faculty of Philology of MSU, 1998. 540 p. (In Russ.)
- 3 Mart'ianova, I.A. “Kinovek russkogo teksta: Paradoks literaturnoi kinematografichnosti” [The Movie Era of the Russian Text: The Paradox of Literary Cinematic Effect]. St. Petersburg, Saga Publ., 2001. 223 p. (In Russ.)
- 4 Mikhailovskaia, E.V., Tortunova, I.A. „Literaturnaia kinematografichnost' rossiiskoi i britanskoi prozy XX veka: sopostavitel'nyi aspekt (na primere prozy V.M. Shukshina i G. Grina)” [“Cinematic Russian and British Prose of the 20th Century: a Comparative Aspect (by the Example of the Prose of V.M. Shukshin and G. Grin)”]. *Nauchnyy dialog*, no. 11 (47), 2015, pp. 97–118. (In Russ.)
- 5 Oks, M.V. “Vymyshlennyi sleng ‘nadsat’ v romane E. Berdzhessa ‘Zavodnoi apel'sin’” [“Fictional Slang ‘Nadsat’ in A. Burgess’ Novel ‘A Clockwork Orange’”]. *Igrovaya poetika* [Game Poetics], issue 1. Rostov-on-Don, Litfond Publ., 2006, pp. 99–162. (In Russ.)
- 6 Ostapchuk, O.A., Khazanova, M.I. “Smena punkta nabliudeniia kak sposob sozdaniia efekta kinematografichnosti v romane E. Berdzhessa ‘Zavodnoi apel'sin’” [“Shifting the Focus of Narration as a Way of Creating Cinematographic Effect in the Novel ‘A Clockwork Orange’ by A. Burgess”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (67), 2023, pp. 294–306. (In Russ.)
- 7 Urzha, A.V. *Funktsional'noe vzaimodeistvie egotsentrikov v russkikh perevodnykh narrativakh (na materiale prozaicheskikh tekstov kontsa XIX – nachala XX vv.)* [Functional Interaction of Egocentrics in Russian Translated Narratives (By the Material of Prose Texts of the End of 19th – Beginning of 20th Centuries): DSc Dissertation Thesis]. Moscow, 2021. 564 p. (In Russ.)
- 8 Urzha, A.V. “Pervyi plan i fon narrativa: napravleniia zarubezhnykh issledovaniĭ v sfere lingvistiki i perevodovedeniia” [“Foreground and Background in a Narrative: Trends in Foreign Linguistic and Translation Studies”]. *Slověne*, vol. 7, no. 2, pp. 494–526. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-135-143>

УДК 821.161.2-14.09 (02)

ББК 83.3 (УКР)5-8

Научная статья/Research article



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

© 2025 г. О.Н. Гуменюк
г. Симферополь, Респ. Крым

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА ЛЕСИ УКРАИНКИ (ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ «МЕЛОДИИ»)

Аннотация: Усиление выразительности и влиятельности литературного слова в связи с апелляцией к изобразительным средствам иных искусств, в частности музыки, является приметной чертой современного поэтического мышления. Леся Украинка — выдающийся теоретик и практик неоромантического течения в украинской литературе рубежа XIX–XX вв. В своем многогранном творчестве, прежде всего в лирике, она широко обращается к музыкальным образам, к музыкальным принципам построения отдельных стихотворений и лирических циклов. Об этом нередко свидетельствуют уже сами их названия — «Арфа», «К моему фортепиано», «Импровизация», «Восточная мелодия», «Еврейская мелодия»; «Семь струн», «Невольничьи песни», «Крымские отзвуки», «Ритмы». В статье рассматривается лирический цикл «Мелодии», являющийся одним из самых характерных в творчестве поэтессы. Здесь представляется широкая градация эмоциональных состояний, от мягких переливов, отображающих мельчайшие движения человеческой души, до взвихренной экспрессии и высокой патетики. Глубинная музыкальность стихотворений цикла неотделима от их интонационного богатства, ритмической изощренности, колоритной живописности. Своеобразна архитектура цикла. За кажущейся мозаичностью проступает четкая драматургия, приближающая поэтическую речь писательницы к музыкальному симфонизму.

Ключевые слова: Леся Украинка, лирика, музыкальность поэтической речи, цикл «Мелодии», образно-композиционная система, мотив.

Информация об авторе: Ольга Николаевна Гуменюк — доктор филологических наук, профессор, Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова, Учебный пер., д. 8, 2950015 г. Симферополь, Респ. Крым.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7440-2297>

E-mail: olvimy21@gmail.com

Дата поступления статьи: 26.06.2023

Дата одобрения рецензентами: 23.11.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Гуменюк О.Н. Музыкальность поэтического слова Леси Украинки (лирический цикл «Мелодии») // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 135–143. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-135-143>

Расширение возможностей художественного слова, усиление его непосредственного влияния на читателя благодаря апелляции к экспрессивным средствам иных искусств, особенно музыки — эта романтическая тенденция, связанная с традициями мифологического и фольклорного синкретизма [1, с. 53–54], с особой выразительностью проявляется в эпоху модернизма. Обозначение такой тенденции нашло своеобразное концентрированное выражение в знаменитом лозунге Поля Верлена «Музыка — прежде всего!». На музыкальность как характерную примету новейшего художественного письма указывает Иван Франко, подчеркивая, что эта музыкальность отнюдь не является здесь каким-то орнаментальным довеском, надуманной красотой. По мнению исследователя, она предстает существенным признаком литературной речи, связанным с приобщением читателя к особо чуткому восприятию тончайших движений души персонажа, сквозь призму которых представляются события и явления внешнего мира. В статье «Старое и новое в современной украинской литературе» И. Франко отмечает:

Если писатели былого времени исходят из обрисовки внешнего мира — природы, экономических и общественных обстоятельств и только с их помощью стремятся объяснить представляемых людей, их дела, слова и мысли, то новые идут совершенно противоположным путем: они, так сказать, сразу восседают в душе своих героев и ею, словно магической лампой, освещают все окружающее [8, с. 108].

И. Франко ведет речь о новом уровне художественного психологизма современной прозы. Этот психологизм, по его мнению, и обуславливает ее особую музыкальность. Понятно, что в поэзии эта черта проявляется еще более явно.

Развивая соответствующие традиции романтической и позднейшей поэзии (эти традиции весьма ощутимы в творчестве таких авторов, как Виктор Забила, Михайло Петренко, Тарас Шевченко, Степан Руданский, Иван Манжура и др.), украинские писатели эпохи раннего модернизма (рубеж XIX–XX вв.) возвели на новый уровень эмоциональную внушаемость, страстную экспрессивность, интонационную изысканность и другие родственные музыке свойства поэтического слова. Своеобразной апелляцией к музыке характеризуются жанрово-стилевые поиски Владимира Самийленко, Олександра Олеся, Миколы Вороного, Богдана Лепкого и других поэтов этого времени. Но под таким углом зрения их творчество еще почти не рассматривалось. Без усвоения и осмысления творческого опыта этих поэтов, в том числе и Леси Украинки, трудно осознать и представить дальнейшие пути развития украинской поэзии, особенно в аспекте сближения поэтического творчества и музыкального искусства.

Название первого поэтического сборника Леси Украинки («На крыльях песен», 1893), как и название созданной в последние годы жизни едва ли не самой знаменитой ее пьесы — драмы-феерии «Лесная песня» (1911), впрочем, как и заголовки многих иных ее произведений («Отзвуки», «Крымские отзвуки», «Ритмы», „Lied ohne Klang“, «Чудо Орфея» и др.), красноречиво свидетельствуют об особой роли музыкальной стихии в художественном мире писательницы. Произведения устно-поэтического творчества, особенно народная песня, с ранних лет вошли в жизнь поэтессы. Фольклорную легенду о волшебной красавице — мавке, ставшей впоследствии главной героиней «Лесной песни», девятилетняя Леся впервые услышала от Олены Пчилки. Об этом она напоминает матери в одном из своих писем, написанных во время своего пребывания в Грузии, где в 1911 г. (по ее собственному признанию, в течение 10–12 дней) была в основном создана пьеса: «...я просто вспомнила наши леса и затужила за ними. К тому же еще я с давних пор эту мавку “в уме держала”» [11, т. 12, с. 378]. О глубокой

заинтересованности писательницы фольклором свидетельствует и тот факт, что отдельный том 12-томного издания ее произведений содержит исключительно записи украинского устно-поэтического творчества, главным образом народных песен [11, т. 9]. Леся Украинка не только была знакома, но также творчески общалась со многими украинскими композиторами, прекрасно ориентировалась в мировой музыкальной культуре. С особым пиететом относилась, в частности, к Рихарду Вагнеру, чье оперное творчество оказало определенное влияние на ее самобытную драматургию [2, с. 256]. В юности поэтесса мечтала стать композитором, увлеченно играла на фортепиано и сочиняла мелодии. Но в связи с болезнью вынуждена была ограничить эти занятия, что нашло отклик в ее трогательной поэтической элегии «К моему фортепиано» [11, т. 1, с. 68].

Тему роли музыки, народной и профессиональной, в жизни поэтессы, а также связей ее литературного творчества с музыкой в той или иной степени рассматривали различные исследователи, в частности, Г.Л. Киселев [3], Л.В. Мелех [5], Александр Рысак [6], Любомира Ярославич [10]. Все же музыкальность как примечательная черта современной поэтики произведений Леси Украинки, в том числе ее лирики, еще не стала предметом основательного изучения. Ведя речь о традиционных подходах к осмыслению художественного мира поэтессы, Галина Левченко отмечает:

Идеалистическое мировоззрение, апелляция к традиционным образам героев и религиозных визионеров, имитация на разных уровнях художественной образности религиозного дискурса — от стилизации жанров до цитат, аллюзий и микропоэтики провоцировали исследователей разных поколений к прочтению в творчестве Леси Украинки универсальных архетипных сюжетов — биографий героя или святой. Однако ни первый, ни второй сюжеты не охватывают фигуры писательницы, делают ее неестественной, скульптурно напряженной, окаменелой, лишенной внутренних колебаний [4, с. 306].

Многие исследователи не замечают, что наряду с героическими мотивами не менее выразительны в лирике поэтессы мотивы элегические. Их сложное взаимодействие обуславливает особый художественный психологизм, имеющий прямое отношение к музыкальности поэтической речи поэтессы.

Один из наиболее характерных в лирике Леси Украинки — поэтический цикл «Мелодии», являющийся основным объектом исследования в предлагаемой публикации. Этим циклом открывается второй поэтический сборник писательницы — «Думи і мрії» («Думы и мечты», 1899).

Подчеркнутая заглавием мелодичность выступает здесь существенным признаком поэтической речи. В связи с этим Алексей Ставицкий не без основания отмечает:

Каждое стихотворение этого цикла словно отдельная мелодия большего музыкального произведения, передающего широкую гамму глубоко интимных переживаний поэтессы, — от тихой печали до жгучей грусти израненной общечеловеческими и собственными болями души, от улыбки сквозь слезы, несмелых мечтаний о призрачном счастье до светлых, мажорных гимнов всепобеждающему весеннему обновлению в жизни природы и человека [7, с. 363].

На интонационную многогранность, эмоционально-смысловую контрастность стихотворений цикла «Мелодии» указывает также Александр Рысак:

По цветовым признакам цикл напоминает картину, в которой на темном фоне проступают красные сполохи, что само собой вызывает какую-то тревогу, дисгармоничность. Стихотворения цикла передают гамму чувств молодой особы: печальное состояние, тревожность, сопереживание человеческому горю, радужные чаяния, разочарования и надежды... [6, с. 29].

Все же представляется целесообразным более пристально присмотреться как к интонационным контрастам и нюансам, так и к конструктивным особенностям этого лирического цикла.

Стихотворение «Нічка тиха і темна була...» («Ночка тихой и темной была...»), которым открывается цикл, проникнуто мечтательной элегичностью, печальной кропотливостью, подчеркиваемой, в частности, тождественностью первой и четвертой строк каждого из трех катренов при перекрестной рифмовке (таким образом возникает своеобразный эффект рондо):

Нічка тиха і темна була.
Я стояла, мій друже, з тобою;
Я дивилась на тебе з журбою,
Нічка тиха і темна була...
.....
Спалахнула далека зірниця.
Ох, яка ж мене туга взяла!
Серце гострим ножом пройняла...
Спалахнула далека зірниця...

(Ночка тихой и темной была,
Я стояла, мой друг, с тобою,
На меня ты смотрел с печалью,
Ночка тихой и темной была)
.....
(Вспыхнула далекая зарница.
Ох, какая меня тоска взяла!
Сердце острым ножом пронзила...
Вспыхнула далекая зарница...)

[11, т. 1, с. 117; здесь и далее подстрочный перевод автора статьи].

Каждая из строк, окольцовывающих ту или иную строфу («Нічка тиха і темна була...» — «Ночка тихой и темной была»; «Вітер сумно зітхав у саду...» — «Ветер грустно вздыхал в саду...»; «Спалахнула далека зірниця...» — «Вспыхнула далекая зарница...»), словно создает широкий универсальный контекст глубоких переживаний лирической героини. Здесь явственно весьма своеобразное применение средства поэтического параллелизма, при котором окружающие явления служат и контрастным фоном относительно эмоционального состояния персонажа, и, в то же время, отзвуком душевных переливов, обозначающихся во внутренних строках перекрестно сконструированных катренов.

В этих внутренних строках выразительными, но ненавязчивыми штрихами представляется несколько таинственный, не до конца раскрытый событийный сюжет, вероятно — предчувствие близкой разлуки лирической героини с любимым другом. Затаенные тревоги, обозначенные в этом сюжете, с внезапной силой всплывают в строках: «Ох, яка мене туга взяла! / Серце гострим ножом пройняла...». Это словно предвосхищение неповторимого поэтического выражения Владимира Сосюры — «Лиш любов, як у серці багнет» («Лишь любовь, словно в сердце штык»). Но этот эмоциональный всплеск, своеобразно спровоцированный вспышкой дальней зарницы, сразу же вуалируется общей элегической монотонностью стихотворения, достигающейся в значительной степени благодаря упомянутому эффекту рондо.

В следующей лирической миниатюре («Не співайте мені сеї пісні...» — «Не пойте мне эту песню») автор прибегает к более четким контрастным противоп-

ставлениям — песня, поющая кем-то, звучащая вдалеке, вовне, напоминает невысказанную, неспетую печальную песню, которая пронзает сердце лирической героини:

...в мене в серці глибоко
Ся пісня сумная рида!

(...в моем сердце глубоко
Эта песня грустная рыдает!) [11, т. 1, с. 117].

Здесь более выразительно, чем в предыдущем стихотворении, проступает затаенная экспрессия. Нарастая по принципу крещендо, эта экспрессия с особой силой заявляет о себе в следующем стихотворении — «Горить мое сердце...» («Горит мое сердце...»).

Внешне лирическая героиня остается как бы невозмутимой, что подчеркивается отсутствием у нее слез:

...сльози не ринуть потоком буйним,
Мені до очей не доходять ті сльози

(...слезы не льются потоком буйным,
К моим глазам не доходят те слезы) [11, т. 1, с. 117].

Все же она непосредственно вводит читателя в мир своей смятенной, израненной души, страдания которой так безмерны, что достигают космических масштабов, ведь их могли бы и «звезды услышать». Патетическая приподнятость, экспрессивная тревожность и трогательная проникновенность этого богатого обертонами стихотворения достигают особой слитности и выразительности.

Драматическая тема опозитизированной безмерности человеческих страданий, постепенно нарастая и достигая апогея в стихотворении «Горит мое сердце...», внешне сменяется ласково-игривыми лирическими переливами следующих стихотворений — «Знов весна і знов надії...» («Вновь весна и вновь надежды...»); «Дивлюсь я на ясні зорі...» («Смотрю я на ясные звезды...»); «Стояла я і слухала весну...» («Стояла я и слушала весну...»). Сопряженная с грустью задумчивость, элегическая медитативность стихотворения «Смотрю я на ясные звезды...», осязаемая и в соседних с ним стихотворениях, изысканно оттеняет все же ведущую здесь светлую, мажорно-оптимистичную тональность. Эта мажорно-оптимистичная тональность неотделима от темы неперемногого весеннего пробуждения, охватывающего и природу, и человека, окрыляет лирическую героиню привлекательным мерцанием мечтаний и надежд, отвлекает от горестной тревожности. «Вновь весна...», «весна... вновь тайно, тихо шептала...», «весна... перепела вновь...» — ключевой образ весны как символа непобедимого возрождения творческих сил природы и человеческого духа обуславливает радостную приподнятость следующих после «Горит мое сердце...» трех стихотворений цикла «Мелодии». Тема радостного воодушевления, несмотря на упомянутые ласково-игривые переливы и не лишённые грусти оттенки, здесь изысканно развивается по принципу крещендо (так же, как вначале цикла развивалась тема горечи, приносящей страдания, испепеляющей душу). Так же, как в стихотворении «Горит мое сердце...», доминирующая тональность (но теперь уже не печальная, а контрастная относительно звучащей там) достигает своего апогея в стихотворении «Хотіла б я піснею стати...» («Хотела б я песней стать...»). Здесь душевные ощущения и стремления лирической героини достигают высокой, только уже мажорной патетики. Эти ощущения и стремле-

ния вновь достигают едва ли не космических масштабов, притом не перечеркивающих трогательной проникновенности:

Лунали б тоді мої мрії
І щастя моє таємне,
Ясніші, ніж зорі яснії,
Гучніші, ніж море гучне

(Звенели б тогда мои мечты
И счастье мое таинственное,
Яснее, чем звезды ясные,
Звонче, чем море звонкое) [11, т. 1, с. 119].

Следующее стихотворение («Перемога» — «Победа») можно считать кульминацией цикла. Здесь обе предварительно заявленные темы (безмерного страдания и весенних надежд); обе тональности (отчаянно-грустная и мечтательно-возвышенная); оба лада (минорный и мажорный) вступают в напряженное взаимодействие, очерчивая перипетии драматической борьбы в душе лирической героини. Символика света и тьмы, характерная для поэтики Леси Украинки, приобретает в этом стихотворении особую выразительность. Темный бор (гай), темная туча, темная земля — все озаряется властным творческим сиянием весны, и, в конце концов, очаровывается этим сиянием темное (горемычное) сердце лирической героини, которая так натерпелась и отчаялась в своих безмерных страданиях, что воспринимала сначала это сияние как чуждое и, возможно, даже враждебное, «не хотела покоряться весне».

В последующих стихотворениях — «До музи» («К музе»), «То була тиха ніч чарівниця...» («То была тихая ночь чаровница...»), «Давня весна» («Давняя весна») — тематически разнообразных, исполненных неповторимой мягкой задушевности, трогательной эмоциональности, ведущим, объединяющим является мотив философичного самоуглубления, мудрого примирения с объективностью и неотвратимостью извечной борьбы светлых и темных стихий. И здесь уже в третий раз постепенно и ненавязчиво, но неуклонно нарастает новая эмоциональная волна — наряду с ощущением безграничности противоречий бытия оживает и усиливается мотив жажды жизни и созидания, мотив характерного для поэтессы вызова даже самым жестоким обстоятельствам, склонным овладеть человеком, привести его на грань безнадежного отчаяния, душевной катастрофы. Апофеозом этой новой темы и в тоже время властным завершающим аккордом всего цикла звучит стихотворение «У чорную хмару зібралася туга моя...» («В черную тучу собралась грусть моя...»). Его величавая значительность, эпическая приподнятость подчеркивается тем, что здесь единожды на протяжении всего цикла появляется белый стих, своим торжественным течением несколько напоминающий гекзаметр. Существенно, что он исполнен особого эмоционального напряжения, акцентируемого, в частности, с помощью характерного для украинских народных дум сочетания более длинных и более кратких строк, некоторой отрывистости ритма.

Горечь безмерного отчаяния, раскрытая в стихотворении «Горит мое сердце...», предчувствие светлого, сладостного утешения, характерное для стихотворения «Хотела б я песней стать...», сменяется отважным осознанием причастности к противоречиям бытия и готовностью приобщиться к их таинственному круговороту. Красноречиво развитие в цикле мотива слез, одного из приметных в поэтическом творчестве писательницы. В стихотворении «В черную тучу собралась грусть моя...» лирическая героиня уже не по ту сторону страданий, когда «слезы не льются потоком буйным»,

«к глазам не доходят». На этот раз ее слезы «рясним дощем полились» («обильным дождем полились»), и, следовательно, «очі, омиті сльозами, ...поглядають ясніше» («глаза, омытые слезами, ...смотрят яснее»). Героическая открытость тревогам бытия вселяет уверенность в их преодолении.

Постепенно, но неуклонно нарастающая, достигающая предельной напряженности горечь и отчаяние первых стихотворений цикла как бы отходит на второй план, но все же не исчезает вовсе во второй части, где особо выразительны светлые надежды, связанные с образом весны. Драматическое противоборство обозначенных контрастных тем достигает своего апогея и, в конце концов, оптимистического разрешения в кульминационном стихотворении — «Победа». В последующих стихотворениях, где символическую роль спасительного творчества играет образ Музы, при всей их интонационной многогранности преобладают мотивы медитативной созерцательности, философичной рассудительности.

Можно сказать, что анализируемый поэтический цикл состоит из трех, а если выделить еще финальное стихотворение, во многом синтезирующее все предыдущие мотивы, то из четырех своеобразно сочетающихся частей. Это дает основание полагать, что структура рассматриваемого цикла близка по своему характеру к структуре музыкальной симфонии. «По характеру симфония, — отмечает Б.С. Штейнпресс, — может уподобляться трагедии, даже лирической поэме, героической эпосе, сближаться с циклом жанровых музыкальных пьес, серией изобразительных музыкальных картин. В типичных образцах она сочетает контрастность частей с единством замысла, множественность разнохарактерных образов с цельностью музыкальной драматургии» [9, с. 22–23]. Вероятно, следует отметить, что в данном случае не симфония уподобляется литературному произведению, а лирический цикл Леси Украинки уподобляется симфонии.

Цикл «Мелодии» действительно чрезвычайно мелодичный, он представляет широкую градацию эмоциональных состояний, от мягких переливов, отображающих тончайшие нюансы жизни человеческой души, до напряженной экспрессии и высокой патетики, которые при всей своей выразительности не утрачивают характерной для всего цикла трогательной проникновенности. Глубинная музыкальность стихотворений цикла неотделима от их интонационного богатства, ритмической изощренности, своеобразной живописности. Как и в иных поэтических произведениях Леси Украинки, существенны здесь образные лейтмотивы — наряду с образом песни (музы) развиваются и другие ключевые образы: весны и темноты, слез и звезд. Весьма своеобразна и драматургически продуманная, несмотря на кажущуюся мозаичность, архитектура цикла, приближающая поэтическую речь автора к музыкальному симфонизму.

Список литературы

Исследования

- 1 Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.
- 2 Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 540 с.
- 3 Кисельов Г.В. Сім струн серця: музика в житті і творчості Лесі Українки. Київ: Музична Україна, 1968. 86 с.
- 4 Левченко Г. Міф проти історії. Семіосфера лірики Лесі Українки: монографія. Київ: Академвидав, 2013. 332 с.

- 5 Мелех Л.В. Музика в творчості Лесі Українки // Наукові записки Львівської консерваторії. 1957. Вип. 1. С. 100–116.
- 6 Рисак О. «Найперше — музика у Слові». Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі XIX – початку XX ст. Луцьк: Вежа, 1999. 402 с.
- 7 Ставицький О. Леся Українка // Історія української літератури: у 8 т. Т. 5. Київ: Наукова думка, 1968. С. 363–364.
- 8 Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905). 512 с.
- 9 Штейнпресс Б.С. Симфония // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 22–24.
- 10 Яросевич Л. Леся Українка і музика. Київ: Музична Україна, 1978. 126 с.

Источники

- 11 Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 1975. Т. 1: Поезії. 388 с. Київ: Наукова думка, 1977. Т. 9: Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. 432 с. Київ: Наукова думка, 1979. Т. 12: Листи (1903–1913). 696 с.

© 2025. Olga M. Humeniuk
Simferopol, The Republic of Krim

MUSICALITY OF THE POETIC WORD BY LESYA UKRAINKA (LYRICAL CYCLE “MELODIES”)

Abstract: Strengthening expressiveness and influence of the literary word in connection with appeal to the figurative means of other arts, music in particular, is a noticeable feature of modern poetic thinking. Lesya Ukrainka is an outstanding theorist and practitioner of the neo-romantic trend in Ukrainian literature at the turn of the 20th century. In her multifaceted work, primarily in lyrics, she widely refers to the musical images and principles of constructing individual poems and lyrical cycles. This is often evidenced by their very names — “Harp”, “To my Piano”, “Improvisation”, “Oriental Melody”, “Jewish Melody”; “Seven Strings”, “Slave Songs”, “Crimean Echoes”, “Rhythms”. The paper deals with the lyrical cycle “Melodies”, which is one of the most characteristic among the poetess’s works. The study presents a wide gradation of emotional states — from soft overflows, reflecting the smallest movements of the human soul, to swirling expression and high pathos. The deep musicality of the poems of the cycle is inseparable from the richness of their intonations, rhythmic sophistication, colorful picturesqueness. The architectonics of the cycle is peculiar. The clear dramaturgy emerges behind the apparent mosaic, bringing the poetics of this lyrical cycle closer to the musical symphonic quality.

Keywords: Lesya Ukrainka, Lyrics, Musicality of Poetic Speech, Cycle “Melodies”, Figurative and Compositional System, Motif.

Information about the author: Olga M. Humeniuk — DSc in Philology, Professor, Fevzi Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University, Uchebnyi Line, 8, 295015 Simferopol, Crimea.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7440-2297>

E-mail: olvimy21@gmail.com

Received: June 26, 2023

Approved after reviewing: November 23, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Humeniuk, O.M. “Musicality of the Poetic Word by Lesya Ukrainka (Lyrical Cycle ‘Melodies’).” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 135–143. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-135-143>

References

- 1 Veselovski A.N., *Istoricheskaya poetika*. Moscow, Vysshaya Shkola Publ, 1989. 406 p. (In Russian)
- 2 Zabuzhko, O. *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v koflikti mifologiy*. Kyiv, Fact Publ. 2007. 540 p. (In Ukrainian)
- 3 Kysel'ov, G.L. *Sim strun sertsia: muzyka v zhytti i tvorchosti Lesi Ukrainky*. Kyiv, Muzychna Ukraina Publ., 1968. 86 p. (In Ukrainian)
- 4 Levchenko, H. *Mif proty istorii. Semiosfera liryky Lesi Ukrainky: monografia*. Kyiv, Akademvydav Publ., 2013. 332 p. (In Ukrainian)
- 5 Melekh, L.V. “Muzyka v tvorchosti Lesi Ukrainky.” *Naukovi zapysky Lvivs'koi Konservatorii*, 1957, vol. 1, pp. 100–116. (In Ukrainian)
- 6 Rysak, O. “*Naypershe — muzyka u slovi*”. *Problemy syntezu mystetstv v krains'kiy literturi 19 – pochatku 20 st.* Luts'k, Vezha Publ., 1999. 402 p. (In Ukrainian)
- 7 Stavyts'ky, O.F. “Lesya Ukrainka.” *Istoria ukrains'koi literatury u 8 t., t. 5*. Kyiv, Naukova Dumka Publ, 1968, pp. 363–364. (In Ukrainian)
- 8 Franko, I. *Zibrannia tvoriv: u 50 t., t. 35: Literaturno-krytychni pratsi (1903–1905)*. Kyiv, Naukova Dumka Publ., 1982. 512 p. (In Ukrainian)
- 9 Shteinpress, B.S. “Simfonia” [“Symphony”]. *Muzykal'naya entsyklopedia: v 6 t. [Musical Encyclopedia: in 6 vols.]*, vol. 5. Moscow, Sovetskaya Encyclopedia Publ., 1981, pp. 22–24. (In Russian)
- 10 Yarosevych, L. *Lesya Ukrainka i muzyka*. Kyiv, Muzychna Ukraina Publ., 1978. 126 p. (In Ukrainian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-144-155>

УДК 821.161.01.0

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)

© 2025 г. Ю.А. Ростовцева

г. Москва, Россия

СТРАННИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СЛАВЯНСКОМ ЖИТИИ АЛЕКСИЯ ЧЕЛОВЕКА БОЖИЯ

Аннотация: Общеизвестно, что преподобный Алексей человек Божий — это выдающийся пример странника в земной юдоли. Между тем, до сих пор не предпринят анализ страннических мотивов в комплексе житийных произведений о святом. Настоящее исследование предлагает первую научную попытку изучения мотивов духовного странничества в литературных памятниках о Человеке Божиим. Автор статьи рассматривает сирийское житие преподобного Алексея, византийский текст, известные до XVII в. славянские обработки и приходит к выводу, что от редакции к редакции, от извода к изводу заметно наращивание страннических мотивов в житийных текстах о святом. В сирийском тексте речь идет об одном путешествии, в византийском — их уже два. При этом каждый последующий книжник стремится подчеркнуть провиденциальность предпринятого святым пространственного перемещения. В результате приобретает сугубую промыслительность самый главный отрезок жизни житийного героя — его пребывание в родном доме: куда, согласно духовным стихам, повелевает Алексею вернуться Сама Богородица.

Ключевые слова: святой Алексей, Человек Божий, странничество, мотив, Житие, редакция, извод.

Информация об авторе: Юлия Александровна Ростовцева — кандидат филологических наук, главный редактор, Православный библейский портал Ekzeget.ru, ул. Рочдельская, д. 14/20, 123100 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3236-199X>

E-mail: rostoyuliya@yandex.ru

Дата поступления статьи: 03.02.2023

Дата одобрения рецензентами: 27.11.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Ростовцева Ю.А. Страннические мотивы в славянском Житии Алексея человека Божия // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 144–155.
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-144-155>

Сама по себе постановка проблемы о страннических мотивах в агиографической литературе, посвященной Человеку Божьему (в ранних редакциях имя святого не фигурирует) не является новой. Еще в середине 90 гг. прошлого века С.А. Ива-

нов отмечал: говоря о странничестве, нельзя не коснуться данного сюжета, невероятно популярного в ранневизантийское время [5, с. 44]. Пятью годами позднее свой взгляд о преподобном Алексие как о «страннике и пришельце на земле» выразил Г.И. Беневиц [3, с. 125]. Однако, невзирая на бесспорную связь «Человек Божий — странничество», до сих пор не предпринята попытка всестороннего анализа подобных мотивов в книжных памятниках о святом. В фундаментальном труде В.П. Адриановой-Перетц лишь перечислены основные мотивы произведения [2]; в монографическом исследовании Иванова сделаны краткие наблюдения на основании сравнения сирийского и византийского материала [5, с. 44–45], что также не отражает целостной картины. Именно поэтому анализ страннических мотивов от сирийского текста до версии, предложенной святителем Димитрием Ростовским, представляется актуальной научной задачей.

Агиографическая легенда о Человеке Божии, жившем по преданию во времена римских императоров Аркадия и Гонория (конец IV – начало V вв.), была известна «всем христианским литературам» [8, с. 43]. Изначально она была записана на сирийском языке, после чего была дополнена и переведена на греческий и славянский [7, с. 26]. Первичный сирийский текст, как отмечает В. Райт, сложился под сильным влиянием подвижнического образа жизни епископа Раввулы, который и фигурирует в этой версии жития [9, с. 33]. Неизвестного автора поразили поступки владыки — его отказ от земных благ и в особенности неожиданный уход из дома, его духовное странничество. Прежде чем обратиться к анализу спектра этих мотивов, стоит уточнить историю самого мотива странничества.

Странничество ради любомудрия является древнейшей формой аскезы [12]. Еще Эпиктет (I н. э.) писал, что молодой человек, желающий стать философом, обязан покинуть Родину, друзей и семью [27, с. 203]. Почти одновременно представитель еврейского эллинизма Филон Александрийский (ок. 50 н. э.) отмечал важность странничества, которое позволяет, по крайней мере, на время покинуть Родину и друзей, чтобы отправиться в чужую страну с целью отрыва от привычной жизни [29, р. 138–139]. Позднее уже в рамках христианского аскетического учения Иероним Блаженный (IV н. э.) поучал не надеяться подвизаться в своем Отечестве, ведь и Христос в своем не сотворил знамений, потому как никакой пророк не имеет чести в своем Отечестве (Лк. 4: 24) [26, с. 39]. В VI в. н.э. преподобный Иоанн Синайский создает целое «Слово о странничестве», которое помещает в свою «Лествицу». В этой связи знаменательно, что автор сирийской версии жития не только «повторяет» удивительный поступок епископа Раввулы, но и прибегает к словесным формулам схожим с риторикой прежних и современных ему философов и богословов. «Мы расскажем, — пишет он, — историю о замечательном человеке, если и впредь следует называть его человеком, и если вместо этого не следует называть ангелом того, кто презирал все сладострастия мира» [28, р. 1]. Уклонение от страстей мира — один из синонимов странничества по Иоанну Синайскому, и в ретроспективной проекции многие действия Человека Божия можно объяснить средневековым представлением именно об этой добродетели. Так, восхваляя святого за многие достойные деяния, сирийский агиограф называет в их числе оставление родных и Отечества.

Подобно Аврааму, он с радостью оставил свою семью и свою страну, стремясь в своей ненависти к миру достигнуть [Небесного] Иерусалима» [28, р. 2].

Но именно Авраам — то ветхозаветное лицо, которое прославляется за странничество в труде Иоанна Лествичника:

Никто в такой мере не предавал себя странничеству, как тот Великий, который услышал: «Изыди от земли твоя, и от рода твоего, и от дому отца твоего» (Быт. 12: 1) [25, с. 53].

Далее Человек Божий, подрастая проявляет те качества: «неведомую мудрость», «отречение от тщеславия» и «молчания глубины», за которые преподобный Иоанн чествует подлинного странника: он гнушается дерзких игр со сверстниками, обескураживает нарочитой серьезностью подосланных матерью обольстительных рабынь, а в день свадьбы и вовсе отправляется со служкой в порт, чтобы навсегда покинуть супругу. При этом перемещение Человека Божия из родного города в место будущего подвига — Эдессу представляет собой провиденциальный акт, так как ему предшествует горячая молитва святого:

«О ты, от кого дары превышают наши просьбы, открой мне свою дверь, в которую я стучусь, и даруй мне в этот час желание моего сердца». И когда он совершал эту молитву, ему был предложен [Небом] корабль, отправляющийся в Сирию [28, р. 3].

«Странничество, — пишет преподобный Лествичник в своем Слове, — невозвратное оставление всего, что в отечестве сопротивляется нам в стремлении к благочестию» [25, с. 46]. Оставив Родину, Человек Божий вместе с тем отрекается от навязанных ему роскоши и супружества. В Эдессе, живя среди храмовых нищих, он непрестанно подвизается в посте и молитве и удостаивается святости, так что после его смерти епископ Раввула с церковным пономарем не обнаруживают тела во гробе: оно восхищено на небо. Так, духовная история о страннике, путешествующем в Небесный Иерусалим, заканчивается отнюдь не духовным, но фактическим перемещением в Горние обители. Пришельческий статус Человека Божия в этом, дольном мире подчеркивается покаянием епископа, который, будучи поражен чудом, дает обет заботиться о странниках:

Упаси меня Бог отныне делать что-либо иное, кроме как заботиться о пришельцах! [28, р. 9].

В византийской версии легенды появляется целый ряд дополнений, связанных с перемещением Человека Божия, которому теперь дано имя — Алексей. Прежде всего, святой попадает в Эдессу не иначе, чем через Лаодикию, упоминание о которой знаменательно. Лаодикия — пространство, отмеченное в Священном Писании. В Апокалипсисе Иоанна Богослова в связи с предостережением о теплохладности говорится об Ангеле Лаодикийской Церкви. Интересно при этом, что в географическом пространстве средневековых текстов родительский дом — это место изобильного и именно «прохладного» жития [6, с. 247]. Боязнью теплохладности ознаменован выбор пути Человеком Божиим, а его лаодикийская молитва связана с просьбой избавления от мирской суеты.

Описывая приход блаженного Алексея в Эдессу, агиограф вводит обстоятельство места:

Там находится нерукотворная икона святого и царственного образа господина нашего Иисуса Христа, которую он дал Авгарю [22, с. 157].

Спас Нерукотворный — это изображение Христа не в славе, но во время Его труднического земного пути. Пути, которому последует крест. Поприщем крестоношения для Алексия становится эдесская Церковь Пресвятой Богородицы, что, разумеется, тоже не случайно. И название имени Христова, и упоминание о Божьей Матери — в контексте житийного текста служат указанием на благоволение Неба святому в его подвигах. Как и в сирийской версии, «византийский» житийный герой проводит дни у церковной паперти в постах и молитвах, и однажды сама Пресвятая является во сне просмонарию и говорит ему:

Введи Человека Божия внутрь храма моего, ибо он достоин царствия небесного [22, с. 158].

После этого молва о жизни святого расходится по всей той земле. Далее следует механически присоединенная к прежнему сирийскому тексту странническая концовка житийной истории. Как истинный пришлец в дольном мире Алексей избирает для жительства места, «лишенные случаев к утешению и тщеславию» [25, с. 53], и покидает Эдессу. Он бежит из города, и, придя в Лаодикию, входит на корабль с целью отправиться в киликийский город Тарс, «ибо там его никто не знал» [22, с. 158]. Но на корабль налетает бурный ветер, и «по смотрению божию» судно заносит в Рим. В одном из изводов легенды, записанной византийским книжником, «небесный» смысл пространственного перемещения Человека Божия в родной город еще отчетливей актуализирован:

К Римской гавани он причалил по незримому мановению Божьему — ведь Он не хотел, чтобы блаженный остался совершенно неизвестен, хоть тот всю жизнь и стремился к безвестности. Воистину Божий человек понял, что не без воли Неба случилось ему возвратиться на Родину [13, р. 86].

Последнее замечание крайне важно, оно указывает на то, что последующие семнадцать лет пребывания Алексия в родительском доме ниспосланы Богом. От святого зависит только одно: принять сложившиеся обстоятельства и разгадать в них потаенный смысл. И преподобный с легкостью разгадывает загадку. «Жив господь бог мой. — говорит он, сойдя на берег, — Никому более я не буду обузой, но приду в дом отца моего, ибо домашние меня не признают» [13]. При этом страннический статус святого и здесь имеет свое значение. Отец преподобного Алексия берет его в дом ради кровных своих, «пребывающих в странствии» [22, с. 158]. Тут же обнаруживает себя и духовное странничество Человека Божия. С наступлением ночи рабы начинают мучить его, посмеиваться, глумиться над ним и бить, но страдалец только воспекает псалмы Давидовы, продолжая свой скорбный путь в Горний Иерусалим. Прожив семнадцать лет в родном доме, святой Алексей умирает, не забыв оставить после себя «харатью» с описанием всей своей жизни.

В известной статье Ю.М. Лотмана, обращение к которой является традиционным, когда речь заходит о пространственном перемещении героя средневековой литературы, говорится: всякое путешествие в произведениях этого периода приобретало характер паломничества [6, с. 240]. Знакомство с византийской версией Жития Алексия Человека Божия свидетельствует о том, что для агиографии данное наблюдение не является повсеместным. Для странника передвижение в пространстве могло быть обусловлено уходом «от», а не паломничеством «к». Тем более это справедливо для святого, для которого уже не существует оппозиции мирское ó

РЗ	Тр.Р
«Рабе Божий, помилуй мя, убогаго странна, и не дѣи мене въ дворѣ своемъ, да ся насыщаю и азъ съ рабы твоими “отъ крупиць, падающе съ трапезы” твоя. Богъ же да благословитъ лѣта твоя и да ти подасть царство небесное, и яже имаши на страннѣй земли да благословитъ и да тя насытитъ упѣвания своего». Слышавъ же отецъ его, паче о страннѣхъ тыщѣхъ бысть въвести въ домъ свой, и рече къ отрокомъ своимъ: «Кѣторыи отъ васъ служити ему хоцеть? Да аще угодитъ ему, живѣ Господь, яко свободнѣхъ будетъ и участке имать възяти въ дому моемъ» [18, с. 248].	«Рабе Б[ож]ии помилуй[й] ма нища и странна, створи мене в дому твоємъ да и азъ насыщюся с рабы твоими ѿ(т) крупиць, падающихъ ѿ(т) трапезы твоєя и Б[ог]ъ твои да бл[аго](с)в[и]тъ лѣта твоя и да управитъ на земли житѣ твоє и да ти подасть ц[а]р(с)тво н[е]б[е](с)ноє. Слышавъ же ѿ(т)[е]ць его яко ѿ(т) странныхъ есть и радъ бы(с)[тъ] и повелѣ привести его в домъ свои и рече ко (ѿ)трокомъ своимъ: «Которыи ѿ(т) васъ хоцеть послужити ѿму да аще ѿму у(о)годитъ живѣ Г[оспод]ь Б[ог]ъ мои яко свободю его и участѣ имать в дому моемъ» (Житие Алексия Чловека Божия // ОР РГБ. Троиц. Ф. 304/І. №9. л. 151).

Помимо прочего, РЗ не только превозносит истинные добродетели Алексия, но и обличает мнимые нравственные достоинства его отца. Тот же, кто по обычаю поставлял третью трапезу для «странников и паломников», тот же, который ради своего страннoлюбия принял под видом странника собственного сына, как гласит РЗ, был с ним «всегда суров». Тр.Р стремится обелить образ Евфимиана и на месте слов: «И бѣ ему суровъ приснѣ» имеет логически необоснованные «бѣ же ѿму ѿтрокъ т[от]ъ приятенъ» (Житие Алексия Чловека Божия // ОР РГБ. Троиц. Ф. 304/І. №9. Л. 151).

В труде митрополита Макария под 17 марта встречается текст, «хотя и близкій къ ѡбѣимъ разобраннѣмъ выше (славянским. — Ю.Р.) редакціямъ, однако, не совпадающій ни съ одной изъ нихъ» [2, с. 99]. И если в РЗ жития подвиг святого Алексия имеет мученический оттенок, в «макарьевском изводе» [2, с. 103] этот оттенок — апостольский. Так, на будущий подвиг Човек Божий отправляется не в никому не известную Эдессу, а в Эфес, фигурирующий в Деяниях святых апостолов (Деян. 18: 19-21, Деян. 18: 24-26) и в Послании апостола Павла к Ефесянам. Картина дополняется тем обстоятельством, что в Тарсе Киликийском Алексий, оказывается, намерен жить «в ц[е]ркви с[вя]т[о]го Павла» (Житие Алексия Чловека Божия // ГИМ. Син. 992. Л. 409). В Четьях Минеях есть и еще одно значимое с точки зрения страннической мотивики замечание: преподобный Алексий «ѿ(т) своихъ рабъ ругаемъ, и толико страдавъ яко и ч[е]л[ове]къ невѣжа странникъ» (Житие Алексия Чловека Божия // ГИМ. Син. 992. Л. 409). В контексте скорбей замечание о странничестве Алексия более чем значимо. Не случайно именно в таком аспекте обращается к «пришельцам и странникам» святой апостол Петр:

Возлюбленные! прошу вас, как пришельцев и странников, удаляться от плотских похотей, восстающих на душу, и провождать добродетельную жизнь между язычниками, дабы они за то, за что злословят вас, как злодеев, увидя добрые дела ваши, прославили Бога в день посещения (1 Пет. 2: 11-12).

Этим аллюзионным моментом «апостольский текст» в Четьях Минеях отнюдь не исчерпывается. Немаловажно и то, что в отличие от византийской, РЗ и Тр.Р, пове-

ствующих о помещении тела святого в церкви святого мученика Вонифатия, макарьевская говорит о похоронах в церкви первоверховного апостола Петра: «с[вя]тое же тѣло его ч[е](с)тнѣ и великолѣпнѣ погребѡша въ ц[е]ркви с[вя]т[а]го ап[о](с)[то]ла Петра» (Житие Алексия Человека Божия // ГИМ. Син. 992. Л. 409). «Апостольские» названия храмов фигурируют и в печатном Прологе, начиная с 1660 года [20, л. 98–98 Об.].

Еще один виток в истории славянского жития Алексия Человека Божия — Арсениевский перевод текста, автором которого был монах Агапий Критский. По замечанию В. П. Адриановой-Перетц, «стремясь возможно ближе передать греческий текст, Арсеній переводит слово за словом, не мѣняя даже конструкции своего оригинала. На протяжении всего житія замѣчается лишь нѣсколько незначительныхъ пропусковъ» [2, с. 110]. На этом основании смеем полагать, что страннические мотивы в данном тексте всецело принадлежат греческому писателю.

В житии Алексия Человека Божия в составе Анфологиона тема странничества заявлена в самом предисловии. Рассуждая о Боге, Агапий пишет: «Той насъ призывает днесъ во с[вя]щенномъ еѡ[ан](г)[е]ліи глагола: Аще кто хощетъ по мнѣ послѣдовати, да ѡ(т)вержется себе и да возметъ кр[е](с)тъ свой и да послѣдуетъ мнѣ» и проч. [16, л. 53 Об.]. Может показаться, что здесь говорится лишь о духовном, умозрительном шествовании, но чуть ниже, распространяя свою мысль, агиограф отмечает:

Понеже оубѡ болшую ползу пріемлетъ мнѣй рабъ Хр[и](с)товъ, ѡ(т) болшаго и богатшаго ц[а]рѧ земнаго, подобаше намъ презрѣти всѧ привременна: сіестъ, села, дома, чести, и имѣніе, и послѣдовати вл[ады]цѣ Хр[и](с)ту [16, л. 54].

Таким образом, провозглашается значимость физического, а не только духовного следования Евангелию.

Создавая образец украшенного жития, Агапий распространяется и на тему духовного странничества — устремленности горѣ своего героя. В действительности, «Алеѣи имаше с[е]р(д)це свое всед[у]шнѡ к н[е]б[е](с)нымъ, и никакѡ мудрствоваше ѡ земныхъ вещехъ, но навсакій день молашесѧ тайно к тайновѣдцу Б[о]гу, и испущаше аки рѣку слезы, молашѧ ему да избави(т) его ѡ(т) сѣтей міродержителя, и да просвѣтитъ его творити еже полезнѣе. Сѧ оубо г[лаго]лаше во всю оуже ноцъ молашѧ, и в д[е]нь паки хо(ж)даше по ц[е]рква(м) поклоненіѧ ради» [16, 57 Об.]. Примечательно, что причиной устранения от будущего супружества Агапий видит желание святого сохранить девство. При этом уход от брачных попечений описываются не как уход, а как бегство:

Но ѡ(т)внѹтръ поучашесѧ мыслию бѣжати на мѣсто чюждее, да сохрани(т) д[е]в(с)тво свое не тлѣннѡ [16, л. 58].

В научных изысканиях западных ученых еще в середине XX столетия можно было прочитать упреки в адрес Алексия-жениха, Алексия-обручника: причина, побудившая житийного героя презреть брачные узы представлялась безосновательной, почти преступной. Эта идея подразумевается в исследовании французского ученого В. Гаиффье [10, р. 164], и эта же мысль уже отчетливо звучит в статье польского медиевиста А. Гейштора, в которой постулируется:

...он (Алексий. — Ю.Р.) с полным безразличием нарушает сыновнее послушание и презирает брак, санкционированный Церковью...Алексию чуждо человеческое тепло» (с'est avec une indifférence totale qu'il enfreint l'obéissance filiale et méprise le mariage sanctionné par l'Eglise... Alexis est étranger à la chaleur humaine») [11, р. 131].

Любопытно заметить, что еще в XVII в. Агапий Критский разрешает эту кажущуюся дилемму. В действительности, покидая невесту преподобный Алексей думал и о духовном возрастании новоиспеченной жены, это видно из прощальных слов, которые агиограф влагает в уста своего героя: «сохрани ѿ (перстень и пояс — Ю.Р.) ѿпаснѡ любезнѣйшаа моа и б[о]гъ да будетъ между нами, *дондеже оустроить бл[а]годать его в насъ нѣчто ино новѣе* (здесь и далее выделено мной. — Ю.Р.)» [16, л. 58]. При этом характерно, что греческий писатель, а вслед за ним древнерусский переводчик характеризуют подвиг Человека Божия именно как странничество: родные плакали о нем, «бл[а]женный же радовашесѧ д[у]шевно, *в странствѣ* прославляѧ г[о](с)[по]да, иже избави его ѡ(т) попеченій житейскихъ, и сохрани его не вѣдома» [16, л. 60 Об.]. Но самая главная заслуга Агапия в описании подвига Человека Божия в земной юдоли относится к моменту пребывания последнего в родном доме. В терзаниях родных Алексей не находил никакого удовлетворения, но напротив, терзался вместе с ними, и только любовь к Богу утешала его на скорбном пути:

И дааше ему лукавый всемъ ващшую брань. Но воспоминаѧ еѡ[ан]г[е]льскаа вл[а]д[ы]ки нашего словеса: любѧй о[т]ца и м[а]т[е]рь, и прочаа. Полагаше противѡ плотскѧ любве б[о]ж[е](с)твенное раченіе, и претерпаше распаленіемъ с[е]р(д)ца терпѣливодушный, желаніемъ желанію противляшесѧ. Не яко баше к родителемъ немилосердый но наипаче к творцу и сп[а]су послушливый, емуже многажды со слезами молашесѧ, да дасть ему терпѣніе даже до конца [16, л. 64 Об.].

Таким образом, грек Агапий приоткрывает тайну замысла ранневизантийского агиографа. То, в чем С.А. Иванов увидел элемент юродской провокации [5, с. 46], то что С.С. Аверинцев назвал «терзаниями близких» [1, с. 35] есть в действительности равномученический подвиг любви к Богу. Этот довод легко подтверждается житийной мотивикой. В византийском тексте, где и появилось описание этих последующих «провокационных» 17 лет, несколько раз встречается упоминание о святом Вонифатии. Венчается Алексей в храме, освященном в честь этого святого, честные останки Человека Божия также погребаются в церкви святого Вонифатия. Знаменательно в этой связи то, что после своего прославления в Эдессе преподобный Алексей намеревается идти в Тарс Киликийский — город, где принял смерть за Христа его небесный патрон. Это единственный случай в житии, когда интенция перехода из одного места в другое ассоциирована с определенным локусом. Так, имплицитно в текст вводится мотив добровольного мученичества, после чего попадание святого в родительский дом уже не выглядит невероятным. Оно обусловлено житийной логикой — это «превосходнейший путь» (1 кор. 12: 31) самораспятия. Легко выбирать между родными и Богом Последнего, когда ты не видишь первых, другое дело — ежедневно находиться среди родных, и тем не менее стремиться к одному Христу. Надо полагать, что именно данный смысл имплицитным образом хотел подчеркнуть автор византийского текста, когда присоединял к сирийской версии повествование о последующих, «римских» годах святого.

Редакция святителя Димитрия Ростовского, описывая страннический подвиг Алексея, следует за Анфологионом, начиная от передачи речи, сказанной в брачную ночь, и заканчивая обоснованием подвижнических лет, проведенных святым в родном доме, но тем не менее, имеет ряд особенностей. Так, святой агиограф подчеркивает провиденциальность всякого странствия своего героя, а не только его возвращения в Рим. Если составители византийской редакции и славянских редакций (РЗ, Тр.Р) связывают обращение Алексея к Богу с появлением в Лаодикии («Излѣзъ же ис корабля, помолися

Богу»)), то в димитровской редакции святой молится, плывя в Лаодикию на корабле. Совершенно закономерно в этой связи, что как только корабль пристает к берегу, Алексей обнаруживает путников, идущих в Эдессу:

Приставшу же кораблю въ Лаодііи изыде Але҃҃ій с[вя]тый на сушу, и ѿбръѣтѣ путники градушыа въ Месопотамію, пойде съ ними въ Едесѣ градъ Месопотамскій [24, л. 99].

Характерно при этом, что знаком-ответом на молитву святого являются странники, шествующие в город, где хранится нерукотворный образ Спасителя. Однако упоминанием об этом промыслительном перемещении святитель Димитрий не ограничивается: в его версии «Жития» корабль, который затем бурей морскою прибывает к Риму, на самом деле держал курс в Киликию: «и шедши въ пристанище морское, ѿбръѣтѣ корабль въ Кілікію пловущѣ» [24, л. 100]. Отметим, что в византийской и славянских I-й и II-й редакциях о первоначальном корабельном маршруте не упоминается, хотя он и мог подразумеваться. Святитель Димитрий, как кажется, разрешает и ту дилемму, над которой доселе размышляют исследователи «Жития» — это чрезмерная отдаленность Рима от Эдессы [15, р. 506–507]. Согласно димитровской редакции, «носимъ бывъ волнами корабль многіа дни» [24, л. 100]. Оказавшись в Риме, Алексей встречает отца, «во время ѿбѣднее ѿ(т) ц[а]р(с)кіа палаты въ домъ возвращающагоса» [24, л. 100], и обращается к нему с просьбой вселиться в его дом. Здесь святитель Димитрий полностью нивелирует ту «хитрость», к которой прибегает герой византийского текста, прося принять его ради «кровных... пребывающих в странствии» и придает словам преподобного особый символизм. Алексей обнадеживает отца: «и аще имаши кого ѿ(т) своихъ нѣгдѣ странствующаго, здрава его да возвратитъ тебе» [24, л. 100], что тотчас и исполнилось.

В науке сформировалась традиция рассматривать житие Человека Божия вкупе с духовными стихами о нем [2, 17]. В сборнике П. А. Бессонова под заголовком: «Кого берутъ примѣромъ калѣки перехожіе» [4, с. 43] наряду с произведениями об убогом Лазаре представлен целый ряд стихов, посвященных Алексию Человеку Божию. В одном из таких стихов уход будущего святого из дома связан с намереньем молиться за свой род. Обращаясь в первую брачную ночь к жене, Алексей говорит:

Храни ты мои честные дары:
Вотъ тебѣ мои щелковъ поясъ,
Со правой руки золотъ перстень!
Молися ты Господу, трудися,
За Алексѣя Божья челоуѣка!
**А я пошель во иншую землю,
За батюшкинъ грѣхъ помолиться,
За матушкинъ грѣхъ потрудиться!** [4, с. 101]

При этом в духовных стихах о Человеке Божии подчеркивается провиденциализм путешествий. Только подвижник выходит из своего богатого дома — «на встрѣчу ему идетъ нищій»; только подходит к синему морю — «становится тутъ на морѣ корабликъ». При этом, глядя на нищего Алексей избирает произвольную нищету, а «буйные вѣтры» приносят его на место подвига, «во Одесѣ градъ». Характерно и то, что духовный стих практически редуцирует попытку отправления в Тарс Киликийский (или иное место, куда Алексей хочет отправиться после Эдессы) и вводит эпизод, в котором повеление возвратиться в Рим, в дом отца, исходит от Самой Богородицы:

Речеть Пресвятая Богородица:
 ...Гряди ты, Алексѣй, во славенъ Рым градъ!
 Отец тебя и мать не узнають
 И твоя обручная супруга... [4, с. 104]

Стих вносит свои коррективы и в житийный эпизод разговора Евфимиана с убогим странником. То, что в житии свернуто в выражение: «слышавъ же отецъ его, паче о странныхъ тыщѣхъ бысть» [18, с. 248] — здесь развернуто в пространный монолог:

Батюшко, славенъ Ефимьянъ князь!
 Мнѣ какъ твоего сына не знати,
 Алексѣя, Божьяго, свѣтъ, человѣка!
 Въ единой мы палаткѣ съ нимъ пребывали,
 Единую хлѣбъ-соль мы съ нимъ воскушали,
 Единую одежду мы съ нимъ носили,
 Единую мы съ нимъ чару пойла распивали,
 Мы вмѣстѣ съ нимъ грамотѣ учились,
 Въ единой мы съ нимъ пустынѣ трудились! [4, с. 106]

В данной вариации Алексей прибегает к некоей хитрости, чтобы его ввели в собственный дом. Множество стихов, бытовавших среди калик переходящих, свидетельствует о большой популярности Алексея среди русских странников: для русских пилигримов он был «своя от своих», а потому очень близок их сердцу и горячо любим ими.

Итак, начиная с сирийской версии «Жития» и заканчивая славянскими духовными стихами, можно говорить о своеобразном наращивании страннической мотивики. В сирийском «Житии» Человек Божий предпринимает одно путешествие, в византийской версии текста — их уже два, при этом преподобный имеет интенцию отправиться туда, где мученически пострадал его небесный патрон — святой Вонифатий, что актуализирует мученические мотивы. В более поздних переработках заметна апостольская тема: географические локусы и названия храмов имеют подчеркнута апостольский подтекст. В каждом из упомянутых случаев все пространственные передвижения святого Алексея промыслительны, отмечены особым благоволением Неба. При этом передвигается Человек Божий согласно средневековому представлению о странничестве: удаляясь в места, лишённые случаев к утешению и тщеславию.

Список литературы

Исследования

- 1 Аверинцев С.С. От берегов Босфора до берегов Евфрата. М.: Наука, 1987. 360 с.
- 2 Адрианова В.П. Житие Алексея человека Божия в древней русской литературе и народной словесности: дис. ... магистра филол. наук. Пг., 1917. 525 с.
- 3 Беневиц Г.И. Житие преподобного Алексея, человека Божия (преодоление чуждости в контексте церковного предания) // Чужое: опыты преодоления. М.: Алетей, 1999. С. 95–159.
- 4 Бессонов П. Калики переходящие. М.: Тип. А. Семёна, 1861. 828 с.
- 5 Иванов С.А. Византийское юродство. М.: Международные отношения, 1994. 236 с.
- 6 Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки рус. культуры, 1996. 447 с.

- 7 *Пайкова А.В.* Легенды и сказания в памятниках сирийской агиографии // Палестинский сборник. Л.: Наука, 1990. Вып. 30 (93). 143 с.
- 8 *Пигин А.В.* Поэтика уподобления в русской агиографии: Александр Ошевенский vs Алексей Человек Божий // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19, № 1. С. 39–54.
- 9 *Райт В.* Краткий очерк истории сирийской литературы. СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1902. 294 с.
- 10 *Gaiffier B. de.* Intactam sponsam relinquens: À propos de la vie de St. Alexis // *Anallecta Bollandiana*. 1947. Vol. 65. P. 157–195
- 11 *Gieysztor A.* La légende de saint Alexis en Occident: un idéal de pauvreté // *Études sur l'histoire de la pauvreté*. Sous la direction de Michel Mollat. Paris: Publications de la Sorbonne, 1974, pp. 125–139.
- 12 *Guillaumont A.* Le dépaysement comme forme d'ascèse, dans le monachisme ancien // *Annales de l'École pratique des hautes études*. 1967. Vol. 76. P. 31–58.
- 13 *Halkin F.* Festugière. Dix textes inédits tirés du ménologe imperial de Koutloulmous. Genève: Cramer, 1984. 140 p.
- 14 *Massmann H.F.* Sanct Alexius Leben in acht gereimten mittelhochdeutschen Behandlungen. Quedlinburg-Leipzig: G. Basse, 1843. 208 p.
- 15 *Strebbs C.E.* Les origines de la légende de s. Alexis // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1973. Vol. 51. P. 497–507.

Источники

- 16 *Грек Арсений.* Анофологион. М.: Печатный двор, 1660. 313 л.
- 17 *Дашков Д.* Стихи и сказания про Алексея Божия человека // Беседы в Обществе любителей русской словесности. М.: Университет. тип. (Катков и К°), 1868. Вып. 2. С. 22–43.
- 18 *Житие Алексия Человека Божия* // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 1999. Т. II. С. 245–253.
- 19 *Житие Алексия Человека Божия* // Пролог. Вторая половина (март-август). М.: Печатный двор, 1662. 970 л.
- 20 *Житие и деяния человека Божия Алексия* // Византийские легенды. Л.: Наука, 1972. 303 с.
- 21 *Петровский Феодор (еп.)* Житие и подвиги отца нашего Аввы Феодосия архимандрита всей пустыни, что под Святым градом Христа Бога нашего // Палестинский патерик. СПб.: Изд-е имп. православного палестинского об-ва, 1895. Вып. 8. 94 с.
- 22 *Ростовский Димитрий (свт.)* Житие Алексия Человека Божия // Жития святых. Киев: Изд-во Киево-Печерской Лавры, 1764. Кн. III. 531 л.
- 23 *Синайский И.* Лествица. М.: Сибирская благовонница. 2011. 576 с.
- 24 *Стридонский И.* Творения блаженного Иеронима Стридонского. Киев.: [б. и.], 1863. Т. I. 224 с.
- 25 *Эпиктет.* Беседы. М.: Ладомир, [б. г.]. Кн. 3. 24. 312 с.
- 26 *Amiaud A.* La légende syriaque de Saint Alexis, l'Homme de Dieu. Paris: É. Bouillon, 1889. 204 p.
- 27 *Philo Alexandrinus* De specialibus legibus. I. 68–69. Cambridge: Harvard University Press; London: Wm. Heinemann, 1950. Vol. 7. 640 p.

Список сокращений

БЛДР — Библиотека литературы Древней Руси.

БОЛРС — Беседы в Обществе любителей русской словесности.

ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки им. В.И. Ленина.

ГИМ — Государственный исторический музей

© 2025. Iuliia A. Rostovtseva

Moscow, Russia

**WANDERING MOTIVES
IN THE SLAVIC LIFE OF ALEXIY THE MAN OF GOD**

Abstract: It is well known that Alexiy the man of God is an outstanding example of a wanderer in the mortal vale. Meanwhile, the analysis of the pilgrim motives in the complex of hagiographic works about the saint has not yet been undertaken. This study offers the first scientific attempt to study the motifs of spiritual pilgrimage in literary monuments about the Man of God. The author of the article examines the Syriac life of St. Alexy, the Byzantine text, Slavic treatments known before the 17th century and comes to the conclusion that from edition to edition, from version to version there is a noticeable increase in wanderer motifs in the hagiographic texts about the saint. In the Syriac text we are talking about one journey, in the Byzantine — there are already two. At the same time, each subsequent scribe seeks to emphasize the providence of the spatial movement undertaken by the saint. As a result, the most important segment of the life of the hagiographic protagonist acquires a special providence — his stay in his native home: where, according to spiritual verses, the Mother of God Herself commands Alexiy to return.

Keywords: Saint Alexy, Man of God, Pilgrimage, Motif, Life, Editorial, Izvod.

Information about author: Iuliia A. Rostovtseva — PhD in Philology, Editor-in-chief, Orthodox Bible Portal Ekzeget.ru, Rochdelskaya St., 14/20, 123100 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3236-199X>

E-mail: rostoyuliya@yandex.ru

Received: February 03, 2023

Approved after reviewing: November 27, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Rostovtseva, Iu.A. “Wandering Motifs in the Slavic Life of Alexiy the Man of God.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 144–155. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-143-155>

References

- 1 Averintsev, S.S. *Ot beregov Bosfora do beregov Evfrata* [From the Shores of the Bosphorus to the shores of the Euphrates]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 360 p. (In Russ.)
- 2 Adrianova, V.P. *Zhitie Alekseia cheloveka Bozhiia v drevnei russkoi literature i narodnoi slovesnosti* [The Life of Alexiy the Man of God in Old Russian Literature and Folk Literature: Master Dissertation Thesis]. Petrograd, 1917. 525 p. (In Russ.)

- 3 Benevich, G.I. "Zhitie prepodobnogo Aleksiia, cheloveka Bozhiia (preodolenie chuzhdosti v kontekste tserkovnogo predaniia)" ["The Life of St. Alexiy, the Man of God (Overcoming Alienness in the Context of Church Tradition)"]. *Chuzhoe: opyty preodoleniia* [Alien: Experiences of Overcoming]. Moscow, Aleteia Publ., 1999, pp. 95–159. (In Russ.)
- 4 Bessonov, P. *Kaliki perekhozhie* [Kaliki the Wanderers]. Moscow, Semena Publ., 1861. 828 p. (In Russ.)
- 5 Ivanov, S.A. *Vizantiiskoe iurodstvo* [Byzantine Foolishness]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 1994. 236 p. (In Russ.)
- 6 Lotman, Iu.M. *Vnutri myslishechikh mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istoriia* [Inside the Thinking Worlds. Man — Text — Semiosphere — History]. Moscow, Iazyki rusckoi kul'tury Publ., 1996. 447 p. (In Russ.)
- 7 Paikova, A.V. "Legendy i skazaniia v pamiatnikakh siriiskoi agiografii" ["Legends and Tales in the Monuments of Syrian Hagiography"]. *Palestinskii sbornik* [Palestinian Collection], vol. 30 (93). Leningrad, Nauka Publ., 1990. 143 p. (In Russ.)
- 8 Pigin, A.V. "Poetika upodobleniia v russkoi agiografii: Aleksandr Oshevenskii vs Aleksei Chelovek Bozhii" ["Poetics of Likeness in Russian Hagiography: Alexander Oshevensky vs Alexiy The Man of God"]. *Problemy istoricheskoi poetiki* [Problems of Historical Poetics], vol. 19, no. 1, 2021, pp. 39–54. (In Russ.)
- 9 Rait, V. *Kratkii ocherk istorii siriiskoi literatury* [A Brief Sketch of the History of Syrian Literature]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1902. 294 p. (In Russ.)
- 10 Gaiffier, (de) Baudouin "Intactam sponsam relinquens: À propos de la vie de St. Alexis." *Anallecta Bollandiana*, vol. 65, 1947, pp. 157–195 (In French)
- 11 Gieysztor, Aleksander "La légende de saint Alexis en Occident: un idéal de pauvreté." *Études sur l'histoire de la pauvreté. Sous la direction de Michel Mollat*. Paris, Publ. de la Sorbonne, 1974. pp. 125–139. (In French)
- 12 Guillaumont, Antoine "Le dépaysement comme forme d'ascèse, dans le monachisme ancien." *Annales de l'École pratique des hautes études*, vol. 76, 1967, p. 31–58. (In French)
- 13 Halkin, François "Festugière." *Dix textes inédits tirés du ménologe imperial de Koutloumous*. Genève, Cramer Publ., 1984. 140 p. (In French)
- 14 Massmann, Hans Ferdinand *Sanct Alexius Leben in acht gereimten mittelhochdeutschen Behandlungen*. Quedlinburg-Leipzig, G. Basse Publ., 1843. 208 p. (In Latin)
- 15 Strebbins, Charles "Les origines de la légende de s. Alexis." *Revue belge de philology et d'histoire*, vol. 51, 1973, pp. 497–507. (In French)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-156-173>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)52

Научная статья/Research article



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

© 2025 г. А.В. Шаравин
г. Брянск, Россия

© 2025 г. О.Е. Вороничев
г. Брянск, Россия

© 2025 г. И.Л. Старцева
г. Брянск, Россия

ЭВОЛЮЦИЯ ИДИОГЛОССЫ «БИЛЕТ» В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация: В статье рассматриваются возможные причины и обстоятельства эволюции идиоглоссы билет во 2-й половине XIX в. и обретение ей ментально и эпохально значимого статуса. Приводятся аргументы в пользу того, что главную роль в этом процессе сыграло широкое употребление слова Ф.М. Достоевским, в произведениях которого даны классические образцы художественного использования слова билет в различных вариантах его лексической сочетаемости, раздвинуты границы семантического поля лексемы. Приводятся логические и историко-культурные аргументы в подтверждение выдвинутой гипотезы, основанные на анализе фрагментов произведений, дневников и писем писателя, а также материалов статьи «билет» в «Словаре языка Достоевского. Идиоглоссарии» Ю.Н. Караулова. При этом основное внимание фокусируется на метафорическом использовании Достоевским семантических вариантов лексемы билет, сыгравшем главную роль в повышении уровня общезыковой значимости идиоглоссы.

Ключевые слова: идиоглосса, лексическое значение, семантика, возвращенный билет, культура, метафора, символика, менталитет, Ф.М. Достоевский.

Информация об авторах:

Андрей Владимирович Шаравин — доктор филологических наук, доцент, профессор, кафедра русской, зарубежной литературы и массовых коммуникаций, Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского, ул. Бежицкая, д. 14, 241036 г. Брянск, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1282-4229>.

E-mail: ekl1ier@mail.ru

Олег Евгеньевич Вороничев — доктор филологических наук, доцент, профессор, кафедра методики начального образования и педагогического менеджмента, Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского, ул. Бежицкая, д. 14, 241036 г. Брянск, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7983-9025>

E-mail: voonid@mail.ru

Ирина Леонидовна Старцева — кандидат педагогических наук, доцент, доцент, кафедра русской, зарубежной литературы и массовых коммуникаций, Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского, ул. Бежицкая, д. 14, 241036 г. Брянск, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-7376-8769>

E-mail: kafedra338@mail.ru

Дата поступления статьи: 12.03.2024

Дата одобрения рецензентами: 17.12.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Шаравин А.В., Вороничев О.Е., Старцева И.Л. Эволюция идиоглоссы «билет» в творчестве Ф.М. Достоевского // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 156–173. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-156-173>

Есть достаточно веские основания полагать, что в XIX в. лексема *билет* характеризовалась более широким семантическим полем, чем в современном нам русском языке¹. В Толковом словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой и Словаре русского языка А.П. Евгеньевой зафиксированы 4 узусных значения (одно из них — «бумажный денежный знак» — помечено в МАС-2 как устаревшее), следовательно, в наше время семантический спектр слова фактически сузился до 3 словарных значений [7, с. 47; 8, т. 1, с. 90]². Диапазон значений и семантических оттенков лексемы в русском языке XIX столетия расширился до такой степени, что она могла претендовать на статус ментально и эпохально значимой идиоглоссы, определяемой как «сгусток культуры в сознании человека» [13, с. 40]. И, как нам представляется, ключ к пониманию того, почему именно к концу XIX в. слово *билет* обрело этот ментальный ореол, утраченный в советскую эпоху³, следует искать в языке произведений Ф.М. Достоевского, поскольку язык писателей такого уровня, как Пушкин или Достоевский, способен не только отражать, но и преобразовывать современную им речевую действительность, давать образцы лучшего употребления, т. е. совершенствовать национальный русский язык.

В Этимологическом словаре М. Фасмера *билет* отмечено как появившееся в русском языке с 1720 г. из франц. *billet* «билет, записка» при посредничестве «польск. *Bilet* или нем. *Billet*» [15, т. 1, с. 576]. Согласно Словарю русского языка XVIII в., лексема

¹ Мы имеем в виду *современный русский язык* не в широком понимании этого термина: «от Пушкина до наших дней», а только верхнюю границу понятия: язык постсоветской эпохи и первой четверти XXI в.

² 1. Документ, удостоверяющий право пользования чем-н. — разовый или на определенный срок. *Железнодорожный б. Сезонный, месячный б. <...> Б. на поезд, самолет <...> Б. в театр, цирк <...>*. 2. Документ, удостоверяющий принадлежность к какой-л. организации, партии, отношение к каким-л. обязанностям. *Партийный б. <...> Военный б.* 3. Бумажный денежный знак. *Б. государственного банка. Кредитный билет* (то же, что банковский билет). 4. Листок, карточка с каким-н. текстом. *Пригласительный б. Экзаменационный б. <...> Лотерейный б.* [7, с. 47; 8, т. 1, с. 90].

³ В толковом словаре Ушакова, отражающем лексический состав русского языка довоенного времени (1935–1940 гг.), у лексемы отмечено только одно — «универсальное», недифференцированное — узусное значение: «документ небольшого формата, выдаваемый в удостоверение определенного права. *Лотерейный, театральный, железнодорожный билет. Входной билет. Билет на получение чего-нибудь. Билет на право чего-нибудь*» [14, т. 1, с. 140], что может свидетельствовать о резком сужении семантического поля в период после октября 1917 г. (ушло из активного употребления «финансовое» значение слова и его семантические оттенки) в связи с восприятием лексемы *билет* отчасти как «старорежимного» атрибута речи аристократического, купеческого и мещанского сословий, несущего на себе печать «позорного капиталистического прошлого» в таких выражениях, как *желтый билет, кредитный билет, ломбардный билет, депозитный билет, визитный билет, белый билет, скорбный билет* и т. п.

билет имела в тот период два основных значения с различными семантическими оттенками: 1) «бумага, записка, жетон какого-л. назначения (бумага с официальным распоряжением, приказом)»; «пропуск, разрешение (для проезда, прохода, вноса чего-л.)»; «пропуск на какое-л. зрелище, увеселение; письменное приглашение куда-л.»; «свидетельство о чем-л.»; «письменное объявление, сообщение», «квитанция», «записка, короткое письмо», «бумажка с какой-либо пометой, номером»); 2) «денежный бумажный знак; ценная бумага» [9, с. 22–23].

Многообразие семантических оттенков предопределило возможность их дальнейшего обособления, подтверждение чему находим в толковом словаре Т.Ф. Ефремовой, где зафиксировано наибольшее количество (7) узуальных значений лексемы *билет*, которыми она обладала на протяжении своей семантической эволюции (пиком этого процесса стала 2-я половина XIX в., т.е. эпоха Достоевского), и 4 из которых затем перешли в пассивный лексический запас, т.е. являются устаревшими (семантическими архаизмами и историзмами) в лексике современного нам русского языка:

4. Бумажный денежный знак. 5. Листок, карточка с текстом определенного назначения.
6. Квитанция, удостоверяющая посещение врача, учителя и т.п. и служившая документом при оплате» (в Российском государстве до 1917 г.). 7. Документ, заменявший паспорт, дававший право на жительство, выезд и т.п. (в Российском государстве до 1917 г.) [4, т. 1, с. 168].

К середине XIX в. количество узуальных словарных значений лексемы *билет* значительно возросло и расширился спектр семантических оттенков, что в частности «привело к образованию большого числа составных наименований, различающихся по способам и формам связи» [2, с. 163]. Дефиниция в Словаре церковно-славянского и русского языка: «Письменный или печатный видъ, выдаваемый для засвидетельствованія чего-либо» [10, т. 1, с. 46] (ср. у Даля: «вообще письменный видъ» [1, т. 1, с. 88]) говорит о том, что *билетом* стали называть уже практически любой бумажный лист с письменным или печатным текстом справочного характера или что-либо удостоверяющим: статус или род занятий лица, его права и обязанности, принадлежность к какой-л. организации, профессиональному сообществу или социальной группе; возможность посещения им чего-л. или получения платы за услуги; участие в лотерее, наличие кредитных или долговых обязательств, право проезда в транспорте, номинал банкноты и т.д.

Расширению семантического поля лексемы *билет* и обретению ею к концу XIX в. ментально и эпохально значимого статуса во многом способствовала популярность творчества Ф.М. Достоевского, языка его произведений, знаменующего собой «отдельный, самостоятельный этап развития русского литературного языка, — этап, который воплощает особенности переходного периода от языка русской классики к современному русскому литературному языку» [6, с. IX].

Слово *билет* является одним из наиболее частотных в писательском наследии Достоевского (встречается 190 раз), при этом большинство — 115 — употреблений находим в художественных текстах (кроме того, 8 раз встречается производное субъективно-оценочное *билетик*, в черновиках к произведениям — 13; в комментариях к 1–17 томам — 27 раз); 28 — в публицистических (плюс 1 раз слово *билетик* и 2 раза *билетник*, в черновиках — 13 раз; в комментариях к 18–27 томам — 26 раз плюс 1 раз слово *билетик* и 2 раз *билетник*); 47 (и плюс 2 раза *билетик*) — в личных и официальных письмах (комментарии 7 раз и кроме того 2 раза в комментариях слово *билет-*

ник), и только одно — в деловых бумагах: доверенности П.Г. Кузнецову на получение «денежных писем» (= переводов) и посылок. Высокий индекс частотности лексемы *билет* позволил включить ее в «Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий» как одну из наиболее значимых для писателя *идиоглосс* — сложных тезаурусообразующих единиц когнитивного плана, «в лексикографическом описании которых синкретически объединены лексическая семантика и знания о мире» [6, с. X].

В текстах Достоевского в первую очередь обращает на себя внимание широта семантического поля лексемы *билет*. Лексема *билет* сочетается у Достоевского с самыми разнообразными существительными — как нарицательными, так и собственными — в различных падежных формах: *делегата, внутреннего займа, лотерейного займа, во сто рублей, в театр, в Павловск, в концерт* (ср. с современным *на концерт*), *на бенефис, для входа на вечер, для выезда за границу, на жительство, на поезд, на пропуск в ванны, на церемонию, на заседания, на получение* [«Отечественных записок»], *на Базунова, на Гириша* и т. п.

При анализе зоны сочетаемости с именами прилагательными выясняется, что существительное *билет* употребляется писателем чаще в сочетаниях с относительными прилагательными преимущественно из финансово-деловой сферы, в том числе в устойчивых сочетаниях: *рублевый, русский кредитный, 50-франковый, тысячефранковый, десятирублевый, входной трехрублевый, двадцатипятирублевый, радужный кредитный* (здесь слово *радужный* имеет не прямое, но все-таки относительное значение; оно обозначает не столько цвет, сколько достоинство денежного знака: *радужной* называли сторублевую купюру с изображением Екатерины II, поэтому ее также называли «катенькой»)⁴, *банковый, пяти тысячный пятипроцентный безымянный, посемейный* (сочетание *билеты посемейные* встречается только в «Бесах» Достоевского), *временный* и т. д. Нередки сочетания и с качественными прилагательными: *дрянной, обыкновенный, особый, последний, почетный, старый, фальшивый, разные* и др.; с причастиями: *заложенный, извещающий, посланный, принадлежавший* и пр.

Широта семантического поля лексемы особенно заметна в сочетаниях с глаголами: *не дать, не добыть, не оказаться, не принимать, не доставать, взять, провести, по билету поехать, получать, взять и подать, возвратить, вынуть, держать, достать, завернуть, заложить, иметь, отдать, отобрать, показывать, положить, получить, послать, попросить, прибить, принести, проиграть, протянуть, разменять,*

⁴ Ср. с другими аналогичными случаями перехода качественных прилагательных в относительные: *желтенькой* называли купюру достоинством 1 рубль (ее также метафорически — по цветовому признаку —, называли *канарейкой*), *зеленькой* — 3 рубля (например, в «Преступлении и наказании» чиновник с орденом дал Катерине Ивановне трехрублевую зелененькую кредитку), *синенькой* — 5 рублей (по созвучию в шутку ее называли еще *синицей* или *синюхой*), *красенькой* — 10 рублей (ее же называли *краснуха* и — метафорически — *рак*, что отражено у Достоевского в «Записках из мертвого дома»: *А я теперь за сто раков не соглашусь. Вот на пробу давай сейчас сто раков — не соглашусь* (т. е. за 1000 рублей), *беленькой* — 25 рублей, *серенькой* — 200 рублей [16, с. 57–58]. Эти цвета бумажных денег (на купюрах от 1 рубля до 10) по традиции сохранялись и в советскую эпоху, но альтернативное синонимическое наименование качественно-относительными прилагательными в речи уже не использовалось. Следовательно, слова *радужная, синенькая, красенькая, беленькая* и др. в значении «купюра определенного номинала» с позиций современного русского языка следует квалифицировать как лексико-семантические архаизмы и как архаизмы времени — в произведениях Достоевского. Например, такой архаизм встречаем в романе «Братья Карамазовы» в эпизоде, где Смердяков поднимает «три *радужных* бумажки», которые обронил «на собственном дворе, в грязи» Федор Павлович Карамазов, а также в романе «Бесы», когда Шатов достает «радужный кредитный билет», чтобы вернуть долг Ставрогину [17, т. 10, с. 192]).

брать, выдавать, выхлопывать, загребать, комкать, менять, объяснить, подделывать, продать, раздавить, разменять, разобрать, расхватать, раздать, выпросить и вымолить, сжечь, спрятать, схватить, устроить; внести за билет [деньги], заплатить, про билет говорить, билетом почтить, высылать, набивать карманы, расплатиться, за билетом приезжать, за билетами броситься, с билетом идти, о билетах хлопотать и др.

В идиоглоссарии отмечены только 2 лексических значения лексемы *билет* в произведениях и письмах Достоевского: 1. Бумажный денежный знак. 2. Документ, удостоверяющий право пользования чем-л. (обычно за плату). Однако 1-е значение, на наш взгляд, все же неоправданно сужено до «денежного знака», т. е. бумажных денег, в то время как в эпоху Достоевского *билетами* называли не только бумажные купюры разного достоинства (номинала)⁵, но и облигации внутреннего государственного займа, из которых наиболее популярными были пятипроцентные сторублевые (у Достоевского они неоднократно упоминаются, например, в «Преступлении и наказании» и «Игроке»), приносявшие 2 раза в год пять процентов дохода и — в момент ежегодно проводимого розыгрыша — дававшие шанс выиграть в лотерею (поэтому билеты государственного займа синонимически назывались *лотерейными*) очень крупную по тем временам сумму — до 200 тысяч рублей. Особенно ценились *билеты* (облигации) новейшего, последнего займа. Они считались наиболее надежными, так как не могли быть в скором времени погашены государством — иными словами, *выйти в тираж* (исконное, буквальное значение этого фразеологизма также входило в семантическое поле лексемы *билет*!) и тем самым лишить владельца дохода и возможности выигрыша.

Именно такие билеты, а не обычные «бумажные денежные знаки» во многих случаях имеют в виду герои Достоевского и он сам в ряде писем, что подтверждают и примеры из идиоглоссария: «Насоветовавшись с своей муттер, он [немец] потребовал за своего крокодила пятьдесят тысяч рублей **билетами последнего внутреннего займа с лотереєю**, каменный дом в Гороховой и при нем собственную аптеку и, вдобавок, — чин русского полковника» [17, т. 5, с. 200]. Прилагательное *последнего*, подчеркивающее непомерно завышенные требования предприимчивого немца, усиливает ироническую экспрессию в данном контексте и рассказе «Крокодил» в целом. Ср. в романе «Идиот»: «Но другие говорили, что наследство получил какой-то генерал, а женился на заезжей француженке и известной канканерке русский купчик и несметный богач, и на свадьбе своей, из одной похвальбы, пьяный, сжег на свечке ровно на семьсот тысяч **билетов последнего лотерейного займа**» [17, т. 8, с. 150]; [11, с. 150]; в письме П.А. Исаеву 10 (22) декабря 1869 г.:

*Жена третьего года отсюда же посылала доверенность матери для продажи **билетов** 1-го внутреннего займа и написала только три строчки, и все обошлось прекрасно* [17, т. 29, кн. 1, с. 82].

Вторая дефиниция — «Документ, удостоверяющий право пользования чем-л. (обычно за плату)» — также представляется слишком универсальной, поскольку в ней не учитываются все нюансы «нефинансового» употребления лексемы. Например, *билет*

⁵ Вместо бумажных ассигнаций с 1843 г. в связи с установлением твердого курса серебряного рубля были введены в обращение государственные *кредитные билеты*, с надписью: «Предъявителю выдается из разменных касс (далее указывался номинал — напр., 1 рубль. — О.В., А.Ш.) звонкою монетою». Прежние бумажные деньги подлежали обмену на кредитные билеты, обеспеченные серебром, по курсу 3,5 рубля ассигнациями за 1 рубль кредитный. Следовательно, устойчивое сочетание *кредитный билет* в эпоху Достоевского стало синонимическим по отношению к сочетанию *банковский билет*.

в театр, суд, на поезд, пароход, на выезд за границу или на бал в дворянском собрании в целом подходит под категорию «пользование за плату» (какими-либо услугами), но под нее вряд ли может быть подведен билет-жеребий, билет-паспорт и любой другой билет, удостоверяющий личность, ее статус, род занятий, права и обязанности, принадлежность к какой-л. организации или социальной группе; тем более билет, удостоверяющий право не пользования какими-либо услугами за плату, а, напротив, получения лицом (врачом, учителем и т. п.) платы за его услуги. Здесь более точны и конкретны Толковый словарь Т.Ф. Ефремовой (см. выше 5–7-е значения) и Словарь языка Пушкина, в котором даны 5 достоверных для значений лексемы *билет*, в том числе следующие два, отдельно не зафиксированные в словаре Даля и Словаре церковно-славянского и русского языка: 4. Удостоверение, пропуск (4). «Часовой принял от меня *билет* и отправился к коменданту» [18, т. 8, кн. 1, с. 464]; «К Бибикову являлось в день до четырех тысяч раскаявшихся крестьян; им выдавали *билеты*, и всех распускали по домам» [18, т. 9, кн. 1, с. 44]. 5. Бумажка, с какой-н. пометой, номером (1).

*Начнем сызнова; кинем жеребий, кому стрелять первому. — Наконец мы зарядили еще пистолет: свернули два *билета*; — я вынул опять первый номер* [18, т. 8, кн. 1, с. 74]; [12, т. 1, с. 99].

У Достоевского словоупотребления в этих значениях находим в «Дневнике писателя» и «Преступлении и наказании» (из примеров в идиоглоссарии):

*Всякий знает, что такое чиновник русский, из тех особенно, которые имеют ежедневно дело с публикою <...>. Это нечто высокомерное и гордое, как Юпитер. Особенно это наблюдается в самой мелкой букашке, вот из тех, которые сидят и дают публике справки, принимают от вас деньги и выдают *билеты* и проч. Посмотрите на него, вот он занят делом, «при деле»: публика толпится, составил хвост, каждый жаждет получить свою справку, ответ, квитанцию, взять *билет** [17, т. 23, с. 75];

*В третьем этаже, по всем приметам, квартира, что прямо под старухиной, тоже пустая: *визитный билет*, прибитый к дверям гвоздочками, снят — выехали!* [17, т. 6, с. 61].

Очевидно, что в первом из приведенных примеров лексема *билет* обозначает справку, некое удостоверение личности, выдаваемое «мелким» чиновником (следовательно, здесь слово *билет* несет печать общего иронического контекста), а в последнем случае в сочетании с *визитный* имеет еще одно конкретное, не отмеченное словарями, но эпохально достоверное значение «табличка с указанием имени (и, возможно, социального статуса) проживающего по данному адресу лица», в еще большей степени расширяющее наше представление о возможностях и диапазоне лексической сочетаемости данной лексемы в эпоху Достоевского.

В произведениях Ф.М. Достоевского постепенно расширялось семантическое поле слова *билет* и увеличивалась частотность его употребления. В прозе 1846–1847 гг., входящей в первый том ПСС писателя («Бедные люди», «Двойник», «Роман в девяти письмах», «Господин Прохарчин», «Хозяйка» и др.), данная лексема не зафиксирована (только использована 4 раза в комментариях). А вот в повестях и рассказах 1848–1859 годов она используется писателем девять раз («Белые ночи» — 2 раза (и еще 2 раза в вариантах к произведению), «Неточка Незванова» — 5 раз). *Билет* и в «Белых ночах», и в «Неточке Незвановой» выступает в качестве значимого для сюжета мотива: играет судьбоносную роль в жизни героинь. *Билет* на оперу «Севильский цирюльник» вызо-

вет зарождение любовного чувства Настеньки к жильцу. А «пригласительный билет» в «залу», где будет выступать «знаменитый С-ц», предопределяет воспитание Неточки Незвановой в семействе «князя Х-го» [17, т. 2, с. 181]. Метафорическое значение данного слова, как и образно-символическое, только намечается, в большей степени актуализируясь романтической атмосферой произведений. Повышение уровня актуальности слова до статуса концепта невозможно без обретения словесным образом знаковости, глубины философского мышления, эмблематичности. В романе «Село Степанчиково и его обитатели» слово *билет* употребляется писателем 4 раза (и еще один раз в комментариях составителей). В этом произведении формула отказа от денежных билетов дискредитирована фарисейством и лицемерием Фомы Опискина. Парадоксально, но в отказе от билетов, в данном случае денежных, Фома Опискин относительно искренен: в сравнении с тайной властью над обитателями села Степанчиково деньги для него вторичны. Возвышенная картина поправления билетов, созданная богатым воображением Опискина, — фикция, подкреплённая его актерской игрой:

Завтра же уйду от вас. Рассыпьте ваши миллионы, устелите весь путь мой, всю большую дорогу вплоть до Москвы **кредитными билетами** — и я гордо, презрительно пройду по вашим **билетам**; эта самая нога, полковник, растопчет, загрязнит, раздавит эти **билеты**, и Фома Опискин будет сыт одним благородством своей души! [17, т. 3, с. 85–86].

Высокий стиль описания ухода оскорбленного в благородных порывах человека отражает веру Фомы Опискина в собственное праведничество и предназначение русского мессии. Образ кредитных билетов, поправанных ногами «праведника» Фомы, — центр созданной им визуальной картины. Опискин стилизует свою речь под библейский стиль. Б.Н. Тихомиров отмечает в речи Фомы Опискина цитату о праведнике, стряхивающем с ног прах от нечестивого дома, которая восходит к десятой главе «Евангелия от Матфея» («А если кто не примет вас, и не послушает слов ваших; то, выходя из того дома или из города, отрясите прах от ног ваших» [Мф. 10: 14] / «И будьте уверены, что завтра же я отрясу прах с моих сапогов на пороге этого дома» [17, т. 3, с. 8], [3, т. 2, с. 200–201]). Подчеркнем, что исследователь выделил первоисточник библейской цитаты, который дополняют и с которым корреспондируют в отмеченном контексте еще две реминисценции из священной книги. Первая восходит к пророку Иезекиилю:

Путь праведника труден, ибо препятствуют ему себялюбивые и тираны из злых людей [Иез. 25: 17].

«Самолюбивым» приживальщик называет несколько раз и полковника [17, т. 3, с. 89]. Вторая из книги Исаий важна в смысловом контексте — путь праведника по праху низвергнутого Богом могущественного города:

Уповайте на Господа вовеки, ибо Господь Бог есть твердыня вечная. Он ниспроверг живших на высоте, высоко стоявший город; поверг его, поверг на землю, бросил его в прах. Нога попирает его, ноги бедного, стопы нищих. Путь праведника прям... (Ис. 26: 4–7).

Однако даже на словах герой не именует кредитные билеты по-библейски прахом. Дополнительный комментарий обнаруживает антитезу тем действиям, которые провозглашает герой («пройду», «нога растопчет, загрязнит, раздавит» / «разбросал», «не разорвал и не оплевал», «немного помял»):

Фома разбросал всю пачку денег по комнате. Замечательно, что он не разорвал и не оплевал ни одного **билета**, как похвалялся сделать; он только немного помял их, но и то довольно осторожно [17, т. 3, с. 84].

Семантика *билета* в сцене попытки полковника откупиться деньгами от Фомы Опискина построена на контрастах, нагружается дополнительными смыслами. Фома трактует денежные билеты как средство оценить и купить его душу. Рассыпанные на дороге кредитные прямоугольные билеты — знаки ограниченного материального мира. А вот «путь», «большая дорога» — это безграничность Божественного миропорядка, отвергающего узость и локальность. И хотя эта смысловая нагрузка во многом затемнена мистификацией Фомы Опискина, однако даже сатирическая экспрессивная окраска позволяет писателю воплотить многоплановый философский смысл, который просвечивает за смеховой реальностью. В романе «Село Степанчиково и его обитатели» образ кредитного билета несет дополнительные коннотации, выступая как амбивалентный образ возвышенного, пафосного, красноречивого, перерастающего в контекстный комизм. В «Записках из Мертвого дома» Ф.М. Достоевский не употребляет слово *билет* (1 раз в комментариях к тексту). А вот в произведениях 1862–1866 гг. лексема *билет* использована 25 раз («Скверный анекдот» — 1 раз производное субъективно-оценочное *билетик*, «Крокодил» — (3), «Игрок» — (22)). Как уже отмечалось, в рассказе «Крокодил» слово в его контекстуальном значении усиливает ироническую экспрессию. С одной стороны, смех вызывает непомерная завышенность требований прагматичного немца, а с другой, благоразумная осмотрительность Ивана Матвеича:

Жив и здоров, — отвечал Иван Матвеич, — и благодаря всевышнего проглочен без всякого повреждения. Беспокоюсь же единственно о том, как взглянет на сей эпизод начальство; ибо, получив **билет** за границу, угодил в крокодила, что даже и неостроумно... [17, т. 5, с. 185].

Очевидно, слово *билет* к 1866 году стало частотным для словаря Ф.М. Достоевского. Так, в романе «Игрок» оно используется 22 раза, что и определено замыслом произведения о выигрышах в рулетку и Рулетенбурге. Наряду с *билетом* автор употребляет в тексте слова той же семантической сферы: *франки, золотые монеты, деньги, выигрыши, банк, ставка, фридрихсдор, гульдены* и т.д. В этом произведении *билет* употребляется как синоним денежных знаков и отражает бытование жизненных реалий, обозначенных семей «деньги». Метафорические оттенки (уже не столько авторские, сколько узуальные) заметны у Достоевского в романе «Игрок» в таких сочетаниях как «банковские билеты, нараставшие кучею передо мной», «огромная груда билетов», «куча банковых билетов» и др. [17, т. 5, с. 294–296]. В романе «Преступление и наказание» количество употреблений слова *билет* в тексте увеличивается по сравнению с «Игроком»: 31 раз и 7 раз производное субъективно-оценочное *билетик*. Преобладающая семантика — денежный знак и документ, заменяющий паспорт у проституток (желтый билет). Кроме уже отмеченного (*билет* — табличка на входной двери с указанием проживающего лица) Ф.М. Достоевский употребляет слово и в значении «документ на право выезда за границу»:

Авдотья Романовна, успокойтесь! Знайте, что у него есть друзья. Мы его спасем, выручим. Хотите, я увезу его за границу? У меня есть деньги; я в три дня достану билет. А насчет того, что он убил, то он еще наделает много добрых дел, так что все это загладится; успокойтесь. Великим человеком еще может быть [17, т. 6, с. 379].

Необходимо отметить и метафоричность в употреблении слова (в составе устойчивого сочетания *желтый билет* — в знач. «документ, заменяющий паспорт у проституток») во фразе отца Сони Мармеладовой в «Преступлении и наказании»: «Когда единородная дочь моя в первый раз по **желтому билету** пошла, и я тоже тогда пошел...» [17, т. 6, с. 14]. Сочетание *пойти по желтому билету* применительно к чиновнику Мармеладову метафорически означает не только вынужденное нравственное падение, вызванное нуждой и нищетой, но и сознательное собственное умаление нравственным самоистязанием, презрением от других, страданием как искуплением жертвы Сони ради семьи. В рукописных редакциях к «Преступлению и наказанию» (т. 7) слово *билет* употребляется Ф.М. Достоевским 15 раз и 9 в комментариях). Из редакций понятно, что, когда Соня впервые «пошла по **желтому билету**», Мармеладов также ходил унижаться к «старцу» с «лакированными» и «вычищенными сапогами» («я сапоги сего старца целовал») [17, т. 7, с. 102]. В окончательной редакции упоминание в этом монологе «старца» с «лакированными» и «вычищенными сапогами» отсутствует, что и актуализирует метафоричность слов героя. Фраза «и я тоже тогда пошел» за счет недоговоренности создает аллюзивную метафору: Мармеладов экспрессивно проводит параллель между собственной жизнью и жизнью дочери по желтому билету.

Роман «Бесы» содержит 15 упоминаний билета. Впервые в творчестве Ф.М. Достоевский связал *билет* с идеей власти над человеком административного «ничтожества», кассира, продающего проездные документы, корреспондирующей с мотивом подчинения человека:

...поставьте какую-нибудь самую последнюю ничтожность у продажи каких-нибудь **дрянных билетов** на железную дорогу, и эта ничтожность тотчас же сочтет себя вправе смотреть на вас Юпитером, когда вы пойдете взять **билет**... «Дай-ка, дескать, я покажу над тобою мою власть...». И это в них до административного восторга доходит... [17, т. 10, с. 47–48].

Наиболее частотно в тексте «Бесов» упоминается *билет* на благотворительный «бал гувернанток» — 11 раз. Билеты на него пользуются ажиотажным спросом, подогревая общественное мнение и создавая провокационную ситуацию, с «почти нелепыми событиями и с страшною “развязкой” наутро» [17, т. 10, с. 385]. В романе «Бесы» *билет* олицетворяет силу непредвиденных, ажиотажных, хаотических действий, погружающих Россию в хаос революции и безверия. Символично последнее употребление билета в романе. Степан Трофимович Верховенский хочет купить «Евангелие» и просит книгоношу разменять денежные билеты; через несобственно-прямую речь передается, что «он не читал Евангелия по крайней мере лет тридцать» [17, т. 10, с. 486]. Цифра, обозначающая «код Иуды», напрямую соотносится с одним из главных героев и другими «бесами» произведения, расставляя окончательные авторские акценты. Частотность использования Ф.М. Достоевским *билета* в окончательной редакции «Бесов» позволяет сделать вывод об особом концептуальном смысле, который писатель вкладывал в этот образ.

В романе «Подросток» лексема входит в гипероним «деньги», что наиболее частотно для творчества Ф.М. Достоевского. По ходу повествования образ билета — один из художественных кодов, идентифицирующих мотив скупого:

Несколько лет назад я прочел в газетах, что на Волге, на одном из пароходов, умер один нищий, ходивший в отрепье, просивший милостыню, всем там известный. У него, по смерти его, нашли зашитыми в его рубище до трех тысяч **кредитными билетами** [17, т. 13, с. 66].

Важно отметить, что эпизод из романа, изображающий накопление кредитных билетов нищим, становится импульсом к развитию идеи Ротшильда, сформулированной, наподобие пушкинского Германна, Аркадием Долгоруким: «упорство и непрерывность» («Отсюда прямо два вывода: первый — упорство в накоплении, даже копеечными суммами, впоследствии дает громадные результаты (время тут ничего не значит), и второй — что самая нехитрая форма наживания, но лишь непрерывная, обеспечена в успехе математически» [17, т. 13, с. 66–67]).

В 16-м томе приводятся различные лексико-семантические варианты слова *билет*: выигрышный *билет* (2 раза), *билет* на поезд (2 раза: в вагон, у кассы), *билет* как компрометирующий документ (письмо). Для Ф.М. Достоевского, очевидно, *билет* выступает как сюжетная линия, усугубляющая хаос в романе, неслучайно этот черновой набросок назван «Беспорядок»: «При всех этих сценах, **билетах** и изнасиловании, ОН не знает ничего о романе Лизы» [17, т. 16, с. 130]. Правомерен вопрос: почему в окончательной редакции Ф.М. Достоевский отказался от всех этих наработок с билетом? Из черновиков и вариантов «Подростка» понятно, что у писателя уже откристаллизовался замысел романа «Братья Карамазовы». Не останавливаясь на всех его перипетиях, отметим только наметившуюся связь с возвращенным Богу билетом. Фед(ор) Фед(орови)ч «непосредственно становится любителем детей и христианином» [17, т. 16, с. 15]. Спор двух братьев, «ОН — атеист и не верует воскресенью, а Фед(ор) Фед(орови)ч уверовал в смысл коммунизма» [17, т. 16, с. 15]. И, конечно, отказ от несправедливого мира:

И ты спокоен! — восклицает ОН. — Не то что роптать и бунтовать, а проклясть. Если мир так идет, что подлое дело должно очутиться на месте светлого, то пусть все провалится: я не принимаю такого мира, — говорит ОН [17, т. 16, с. 15].

Цитаты приведены из варианта, озаглавленного «Задача: вмешивать ли детей?» [17, т. 16, с. 14]. И необходимо отметить, что все эти первоначальные идеи, реализованные позже в «Братьях Карамазовых», предваряет ситуация с билетом:

Федор Федор(ови)ч выигрывает **билет**, но признает его чужим, ибо купил у чиновника... NB! Дело в том, что товарищ, которому он отдал выигрыш **билета**, ни копейкой не поделился с ним. Фед(ор) Федорович (по обыкновению) не находит этого ни хорошим, ни дурным и принимает как факт. «В нынешнем обществе и не может быть других явлений и других людей» [17, т. 16, с. 14].

Выигрышный билет в набросках выступает как лакмусовая бумажка, определяющая небратское состояние мира и мотивирующая отказ от него. Очевидно, концептуальность *билета* уже осознавалась писателем, и он в «Братьях Карамазовых» реализовал весь заложенный в нем онтологический и философско-этический потенциал. Формула «возвращенного Богу билета» обретала все большую значимость в произведениях Достоевского. При всей сатирической заостренности сцены «хождения» Фомы Опискина по кредитным билетам в ней уже заложена образ-формула возвращенного билета, отсылающего к «Братьям Карамазовым». В последнем романе Ф.М. Достоевского мотив возвращенного Богу билета, воплощенный в другой художественной модальности, обретает высокое философско-трагическое, метафизическо-онтологическое звучание. Так, в романах обнаруживаются как совпадения (топтание билетов / отказ от билета, благородство (хотя и имитируемое) / честность), так и различия

в отказе от билетов (гордость, презрительность / почтительность, адресат: полковник / Бог). В «Братьях Карамазовых» формула возвращения билета Богу реализуется как неприятие гармонии, установленной насилием над человеком и, особенно, добытой ценой детской слезинки.

В идиоглоссарии одно только это словоупотребление (из романа «Братья Карамазовы») отмечено как тропеическое, что, конечно, неоправданно сужает представление о метафоричности языка Достоевского. Однако следует признать, что именно этот силлогизм дал современникам и потомкам мощный импульс для нового, метафорически-философского осмысления общеупотребительного, и, казалось бы, априорно лишённого какой-либо метафоричности слова (ассоциативно связанного с обыденной сферой, в том числе с деньгами) — в самом известном высказывании Ивана Карамазова о символически возвращенном им Богу билете:

Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу. Я хочу оставаться лучше со страданиями неотмытыми. Лучше уж я останусь при неотмытом страдании моем и неотмытом негодовании моем, *хотя бы я был и неправ*. Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой **билет** на вход спешу возвратить обратно. И если только я честный человек, то обязан возвратить его как можно заранее. Это и делаю. Не Бога я не принимаю, Алеша, я только **билет** ему почтительнейше возвращаю [17, т. 14, с. 223].

Ф.М. Достоевский гениально соединил в емкой формуле, казалось бы, несоединимое: Бога и *билет* как амбивалентный символический образ реальности и право на существование в ней. Иван Карамазов, синтезировав в афоризме два полюса: принятие Творца и отказ от созданного Им мира, развил идею о широте русского человека. При этом герой нередко выражает совершенно противоположные точки зрения. «У Достоевского однозначные слова зачастую неоднозначны: в одной ситуации герой — атеист, в другой — деист, в третьей — Фома», — точно обозначил это противоречие В.Н. Захаров [5, с. 15]. Таким образом, карамазовская формула отразила двойственность русского менталитета в представлении Достоевского, его противоречивость, совмещающую идеал Содомы и идеал Мадонны. Силлогизм героя занимает срединное положение между этими двумя крайними точками, амбивалентно обозначая одновременно веру, принятие и отказ. Для Ф.М. Достоевского важно, что это бунт «почтительнейший», который предполагает в будущем как возможность признания Христа, так и оголтелый атеизм русского человека. Рукописные редакции романа «Братья Карамазовы» показывают, насколько непросто было Ф.М. Достоевскому выбрать художественное решение — объединить в одной формуле «низкое» и «высокое»: *билет* и Бога. В редакции вместо Творца упоминалась «гармония» и, как вариант, «вечная гармония»:

Не могу я допустить, чтоб эта будущая гармония стоила того, чем она куплена. А если и стоит того, то не хочу допускать, мне деток жалко, и я прошу меня от гармонии заранее уволить, возвращаю **билет** назад [17, т. 15, с. 228];

Пусть непонятное нам возмещение вечной гармонии. Аллилуйя. Согласился ли быть таким архитектором здания? Вот почему я мира не принимаю. Я говорил только про детей, пусть я клоп по уму, но если я честный клоп, то не должен согласиться из любви к человечеству, не должен. Возвращаю **билет** на вход — как слишком дорого стоит [17, т. 15, с. 229].

В письме М.Н. Каткову от 9–11 декабря 1879 г. писатель еще раз обратится к силлогизму возвращенного Богу билета:

Инквизитор. (Иван холоден). Такие **концепции**, как **билет обратно** и Великий Инквизитор, пахнут эпилепсией, мучительными ночами. — А, скажут, сами сознались, что эпилепсией. Да коли такие люди есть, то как же их не описывать? Да разве их мало, оглянитесь кругом, господа, эти взрывы — да вы после этого ничего не понимаете в современной действительности и не хотите понимать, а это уже хуже всего [17, т. 30, кн. 1, с. 250–251].

«Билет обратно» (возвращение билета Богу) в эпистолярной соединится с образом Великого Инквизитора. В таком сочетании двух образов Ф.М. Достоевским акцентирована идея отказа от будущей гармонии, достигнутой ценой слезинки ребенка, если отказ провоцирует переустройство реальности по человеческому пониманию справедливости («эти взрывы»). Писатель высказывает сомнение, что *homo sapiens* сможет улучшить Божественное творение, превзойти истинного Творца. Всего же в романе «Братья Карамазовы» слово *билет* употреблено 9 раз (5 раз денежные билеты, 2 раза билеты на суд, и 2 раза возвращенный Богу билет), в рукописных редакциях — 4 раза и в комментариях к 15-му тому — 6 раз.

В статьях и заметках 1845–1861 гг. кроме традиционного («кредитный билет»), отметим и единичный случай употребления в этом томе производного субъективно-оценочного *билетик* в значении «бумага с надписью на картине о ее продаже» («К тому же еще на картине, весьма скоро после начала выставки, явился **билетик** с надписью: *продана*» [17, т. 19, с. 151]). При этом слово билетик употребляется Ф.М. Достоевским в тех же значениях, что и производящее *билет*.

Чаще всего Ф.М. Достоевский использует слово *билет* в статье «История о. Нила», описывающей имитацию кражи у монаха «двух билетов банкового пятипроцентного и 1-го внутреннего займа» (присяжные из-за открывшихся разоблачительных деталей в отношении о. Нила оправдали обвиняемую) [17, т. 21, с. 148]. В фельетоне *билет* употреблен 10 раз, символизируя денежные отношения, проникшие даже в монастырь, как «скверну», «дурное положение», плотские, материальные в противовес духовному, распространяющиеся в русском обществе, подобно болезни. «Маленькие картинки (в дороге)» расширяют тезаурусную область употребления слова *билет* Ф.М. Достоевским. Рассуждения, что без кондуктора, «даже с билетом на руках», трудно найти сразу свое место в вагоне, перетекают в обобщающий вывод о необходимости «руководителя» в России: «У нас же без кондуктора и вообще без руководителя трудно обойтись и найти себе свое место сразу, даже где бы то ни было, не только в вагонах, а даже и в вагонах с **билетом** в руках» [17, т. 21, с. 159–160]. Данное высказывание примыкает к рассуждению Ф.М. Достоевского об административном «ничтожестве», кассире, продающем билеты и чувствующем «административный восторг» от власти над покупателями. Билет для писателя оказывается лишь первым звеном бюрократической цепочки: покупатель — администратор, продающий билет, — билет, распорядитель (кондуктор) — руководитель. В «Дневнике писателя. 1876» (22 том) слово *билет* употреблено 5 раз (в черновиках — 8, в комментариях — 2). Описывая приемы речи популярного в то время адвоката Спасовича, писатель воспроизводит «приключения» слова *билет* в его высказываниях. «Прелюбодей мысли» «жонглирует» значениями, которые воспроизводятся Достоевским с ироническими коннотациями, в результате языковых ухищрений адвокат подводит извращенную логику к цепочке рассуждений: ягодка чернослива — банковый билет:

Я не знаю, господа, можно ли равнодушно относиться к таким поступкам дочери? Говорят: «За что же? Разве можно так строго взыскивать за несколько штук черносливу, сахару?» Я полагаю, что от черносливы до сахара, от сахара до денег, от денег до **банковых билетов** путь прямой, открытая дорога! [17, т. 22, с. 70].

Ф.М. Достоевский пародирует выводы г-на Спасовича, продолжая углублять гиперболический прием и доводя речь адвоката до абсурда:

А вы нам наставили, что ей уже недалеко до **банковых билетов**, и кричите, что «это угрожает государству!» Разве можно, разве позволительно после этого допустить мысль, что за такую шалость *справедливо и оправдываемо* такое дранье, которому подверглась эта девочка? Но она и не шарила в деньгах, она их не брала вовсе. Она только пошарила в сундуке, где лежали деньги, и сломала вязальный крючок, а больше ничего не взяла. Да и незачем ей денег, помилуйте: убежать с ними в Америку, что ли, или снять концессию на железную дорогу? Ведь говорите же вы про **банковые билеты**: «от сахара недалеко до **банковых билетов**», почему же останавливаться перед концессиями?» [17, т. 22, с. 71].

В книге 12 романа «Братья Карамазовы» в сцене суда действует адвокат Фетюкович, прототипом которого, по наблюдениям исследователей, стал г-н Спасович (о нем писал Ф.М. Достоевский в «Дневнике писателя» за 1876 г., февраль, глава вторая) [17, т. 22, с. 50–73]. Может быть, все «ловкие» сравнения защитника (чернослив / кредитные билеты) и обусловили упоминание о продаже билетов на суд над Дмитрием Карамазовым:

Все **билеты** были расхвачаны. Для особенно почетных и знатных посетителей из мужчин отведены были даже совсем уже необыкновенные места сзади стола...;

Одних только съехавшихся отовсюду юристов оказалось так много, что даже не знали уж, где их и поместить, так как все **билеты** давно уже были розданы, выпрошены и вымолены [17, т. 15, с. 90].

Билеты на суд, вызвавшие такой ажиотаж, по семантике противоположны возвращенному билету Ивана Карамазова. Это, наоборот, билеты, приобретенные на право входа в реальность (в данном, частном случае, суд), справедливая она или нет, главное для присутствующих зрелищность, подобная театральной («На их лицах читалось истерическое, жадное, болезненное почти любопытство» [17, т. 15, с. 90]).

Отметим похожесть эпизода в романе «Бесы» («ничтожество», кассир, продающий **билеты** и смотрящий Юпитером на покупателей) и «Дневнике писателя» («мелкая букашка» из тех, которые дают «справки, принимают от вас деньги и выдают билеты» и проявляющая «мелочное юпитерство»: «грубость, невнимательность, пренебрежение, враждебность к публике, потому только, что она публика» [17, т. 23, с. 75]). В «Записной тетради 1876–1877 гг.» писателем 2 раза использовано слово *билетник*, в комментарии 2 раза даются пояснения к этому слову (т. 24).

Обращает на себя внимание особое значение производного *билетик*: удобная форма гранок из типографии, позволяющая автору не «чинить фразу», а «переделывать вовсе»:

За той формой, которая Вам посылается, просидел я не отрываясь пять часов. Статью о иезуитах следовало бы всю переписать. Трудность и мешкотность в том, что приходится чинить фразу, а не переделывать вовсе; да тут же нужно соблюдать выгоду типографии и не вымарать всего. Поправишь, да еще не щегольски поправишь, а просидишь четверть часа над двумя строчками. **Билетики** же можно будет зачеркивать как угодно [17, т. 28, кн. 1, с. 141].

Еще один семантический оттенок проявляется у лексемы в сочетании *билеты на лечебный сеанс* (под колоколом):

Я был у Симонова и взял **билетов** на неделю, сеанс от 3 до 5 часов. Это такое почти невозможное время, самые деловые часы! И вместо того, чтоб дело делать, я должен сидеть под колоколом [17, т. 29, кн. 2, с. 8].

Отметим, что бюрократические проволочки, связанные с билетами, начинают раздражать Ф.М. Достоевского, так как отнимают его время от творчества:

Предстоит только очень много хлопот и разных чиновничьих церемоний: являться в Думу, выхлопывать **билеты**, где стоять и сидеть в празднестве, и проч. [17, т. 30, кн. 1, с. 171].

Таким образом, к концу жизни Ф.М. Достоевского слово *билет* расширяет количество вариаций использованных писателем значений и, как следствие, семантическое поле, обретая ментально значимый статус в его идиолекте и — во многом с подачи гениального автора, выразителя принципов духовной жизни русского народа — прецедентность в русском языке. Расширение спектра семантических оттенков привело к тому, что в творчестве Ф.М. Достоевского увеличилось количество составных наименований со словом *билет*. Лексема *билет* обретает дополнительные экспрессивно-семантические оттенки. Усиливается метафоричность, символическое, метафизическое, онтологическое, философское звучание. Роман «Братья Карамазовы» окончательно закрепляет за идиоглоссой *билет* специфику отражения ментальности русского человека. Дальнейшие цитирования силлогизма Ф.М. Достоевского В. Розановым, Н. Гумилевым, Н. Бердяевым, З. Гиппиус, М. Цветаевой, И. Шмелевым, И. Ильиным, В. Высоцким, В. Маканиным, Ф. Горенштейном и др. несомненно навсегда решили вопрос о культурно-исторической значимости высказывания Ивана Карамазова о возвращенном Богу билете.

Список литературы

Исследования

- 1 *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Изд-е книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1880. Т. 1: А–З. 723 с.
- 2 *Дягилева И.Б.* Лексема билет в составных наименованиях (на материале русского языка XIX века) // Слово и текст в культурном сознании эпохи: сб. научн. тр. Вологда: Изд-во Вологодского гос. педагог. ун-та, 2008. Ч. 1. С. 162–167.
- 3 Евангелие Ф.М. Достоевского. В 3 т. Тобольск: Изд-во Общественного благотворительного фонда «Возрождение Тобольска», 2017. Т. 2: Исследования. Материалы к комментарию; Сибирская тетрадь Достоевского / В.Н. Захаров, В.Ф. Молчанов, Б.Н. Тихомиров, В.П. Владимирцев. 1084 с.
- 4 *Ефремова Т.Ф.* Современный толковый словарь русского языка: в 3 т. М.: АСТ, 2006. Т. 1: А–Л. 1165 с.
- 5 *Захаров В.Н.* Об Иване Карамазове, библейском Люцифере и райских слушниках // *Ляху В.С.* Люциферов бунт Ивана Карамазова. Судьба героя в зеркале библейских аллюзий. 2-е изд., испр. и доп. М.: ББИ, 2018. 320 с.
- 6 *Караулов Ю.Н.* От редактора // Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. А–В / гл. ред. чл.-корр. РАН Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2008. С. IX–X.
- 7 *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М.: ООО «ИТИ Технологии», 2003. 944 с.

- 8 Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Русский язык; Полиграф ресурсы, 1999. Т. 1: А–Й. 702 с.
- 9 Словарь русского языка XVIII века / гл. ред.: Ю.С. Сорокин; ред.: Е.Э. Биржакова, Л.Л. Кутина; сост.: А.А. Алексеев, О.Е. Березина, Е.Э. Биржакова и др. Л.: Наука, 1985. Вып. 2: (Безпристрастный – Вейэр). 247 с.
- 10 Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный вторым отделением Императорской Академии Наук: в 4 т. СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1847. Т. 1. 416 с.
- 11 Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. А–В / гл. ред. чл.-корр. РАН Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2008. 964 с.
- 12 Словарь языка Пушкина: в 4 т. / отв. ред. акад. АН СССР В.В. Виноградов. 2-е изд, доп. М.: Азбуковник, 2000. Т. I: А–Ж. 976 с.
- 13 Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. М.: Языки рус. культуры, 1997. 824 с.
- 14 Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: ГИСЭ, 1935. Т. 1. 828 с.
- 15 Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Б.А. Ларина; пер. с нем. О.Н. Трубачева. 2-е изд., стереотип. М.: Прогресс, 1986. Т. 1: (А–Д). 576 с.
- 16 Федосюк Ю.А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. М.: Флинта; Наука, 2004. 264 с.

Источники

- 17 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 2. Повести и рассказы: 1848–1859. 527 с. Л.: Наука, 1972. Т. 3. Село Степанчиково и его обитатели. Униженные и оскорбленные. 543 с. Л.: Наука, 1973. Т. 5. Повести и рассказы. 1862–1866. Игрок. Роман. 407 с. Л.: Наука, 1973. Т. 6. Преступление и наказание. Роман в 6 ч. с эпилогом. 423 с. Л.: Наука, 1973. Т. 7. Преступление и наказание. Рукописные редакции. 416 с. Л.: Наука, 1973. Т. 8. Идиот. Роман. 511 с. Л.: Наука, 1974. Т. 10. Бесы. Роман. 518 с. Л.: Наука, 1975. Т. 13. Подросток. Роман. 454 с. Л.: Наука, 1976. Т. 14. Братья Карамазовы. Кн. 1–10. 510 с. Л.: Наука, 1976. Т. 15. Братья Карамазовы. Кн. 11–12. Эпилог. Рукописные редакции. 623 с. Л.: Наука, 1976. Т. 16. Подросток. Рукописные редакции. 438 с. Ленинград: Наука, 1979. Т. 19: Статьи и заметки 1861. 359 с. Л.: Наука, 1980. Т. 21. Дневник писателя 1873. Статьи и заметки 1873–1878. 551 с. Л.: Наука, 1981. Т. 22. Дневник писателя за 1876 год, январь–апрель. 407 с. Л.: Наука, 1981. Т. 23. Дневник писателя за 1876 год, май–октябрь. 423 с. Л.: Наука, 1985. Т. 28, кн. 1. Письма 1832–1859. 551 с. Л.: Наука, 1986. Т. 29, кн. 1. Письма 1869–1874. 573 с. Л.: Наука, 1986. Т. 29, кн. 2. Письма. 1875–1877. 374 с. Л.: Наука, 1988. Т. 30, кн. 1. Письма 1878–1881. 455 с.
- 18 Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 19 т. (т. 17 и 18 — дополнительные). Т. 19 (информационно-справочный). М.: Газетно-журнальное объединение «Воскресенье»; Известия, 1995. Т. 8, кн. 1. Романы и повести. Путешествия. 483 с. М.: Газетно-журнальное объединение «Воскресенье»; Известия, 1995. Т. 9, кн. 1. История Пугачева. 483 с.

© 2025. Andrey V. Sharavin
Bryansk, Russia

© 2025. Oleg E. Voronichev
Bryansk, Russia

© 2025. Irina L. Startseva
Bryansk, Russia

EVOLUTION OF THE IDIOGLOSS “TICKET” IN THE WORKS OF F.M. DOSTOEVSKY

Abstract: The paper considers possible causes and circumstances of the evolution of the idiogloss “ticket” in the 2nd half of the 19th century and acquiring a mentally significant and epoch-making status for it. Arguments are made in favour of the fact that the main role in this process was played by the widespread use of the word by F.M. Dostoevsky, whose works provide some classical examples of the artistic use of the word ‘ticket’ in different variants of its lexical compatibility and push the boundaries of the usual semantic field of this lexeme. Logical and historical-cultural arguments are given to support the hypothesis put forward, which are based on the analysis of excerpts of the writer’s works, diaries and letters, as well as the materials of the entry “ticket” in the “Dostoevsky’s Language Dictionary. Idioglossary” edited by Yu.N. Karaulov. At the same time, the main attention is focused on Dostoevsky’s metaphorical use of the semantic variants of the lexeme ticket which played a major role in raising the level of general linguistic importance of the idiogloss.

Keywords: Idiogloss, Lexical Meaning, Semantics, Returned Ticket, Culture, Metaphor, Symbolism, Mentality, F.M. Dostoevsky.

Information about the authors:

Andrey V. Sharavin — DSc in Philology, Associate Professor, Professor, Department of Russian, Foreign Literature and Mass Communication, Petrovsky Bryansk State University, Bezhitskaya St., 14, 241036 Bryansk, Russian.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1282-4229>

E-mail: ekllier@mail.ru

Oleg E. Voronichev — DSc in Philology, Associate Professor, Professor, Department Methodology of Primary Education and Pedagogical Management, Petrovsky Bryansk State University, Bezhitskaya St., 14, 241036 Bryansk, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7983-9025>

E-mail: voonid@mail.ru

Information about authors:

Irina L. Startseva — PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor, Department of Russian, Foreign Literature and Mass Communication, Petrovsky Bryansk State University, Bezhitskaya St., 14, 241036 Bryansk, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-7376-8769>

E-mail: kafedra338@mail.ru

Received: March 12, 2024

Approved after reviewing: December 17, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Sharavin, A.V., Voronichev, O.E., Startseva, I.L. “Evolution of the Idiogloss ‘Ticket’ in the Works of F.M. Dostoevsky.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 156–173. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-156-173>

References

- 1 Dal', V.I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo iazyka: v 4 t.* [*Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 Vols.*], vol. 1: A–Z. Moscow, Izd-e knigoprodavtsa-tipografa M.O. Vol'fa Publ., 1880. 723 p. (In Russ.)
- 2 Diagileva, I.B. “Leksema bilet v sostavnykh naimenovaniakh (na materiale russkogo iazyka XIX veka)” [“Lexeme Ticket in Compound Names (Based on the Material of the Russian Language of the 19th Century)”]. *Slovo i tekst v kul'turnom soznanii epokhi: sbornik nauchnykh trudov* [*Word and Text in the Cultural Consciousness of the Epoch: Collection of Scientific Papers*], part 1. Vologda, Vologda State Pedagogical University Publ., 2008, pp. 162–167. (In Russ.)
- 3 *Evangelie F. M. Dostoevskogo: v 3 t.* [*The Gospel of F.M. Dostoevsky: in 3 vols.*], vol. 2: Issledovaniia. Materialy k kommentariiu; Sibirskaiia tetrad' Dostoevskogo [Research. Materials for the Commentary; Dostoevsky's Siberian Notebook], V.N. Zakharov, V.F. Molchanov, B.N. Tikhomirov, V.P. Vladimirtsev. Tobolsk, Public Charitable Foundation “Rebirth of Tobolsk” Publ., 2017. 1084 p. (In Russ.)
- 4 Efremova, T.F. *Sovremennyi tolkovyi slovar' russkogo iazyka: v 3 t.* [*Modern Explanatory Dictionary of the Russian Language: in 3 Vols.*], vol. 1: A–L. Moscow, AST Publ., 2006. 1165 p. (In Russ.)
- 5 Zakharov, V.N. “Ob Ivane Karamazove, bibleiskom Liutsifere i raiskikh oslushnikakh” [“About Ivan Karamazov, the Biblical Lucifer and the Paradise Disobedient”]. Liakhu, V.S. *Liutsiferov bunt Ivana Karamazova. Sud'ba geroia v zerkale bibleiskikh alliuzii* [*Luciferic Revolt of Ivan Karamazov. The Fate of the Protagonist in the Mirror of Biblical Allusions*], 2nd ed., corr. and rev. Moscow, BBI Publ., 2018. 320 p. (In Russ.)
- 6 Karaulov, Iu.N. “Ot redaktora” [“From the Editor”]. *Slovar' iazyka Dostoevskogo. Idioglossarii. A–V* [*Dostoevsky's Dictionary of the Language. Idioglossary. A–V*], ex. ed. Corresponding Member RAS Yu.N. Karaulov. Moscow, Azbukovnik Publ., 2008, pp. IX–X. (In Russ.)
- 7 Ozhegov, S.I., Shvedova, N.Iu. *Tolkovyi slovar' russkogo iazyka* [*Explanatory Dictionary of the Russian Language*], 2nd ed., rev. Moscow, OOO “ITI Technologies” Publ., 2003. 944 p. (In Russ.)
- 8 *Slovar' russkogo iazyka: v 4 t.* [*Dictionary of the Russian Language: in 4 Vols.*], vol. 1: A–Y, ed. A.P. Evgenieva, 2nd ed., stereotype. Moscow, Russkii iazyk Publ.; Poligraf resursy Publ., 1999. 702 p. (In Russ.)
- 9 *Slovar' russkogo iazyka XVIII veka* [*Dictionary of the Russian Language of the 18th Century*], issue 2: (Impartial – Weyer), ex. ed. Yu.S. Sorokin. Leningrad, Nauka Publ., 1985. 247 p. (In Russ.)
- 10 *Slovar' tserkovno-slavianskogo i russkogo iazyka, sostavlennyi vtorym otdeleniem Imperatorskoi Akademii Nauk: v 4 t.* [*Dictionary of the Church Slavonic and Russian Languages, Compiled by the Second Department of the Imperial Academy of Sciences:*

- in 4 vols.*], vol. 1. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1847. 416 p. (In Russ.).
- 11 *Slovar' iazyka Dostoevskogo. Idioglossarii. A-V* [*Dictionary of the Language. Idioglossary. A-V*], ex. ed. Corresponding Member RAS Yu.N. Karaulov. Moscow, Azbukovnik Publ., 2008. 964 p. (In Russ.)
- 12 *Slovar' iazyka Pushkina, v 4 t.* [*Dictionary of Pushkin's Language: in 4 vols.*], vol. I: A–Zh, ed. Academician of the USSR Academy of Sciences V.V. Vinogradov, 2nd ed., rev. Moscow, Azbukovnik Publ., 2000. 976 p. (In Russ.)
- 13 Stepanov, Iu.S. *Konstanty: Slovar' russkoi kul'tury: Opyt issledovaniia* [*Constants: Dictionary of Russian Culture: Research Experience*]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1997. 824 p. (In Russ.)
- 14 *Tolkovyi slovar' russkogo iazyka: v 4 t.* [*Eplanatory Dictionary of the Russian Language: in 4 vols.*], vol. 1, ed. D.N. Ushakov. Moscow, GISE Publ., 1935. 828 p. (In Russ.)
- 15 Fasmer, M. *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka: v 4 t.* [*Etymological Dictionary of the Russian Language: in 4 vols.*], vol. 1: (A–D), ed. by B.A. Larin, 2nd ed., stereotype. Moscow, Progress Publ., 1986. 576 p. (In Russ.)
- 16 Fedosiuk, Iu.A. *Chto neponiatno u klassikov, ili Entsiklopediia russkogo byta XIX veka* [*What is Unclear among the Classics, or the Encyclopedia of Russian Life of the 19th Century*]. Moscow, Flint Publ., Nauka Publ., 2004. 264 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-174-192>

УДК 821.161.1Р.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)

© 2025 г. Р.О. Халилов

г. Москва, Россия

ДОН КИХОТ И САНЧО ПАНСА В КОМЕДИИ В.П. КАТАЕВА «РАСТРАТЧИКИ»

Аннотация: Статья посвящена выявлению пародии, выражающейся в сходстве главных героев, их внешних черт, функций образов, фабулы комедии В.П. Катаева «Растратчики» и романа М.С. Сервантеса «Дон Кихот». Выборочный анализ оставил за пределом исследования художественные и идейно-эстетические аспекты комедии «Растратчики», внимание сосредоточено на теме исследования. Избирательный подход позволил выделить в художественной структуре комедии отдельные элементы: именование персонажей по аналогии с легендарной парой, создающее понятные читателю ожидания; кольцевую фабулу с обособленными эпизодами, повторяющую схожий с оригиналом путь персонажей; внешние черты, манеру поведения, фрагменты действия, обуславливающие условное сходство основных персонажей комедии В. Катаева с героями романа М. Сервантеса. Проведенный анализ позволил установить, что, несмотря на динамику действия, острые диалоги и неожиданные повороты, оттеняющие сходство основных персонажей «Растратчиков» с Дон Кихотом и Санчо Панса, пародия ясно читается. Задействованная в создании В. Катаевым комедии пародия на роман «Дон Кихот» не затрагивает концепции произведения и не является комическим ее толкованием. Установленная в результате исследования пародия на роман М. Сервантеса «Дон Кихот», использованная В. Катаевым в создании комедии «Растратчики», является ступенью к более глубокому изучению художественно-идейного своеобразия пьесы, а так же может войти в круг исследования интерпретации «Великого» сюжета период 1920–1930 гг. в советской драматургии.

Ключевые слова: В.П. Катаев, М.С. Сервантес, Дон Кихот и Санчо Панса, К.С. Станиславский, МХАТ, СССР.

Информация об авторе: Руслан Османович Халилов — преподаватель-исследователь, ул. Добролюбова, д. 9/11, 127254 г. Москва, Россия

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4870-0677>

E-mail: lilhalilov@yandex.ru; lil987654321@yandex.ru

Дата поступления статьи: 09.04.2024

Дата одобрения рецензентами: 07.10.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Халилов Р.О. Дон Кихот и Санчо Панса в комедии В.П. Катаева «Растратчики» // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 174–192.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-174-192>

Весной 1927 г. К.С. Станиславский предложил В.П. Катаеву инсценировать повесть «Растратчики», опубликованную в трех последних номерах 1926 г. журнала «Красная новь» [12, с. 65–87; 13, с. 34–73; 14, с. 78–108]. На решение К. Станиславского ставить пьесу по повести В. Катаева «Растратчики» в МХАТ повлияла не только сценичность материала и требование власти отображать в театре современность [17, с. 44–67], но и восторженное мнение профессионального сообщества [9, 18, 21, 32]. Написание пьесы, трудная работа над текстом с К. Станиславским вплоть до «...коренной переделки всей постановки» [29, с. 499] продолжались весь 1927 и начало 1928 г. Первый этап работы (апрель — май 1927 г.) заключался в адаптации повести к пьесе (сюжет и композиция, выбор и редакция эпизодов, функции образов, диалоги). На втором этапе работы (декабрь 1927 — январь 1928 г.) состоялась коренная переработка первого варианта. Двадцать первого января 1928 г. вариант «Растратчиков» был зарегистрирован Главрепеткомом и получил право на постановку в МХАТ (РГАЛИ. Ф. 1926. Оп. 1. Ед. хр. 16. 1928). Шестнадцатого апреля 1928 г. в МХАТ состоялась «генеральная репетиция «Растратчиков» и ее обсуждение» [5, с. 29]. «К. Станиславский недоволен спектаклем. Переносит премьеру его с 18 на 20 апреля» [5, с. 28]. 20 апреля 1928 г. «первое представление пьесы В. Катаева «Растратчики», режиссер И.Я. Судаков, художник И.М. Рабинович» [5, с. 30] в МХАТ на большой сцене прошла без оваций. В период весна — лето 1928 г. комедия в Москве прошла 18 раз, и после 28-го спектакля, сыгранного 15 июля 1928 г. на гастролях в Ленинграде [5, с. 47] «Растратчики» были сняты с репертуара. В театрах СССР комедия больше не ставилась. В отчете 1929 г. прошлого театрального сезона 1928 г. критик Э.В. Бескин о постановке комедии в МХАТ сообщает:

Катаевские «Растратчики» <...> густыми мазками кошмарного жанра, с оглядкой на Достоевского, рисуют какую-то гофманиану «растрат» <...> т.е. видит его извращенно, в какой-то карамазовской похоти садического анекдота... [2, с. 237–238].

За четыре дня до премьеры 16 апреля 1928 г. В. Катаев выступил на худполитсовете в МХАТ:

Прежде всего должен сказать, что в первоначальной редакции пьесы было все совсем иначе. От первой редакции остался только первый акт и часть последнего. Средняя же часть, где у меня были сцены в Ленинграде, в городе Калинове, в деревне, — теперь заменена вот этой сценой на ярмарке (РГАЛИ. Ф. 1926. Оп. 1. Ед. хр. 16. 1928).

Текст пьесы, утвержденный главрепеткомом в январе 1928 г., был плодом коллективного творчества заинтересованных в постановке спектакля:

...обе сцены, заметим, были вписаны Катаевым по подсказкам нафантазировавшего их Станиславского — в первом варианте их не было [29, с. 501].

Переработка сюжета деформировала замысел автора кардинально. От художественных параллелей с романом М. Сервантеса «Дон Кихот» почти ничего не осталось. Принятие сторонних идей, соглашательская позиция в работе над пьесой («Художественный театр хотел видеть в Катаеве Гоголя, и Катаев малодушно этому не сопротивлялся...» [22, с. 42]), по нашему мнению, стали основной причиной неудачи «Растратчиков». На протяжении своего творческого пути в области драматургии Катаев

периодически работал в соавторстве [33, с. 4], однако, руководствуясь опытом «Растратчиков», подобного подхода к своему творчеству более не допускал.

Первое публичное издание пьесы «Растратчики» вышло через 2 года после провального спектакля в МХАТ отдельной книжкой в 1930 г. [15]. В 1934 г. брошюрой для театра и читателей комедия (РГАЛИ. Ф. 2452. Оп. 3. Ед. хр. 1981. 1934.) без изменений переиздается. Спустя почти 50 лет в 1986 г. «Растратчики» с незначительными правками выходят в девятом томе «Пьесы» собрания сочинений В. Катаева [34]. В архиве РГАЛИ хранится еще один вариант «Растратчиков» (машинопись), аналог варианта 1930 г. Он входит в состав машинописных экземпляров комедий 1927–1929 гг. «Квadratura круга», «Универмаг» и драмы «Авангард» (РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 6579. 1929.) вероятно, готовящегося, но не вышедшего сборника пьес.

При сверке первого публичного издания 1930 г. и двух вариантов для сцены МХАТ (апрель — май 1927 и декабрь 1927 — январь 1928 гг.) мы наблюдаем почти полное сходство издания 1930 г. с первым вариантом «Растратчиков» (апрель — май 1927 г.). Сюжетно-композиционная линия, система образов, количество действий, сцен и, главное, пародийное сходство внешних особенностей и функций образов основных персонажей, схема сюжета (фабула) романа М. Сервантеса «Дон Кихот» и комедии «Растратчиков» первого сценического варианта 1927 г. (апрель-май) а также вариантов 1930, 1934, 1986 гг. комедии (с незначительными правками) совпадают. Текстологическая сверка текстов дает основание говорить о существовании двух вариантов пьесы: неудачной постановки комедии в МХАТ (с вычищенными художественными параллелями романа «Дон Кихот») и всех остальных вариантов комедии. Вариант провального спектакля «Растратчики» в МХАТ и театре «Ленсовет» (20 апреля — 15 июня 1928 г.) никогда не был опубликован, доступен в двух архивных экземплярах (РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 1384. 1928; Ф. 1. Оп. 107. БРЧ-274. 1928).

До Великой Отечественной войны критики и литературоведы И.М. Машбиц-Веров [23], Б.Я. Брайнина [3], В.А. Россоловская [26], В.В. Ермилов [11] в статьях о творчестве В. Катаева, говоря о его драматургии, пьесу «Растратчики» не упоминали. После Великой Отечественной войны в 1950-е и 1960 гг., в книгах о жизни и творчестве В. Катаева Т.Н. Сидельникова [27, с. 64] и Л.И. Скорино [28, с. 199–202] описывают процесс неудачной постановки «Растратчиков» в МХАТ. Ф.И. Луценко [20] и Б.Я. Брайнина [4] о пьесе не упоминают. В вышедшем в 1959 г. очерке о драматургии В. Катаева Л.М. Климова повторяет сказанное о пьесе «Растратчики» театральными критиками прошлых лет [16, с. 117–119]. В вышедшей в 1989 г. книге о творчестве В. Катаева Б.Е. Галанов комедию «Растратчики» рассматривает в контексте неудачной инсценировки в МХАТ [7, с. 32–34]. М.А. Литовская в диссертации 1999 г. «Социохудожественный феномен В. Катаева» отмечает неудачный спектакль «Растратчики» в МХАТ [19, с. 42]. В изданных в 2010-х книгах о жизни и творчестве В. Катаева В.В. Огрызко [25, с. 110–130] и С.А. Шаргунов [29, с. 219–229] подробно, с ссылкой на архивные источники рассказывают о перипетиях постановки «Растратчиков» в МХАТ.

По нашему мнению, отличие варианта «Растратчиков», ставшего основой неудачной постановки в МХАТ, и вариантов 1930, 1934 и 1986 гг. были известны критикам и литературоведам. В условиях политики власти в области литературы в СССР [30, с. 116–118], становления новых тем и героев в драматургии [8, с. 123–174] в 1930–1940 гг., литературоведческая полемика, посвященная повести «Растратчики», провальной инсценировке этой повести в МХАТ и новому варианту комедии с реминисценциями романа М. Сервантеса «Дон Кихот», тем более с сочувственным смехом

над уходящим образом дореволюционного интеллигента была вряд ли возможна. Ограниченность критического подхода к «Растратчикам» у советских специалистов после Великой Отечественной войны в 1950–1990 гг. и постсоветского времени связана с отсутствием исследовательского интереса к драматургии В. Катаева.

Со времени первого публичного издания комедии «Растратчики» и по настоящее время мы не встретили ни одной публикации, затрагивающей тему данной статьи.

Анализ проводится по изданию комедии «Растратчики» 1986 г. [34]. Части исследования, как и цитаты из произведений, расположены в необходимой для анализа последовательности. Ключевые слова и фразы могут быть выделены жирным шрифтом.

В романе М. Сервантеса «Дон Кихот» преисполненность благородными стремлениями к идеалам рыцарства, возвышенность романтической мечты о прекрасной даме наделяют образ Дон Кихота и преданного ему Санчо Панса положительными коннотациями. В то же время способы реализации желаний, путь к цели, неприспособленность к недоброжелательной среде вызывают сочувствие и добродушный смех над героями. В пьесе Катаева стремление героев к старомодным образцам дореволюционного прошлого, поиск романного идеала дамы в «городских подворотнях», мечты, связанные с причудливыми картинами обыденности, делают бухгалтера Прохорова и его кассира добродушными чудаками. Подобно Дон Кихоту и Санчо Пансе герои комедии «Растратчики» не умеют противостоять недобродушной среде, их неприспособленность, а в некоторых случаях беспомощность вызывают сочувственный смех. Несмотря на родовое (проза – драма) и идейно-эстетическое различие пьесы и романа, автор комедии «Растратчики» попытался средствами драматургии передать внешнее (местами и внутреннее) сходство героев комедии с легендарными героями романа М. Сервантеса. Пародийное сходство основных персонажей комедии «Растратчики» с героями романа «Дон Кихот» не является драматургической переделкой и сниженной комической трактовкой образа Дон Кихота и Санчо Панса, не затрагивает эмоционально-ценностных основ романа М. Сервантеса.

1. Дон Кихот и его оруженосец Санчо Панса и аналогия в именовании Прохорова и его кассира Ванечки.

Аллюзия именования главбуха Прохорова и его кассира Ванечки направляет внимание читателя на знаково-символическую пару героев романа М. Сервантеса «Дон-Кихот»:

...Мужественного Дон Кихота и его верного оруженосца Санчо Пансу... [35, ч. 1, с. 141].

Основные персонажи «Растратчиков» автором именуются по аналогии с героями романа «Дон Кихот»:

Тайный советник Прохоров и его кассир Ванечка» [34, с. 33], «А я граф Гвидо со своим кассиром Ванечкой» [34, с. 44];

Сенатор Прохоров... Со своим собственным кассиром Ванечкой... [34, с. 63].

По функциям, а также внутреннему и внешнему различию: «...Оба — трагические представители двух вечно разделенных и вечно тяготеющих друг к другу полусфер человеческого духа — идеализма и реализма» [24, с. 96–97], — читатель безошибочно определит в искусстве или литературном произведении присутствие в той или иной форме легендарной пары Дон Кихота и Санчо Панса. В «Растратчиках» автор, используя аллюзию «...Прохоров и его кассир Ванечка» [34, с. 33] на узнаваемых героев Дон Кихота и Санчо Панса, создает схожий с источником художественный образ противоположных и вместе с тем близких друг другу основных персонажей. Прохоров интеллигент:

Воин, герой Порт-Артура и кавалер орденов <...> посвятил себя финансово-счетной деятельности... [34, с. 18].

Ванечка человек из народа:

...Я сам местный <...> моя мамаша, если не померла, в деревне Верхней Березовке живет [34, с. 57].

Прохоров занимает должность руководителя — главбух. Ванечка находится на должности подчиненного — кассира. По аналогии с легендарными героями главбух Прохоров и кассир Ванечка отличаются противоположными темпераментами: ведущий — ведомый. Подобно Дон Кихоту и Санчо Панса бухгалтер и кассир контрастируют внешностью:

Изабелла (быстро). Один такой высокий, с усами, барашковый воротник, на носу пенсне, другой такой маленький, в сапогах? [34, с. 38]

Так же, как и легендарные герои, Прохоров и Ванечка чудачки, их отношения иерархичны, но вместе с тем свободны от внешних условностей.

Комическое подобие образу в именовании Прохорова и его кассира Ванечки должно было порождать в читателе определенные ожидания (в том случае, если читатель знаком с романом М. Сервантеса «Дон Кихот»), связанные с функциями, особенностями образов основных персонажей.

2. Хроникальная кольцевая фабула.

В романе М. Сервантеса Дон Кихот и Санчо Панса, покинув дом, отправляются в странствие защищать рыцарские идеалы (кодекс рыцарской чести, дама сердца). На протяжении всего романа Дон Кихот и Санчо Панса, управляемые эмоциональным состоянием и нравственными принципами, множество раз вступают в единоборство с недоброжелательной средой (эпизоды странствия выстроены по пространственно-временной линии и не связаны между собой причинно-следственной связью — хроникальность фабулы). То возвращаясь домой, то вновь путешествуя, претерпевая неудачи, обвиняемый в сумасшествии Дон Кихот и его оруженосец Санчо Панса возвращаются домой; заболев, идадьго отказывается от рыцарского образа, умирает (линия сюжета возвращается в исходную точку, закольцовывается).

В комедии «Растратчики» бухгалтер Прохоров и его кассир Ванечка по недоразумению становятся растратчиками, покидают работу и дом. Наивные и беззащитные,

увлеченные поиском абстрактной цели «обследования», Прохоров и его кассир Ванечка путешествуют по темным городским углам, в столкновении с недружественной средой терпят неудачи, обман и унижения (эпизоды «обследования» в комедии расположены в пространственно-временной последовательности с отсутствием причинной связи между собой — хроникальная фабула). Растратив присвоенные деньги, пережив разочарование от странствия, ощутив тяжелое потрясение («Ванечка. ...Совсем с ума сошли-с» [34, с. 77]), главбух Прохоров и его кассир Ванечка возвращаются домой (сюжетная схема закольцовывается).

Действие в комедии «Растратчики» имеет такой же хроникальный (чередующиеся эпизоды расположены по линии хронотопа без причинной связи в сюжете) тип кольцевой фабулы (возвращение в место начала действия), что и роман «Дон Кихот» (две части).

3. Появление мира иллюзий из романов, материализация этого мира, тоска по прошлому Дон Кихота и Прохорова.

В экспозиции романа, характеризуя героя, Сервантес описывает способ появления романтических грез и мечтаний Дон Кихота:

Надобно знать, что вышеупомянутый идальго в часы досуга <...> отдавался чтению рыцарских романов <...> Воображение его было поглощено всем тем, о чем он читал в книгах <...> И вот, когда он уже окончательно свихнулся, в голову ему пришла такая странная мысль <...> сделаться странствующим рыцарем [35, ч. 1, с. 27–28].

В экспозиции «Растратчиков» автор изображает пародию на героя «Дон Кихота» относительно пристрастия Прохорова к чтению романов, формирование его романтических стремлений: «Заберешься с горстью храбрецов в Ляолян, выставишь караул, вытащишь из кармана роман «Великосветская красавица Изабелла» или «Граф Гвидо — покоритель сердец»... Да... Не то что теперешние, которые... До сих пор жжет...» [34, с. 9].

Усвоенный книжный мир становится органической частью натуры Дон Кихота, он ощущает себя преемником романых героев:

Разве вашей милости незнакомы <...> подвиги короля Артура <...> славный рыцарский орден Рыцарей Круглого Стола <...> к коему, как вы знаете, принадлежу и я, грешный [35, ч. 1, с. 110–111].

Кумиры из прочитанных рыцарско-приключенческих романов не единожды подменяют личность Прохорова в реальном общении. Главбух обращается к «посетителям» (ряженым) клуба:

Прохоров. Очень приятно. А я граф Гвидо со своим кассиром Ванечкой [34, с. 44].

Книжный образ служит источником эмоциональных порывов, Прохоров видит себя романтическим героем из книг:

Прохоров. ...Башня Тамары... Кинжал... Патронташ... Черт-те что. Граф Гвидо на взмыленном кабардинце, роза на шляпе, глаза — угли [34, с. 71].

Восторг и следование героическим примерам рыцарей из приключенческих романов у Дон Кихота множество раз в течение сюжета сочеталось с отсылкой к «счастливому «золотому веку» в прошлом» [24, с. 95]:

Блаженны времена и блажен тот век, который древние называли золотым <...>. В те благословенные времена все было общее [35, ч. 1, с. 97].

Подобно Дон Кихоту, главбух на протяжении всего сюжета воссоздает книжную реальность в сочетании с воспоминаниями о дореволюционном прошлом:

Я тебе, Ванечка, скажу, что наша жизнь не что иное, как сон... А прежде! <...> какая была жизнь. Какая жизнь [34, с. 19].

Дон Кихот множество раз восхищался романскими кумирами, упоминал их как присутствующих в реальности:

Наконец, доблестный и непобедимый рыцарь дон Бельянис Греческий, которого мы словно вчера еще видели... [35, ч. 1, с. 111].

По аналогии с Дон Кихотом, Прохоров не единожды возносил своего начальника из далекого дореволюционного прошлого до возвышенного героя:

...Что такое Саббакин — ясно. А? <...> Великий Саббакин. Ха-ха [34, с. 20].

Так автор «Растратчиков» создает образ Прохорова, используя в его поступках и диалогах на протяжении всего сюжета параллели с Дон Кихотом: грезы и мечтания, почерпнутые из книг, отображение прочитанного в романах и реального прошлого.

4. Появление в сознании Дон Кихота и главбуха Прохорова возвышенного образа дамы из романов и воплощение этого образа в реальность.

Несмотря на то что образ любимой Дульсинеи появляется из книг, он побуждает Дон Кихота к поступкам, служит источником творческой и жизненной энергии:

Неужели ты думаешь, что разные эти Амарилис, Дианы, Сильвии... <...> все они и правда живые существа? <...> Разумеется, что нет, большинство из них выдумали поэты, — говорит Дон Кихот о Дульсинеи и добавляет, — в моем представлении это благороднейшая в мире принцесса [35, ч. 1, с. 236].

Идеал Дульсинеи пронизывает весь роман, однако, вопреки желанию, Дон Кихот так ее и не увидит. Вместе с тем образ Дульсинеи, «заколдованной» злым волшебником в безобразную крестьянку, идалго увидеть посчастливилось:

...Эти существа не удовольствовались тем, чтобы просто преобразить мою Дульсинею и изменить ее облик, — нет, они придали ей низкий облик и некрасивую наружность этой крестьянки [35, ч. 2, с. 73].

Отвратительные черты и непристойные манеры «заколдованной» Дульсинеи не оттолкнули Дон Кихота, с еще большим рвением идалъго начал ценить воображаемый идеал:

...Моя владычица оказалась превращенною в сельчанку, пропахшую луком <...> ты повсюду моя, а я повсюду был и буду твоим [35, ч. 2, с. 348].

Так же как у Дон Кихота, возвышенный идеал дамы у Прохорова появляется из романов:

Заберешься с горстью храбрецов в Ляолян, выставишь караул, выгацишь из кармана роман «Великосветская красавица Изабелла»... [34, с. 9].

Для большей ясности своего замысла автор воображаемому идеалу бухгалтера Прохорова и земному его воплощению дает одно имя — Изабелла. Сцену столкновения возвышенного идеала Дон Кихота и земной Дульсинеи (безобразная крестьянка) автор «Растратчиков» пародирует в комическом сопоставлении идеального образа из романа и проститутки. До тех пор, пока воображаемый образ Изабеллы оставался в сознании Прохорова, он вдохновлял главбуха:

«Прекрасная Изабелла пошатнулась... Ланиты ее покрыл смертельный румянец... Волосы ее, черные, как кипящая смола, рассыпались змеями по мрамору обнаженных плеч...» Да... Вот это жизнь! [34, с. 9].

Пародия на пару Дон Кихот — Дульсинея заканчивается в сцене противопоставления «Прекрасной Изабеллы» из романа и женщины легкого поведения:

Изабелла. ... (Кокетливо ударяет его ридикюлем по шее.) Какие они, мужчины, странные. Строят вид, как будто ничего не помнят. Прохоров. М... м... м ... (В ужасе оглядывает Изабеллу, тоскует.) [34, с. 28].

Высокие стремления героя романа М. Сервантеса несомненно вызывают уважение однако автор «Растратчиков» обращает внимание на обратную сторону этой мечты, вступает в творческий диалог с М. Сервантесом. Зримый и осязаемый образ Изабеллы оборачивается горьким разочарованием в идеале:

Изабелла прижимается к Прохорову. Перья ее шляпки лезут ему в нос. Он чихает и морщится. Она внушает ему отвращение [34, с. 31].

Автор как бы наказывает Прохорова за низменные мечты, плотские чувства: проститутка Изабелла будет преследовать и отравлять жизнь бухгалтера до самого финала комедии [34, с. 45–46, с. 51–53, с. 73–74].

Противопоставляя образы Прохорова и Изабеллы в комическом подражании легендарной любви Дон Кихота и Дульсинеи, автор, вступая в творческий диалог с М. Сервантесом, привлекает внимание читателя к проблеме ответственности и последствий воплощения мечты в реальность, несущего как вдохновение и высокое стремление, так и горькое разочарование.

5. Изменяющиеся обстоятельства влияют на смену имени.

Смена имени героя в «Дон Кихоте» знаменует решительный поворот в жизни идадьго. Герой, который в реальной жизни «...носил фамилию **Кихада**», решил, «... что будет всего лучше, если он назовет себя **Дон-Кихотом** <...> однако истинному рыцарю надлежит присовокупить к своему имени название своей родины и стать **Дон Кихотом Ламанчским**» [35, ч. 1, с. 17–19]. В связи с открывшимися обстоятельствами Дон Кихот вносит изменение в свое имя:

...**Рыцарь Печального Образа**, и так я и буду именоваться впредь [35, ч. 1. с. 167].

В новой ситуации Дон Кихот опять изменяет свое имя:

Буде же его величество спросит, кто этот подвиг совершил, скажите, что **Рыцарь Львов**, ибо я хочу, чтобы прежнее мое прозвание, **Рыцарь Печального Образа**, изменили, переменили, заменили и сменили на это [35, ч. 2. с. 121].

Комическое подражание идадьго в отношении смены имени бухгалтером реализуется в пьесе не единожды: во вновь открывшихся обстоятельствах, в зависимости от ситуации и настроения. Подъезжая к Ленинграду, планируя предстоящее «обследование» бухгалтер подбирает соответствующий образ:

Прохоров. ...Кто? **Тайный советник Прохоров и его кассир Ванечка**. А, каково? (Деревянно смеется.) [34, с. 33].

Пытаясь соответствовать новым обстоятельствам, главбух Прохоров опять перевоплощается:

Прохоров. Очень приятно. А я **граф Гвидо со своим кассиром Ванечкой** [34, с. 44].

Новая обстановка подталкивает бухгалтера еще раз изменить имя:

Прохоров. Оч-чень приятно. **Сенатор Прохоров... Со своим собственным кассиром Ванечкой...** Чем могу?... [34, с. 63].

В «Растратчиках» автор, изображая пародию на использование Дон Кихотом рыцарского права на смену имени, в комически преувеличенной форме высмеивает способность интеллигента Прохорова приспосабливаться к обстоятельствам в зависимости от ситуации.

6. Устойчивость и неизменность теплых отношений между Санчо Панса и Тереса Панса, между Ванечкой и Зоей.

Санчо Панса, покидая дом и любящую жену Тересу, неизменно к ней возвращается, в путешествии часто вспоминает о ней и семье:

...Я человек тихий, смирный, миролюбивый <...> мне надо жену кормить и детей вывести в люди [35, ч. 1, с. 127].

При всем своеобразии отношения к жене, Санчо Панса демонстрирует привязанность, преданность Тересе:

...Милая Тереса <...> Пошли тебе Бог счастья, а меня да хранит он ради тебя» [35, ч. 2, с. 266].

Крестьянская непосредственность в отношениях не отменяла теплый юмор по отношению к близкому человеку:

Тереса у меня сущий клад, и, не будь она такой ревнивой, я не променял бы ее даже на великаншу Андадону [35, ч. 2, с. 186].

Условную схожесть отношений Санчо и Тересы Панса, связанных с преданностью, верностью, можно наблюдать во взаимоотношениях Ванечки и дочери главбуха Прохорова Зои. В начале произведения Ванечка знакомится с дочерью Прохорова:

Зоя... Филипповна... **По гроб жизни...** Не забуду... [34, с. 27].

В финале комедии Ванечка к ней возвращается:

Зоя Филипповна <...> Хотя я тогда и не в себе был, но как увидел — **по гроб жизни**» [34, с. 80].

На всем пути «обследования» Ванечка в той или иной форме вспоминает о Зое. В сцене в поезде Москва — Ленинград:

Ванечка (пьет). Будем здоровы... (Впадает в грусть, поет.) **Позарастили стежки-дорожки, где проходили миленькой ножки... Эх, по гроб жизни...** [34, с. 32].

Обращаясь к княжне Ирине в сцене «Каморка в пригороде Ленинграда...», он называет ее Зоей: «Куколка, **Зочка**» [34, с. 48]. В печальном настроении в доме у матери вспоминает о Зое:

Ванечка (тихо, отчаянно, грустно напевает) **Позарастили стежки-дорожки, где проходили милого ножки...** [34, с. 64].

Автор, изображая возвышенно-лирические черты образа Ванечки, подчеркивает общие с Санчо Панса особенности характера человека из народа, не растерявшего под напором цивилизации и неблагоприятных обстоятельств ни преданности, ни уважения, ни постоянства чувств к любимой.

7. Функции Санчо Панса и Ванечки, связанные с разумной предупредительностью и практическим умом.

Для создания образа Ванечки автор использует не только подобие черт Санчо Панса, связанных с семейственностью и преданностью Дон Кихоту (см. параграф 6, 9), но и сходство, относящееся к рациональной предупредительности, практичности.

Приведем примеры оригинала и подражания ему. Столкнувшись с препятствиями на пути, Санчо Панса советует Дон Кихоту отказаться от своего намерения:

Не говорил ли я вам, сеньер Дон Кихот, чтобы не вступали в бой, а возвращались назад... [35, ч. 1, с. 157].

Растратчики оказались в затруднительном положении, Ванечка советует Прохорову вернуться и восстановить растроченные деньги:

Может быть, как-нибудь покроем? <...> Ведь это же, Филипп Степанович, рас... [34, с. 30].

Санчо Панса, обеспокоенный поступками Дон Кихота, пытается его остановить, образумить:

Воротитесь, сеньер Дон Кихот! Клянусь богом, вы нападаете на овец и баранов. Воротитесь! [35, ч. 1, с. 156].

Не раз в комедии Ванечка, понимая уязвимость положения Филиппа Степановича, предостерегает бухгалтера:

Ванечка (тянет Прохорова за рукав). Филипп Степанович. Ей-богу, будет. Уймись. А то вы такое наговорите... [34, с. 63].

И еще:

«Ванечка (с отчаянием). Будет вам, Филипп Степанович, будет» [34, с. 61].

Понимая неловкость положения, Санчо предусмотрительно замечает:

Выкиньте это из головы, — возразил Санчо, — и послушайте моего совета: никогда не следует связываться с комедиантами... [35, ч. 2, с. 81].

Почувствовав ошибочность плана Прохорова (продолжить попойку дома), Ванечка обращает внимание бухгалтера:

А может быть, ваша супруга, Филипп Степанович, будут все-таки недовольны? [34, с. 23]

Практический ум и житейскую логику Санчо проявляет на протяжении всего сюжета. Оправдывая отъем «Мамбринова шлема» у цирюльника, Дон Кихот запрещает Санчо забрать то, что осталось бесхозным после умчавшейся «легче лани» жертвы. Натура Санчо стремится к практическому решению вопроса:

...А скажите на милость, упряжь-то обменять можно? [35, ч. 1, с. 186].

Герцог и герцогиня предложили Дон Кихоту и Санчо принять участие в охоте, выдали им роскошные охотничьи костюмы. Не видя применения в платье из «зеленого, превосходного сукна...» [35, ч. 2, с. 250], Санчо сразу нашел ему практическое применение:

...Взял то, что ему дали, с намерением продать эту одежду при первом же удобном случае [35, ч. 2, с. 251].

Находясь под влиянием гуманистических идей Дон Кихота, восхищаясь его культурой и образованностью, Санчо во множестве эпизодов, связанных с кратковременным губернаторством, проявляет «здравый ум...» [24, с. 102] с пользой для общества и граждан.

Пародийное сходство с Санчо Панса, выраженное в практической рассудительности, Ванечка демонстрирует последовательно на протяжении всего сюжета.

В безвыходной ситуации полного отсутствия денег Ванечка проявляет практическую инициативу:

Ванечка: Да будет, Филипп Степанович. <...> В город надо идти, пальто продавать, иначе не выберемся [34, с. 72].

С целью сохранить деньги, оставшиеся после проигрыша Прохоровым в карты («...Ведь денег-то, денег-то сколько» [34, с. 57]), а также обуздать азарт ощущений бухгалтера (желание отыгаться) Ванечка находит практический выход из ситуации:

Ванечка: Филипп Степанович <...> а мы тут в городе Калинове лучше останемся <...> Останемся, и все тут. Прохоров: А что же — Калинов так Калинов, и гора с плеч [34, с. 57–58].

И еще. Главбух, подсчитывая растраченные деньги, впадает в смятение и удивляется:

Прохоров. ... Ведь было же двенадцать тысяч <...> Куда ж они девались? [34, с. 70].

Потрясение нивелируется ясным практическим предложением кассира:

В Москву надо ехать, там все подсчитают... [34, с. 71–72].

Пародией на такие особенности характера Санчо Панса, как здравая предупредительность, практический ум, смекалка, автор комедии добродушно посмеивается над Ванечкиной излишней щепетильностью и незначительными слабостями характера. Черты характера Ванечки, выявленные в результате выборки, схожи с чертами Санчо Панса, становятся продолжением его достоинств и выражены в искренней преданности, моральной ответственности.

8. Мистификация в романе «Дон Кихот» и театрализация в комедии «Растратчики».

В романе «Дон Кихот» подмена действительности иллюзорной реальностью с использованием массовых сцен и декораций происходит с Дон Кихотом и его оруженосцем Санчо Панса в герцогском замке, где хозяева, нахотавшись, условились, «...что они сыграют с Дон Кихотом отличную шутку, и притом в духе рыцарства» [35, ч. 2, с. 149]. В эпизоде устроенной герцогской четой мистификации читатель наблюдает за ничем не подозревающими Дон Кихотом и Санчо Панса и за тем, как устроители представления, которых «скука доводит до зверского бездушия» [24, с. 108], цинично, с иронией смеются над важным для Дон Кихота возвышенным чувством к Дульсине и другими жизненными устремлениями героев.

В комедии «Растратчики» автор по аналогии с эпизодом мистификации в романе Сервантеса создает сцену с организованной авантюристами театрализацией. Жоржик («Молодой человек») с сообщниками в «Особняке киностудии на Каменоостровском» [34, с. 40] устроил питейно-развлекательный клуб, куда приглашает «дураков иностранцев» [34, с. 39]:

Роскошная зала <...> Из дверей видны другие залы. Роскошь, свету немного [34, с. 40].

Предприимчивый «Молодой человек» для создания иллюзии дореволюционной атмосферы высшего общества пригласил бывших царских генералов, графинь, представителей света:

Даже царя Николая для этого дела выкопал... [34, с. 39].

«Молодой человек» обучил приглашенных правилам «профессионального» поведения. С целью незаконного завладения деньгами заманил в клуб Прохорова и Ванечку:

Разрешите представить вам моих новых друзей, которые прибыли из Москвы в Санкт-Петербург со специальной целью повращаться в высшем свете. Прикажете принять? [34, с. 43]

Читатель с сочувствием и смехом наблюдает за профессиональной работой авантюристов по одурачиванию ничего не подозревающих растратчиков.

Пародия на мистификацию в «Растратчиках» построена по аналогии с внешним действием соответствующих глав романа М. Сервантеса. Герцог и герцогиня со свитой в «Растратчиках» заменяются авантюристом Жоржилом и ряжеными сообщниками; Дон Кихот и Санчо Панса — главбухом Прохоровым и его кассиром Ванечкой. Мистификация с насмешкой над Дон Кихотом и Санчо Панса, устроенная герцогом и герцогиней в романе, в комедии уступает место театрализации с жульничеством авантюристов во главе с Жоржилом. Место действия, т. е. замок герцога и герцогини в «Дон Кихоте», в «Растратчиках» заменяется «особняком киностудии на Каменноостровском» [34, с. 40].

В обоих произведениях авторы подчеркивают моральную низость, надругательство над чувствами беззащитных и простодушных жертв тех, кто обладает властью и деньгами.

9. Взаимная привязанность Дон Кихота и Санчо Панса — подражание этой особенности Прохорова и Ванечки.

Независимый и гордый Дон Кихот, кажется, не нуждается в чьей-то поддержке и помощи, чужом мнении, вместе с тем «неисправимый романтик, Дон-Кихот <...> на самом деле, любит и ценит его, дерзкий юмор, неиссякаемое остроумие, положительный, практический ум — именно те свойства, которых недостает рыцарю» [24, с. 104]. Перечислив качества характера, за которые Дон Кихот уважает и ценит Санчо Панса, идальго добавляет:

...Одним словом, я не променяю его ни на какого другого оруженосца, хотя бы в придачу мне предлагали целый город [35, ч. 2, с. 240].

Автор в «Растратчиках», выстраивая аналогию отношений Дон Кихота и Санчо Панса, изображает потребность главбуха в Ванечке как в человеке, обладающем теми свойствами характера (см. параграфы 6, 7), за которые Прохоров симпатизирует кассиру.

У себя на квартире бухгалтер теплое отношение к кассиру выразил словами:

Прохоров (налив по второй). ...П... постой, Ванечка, я тебе должен сказать <...> Один ты, Ванечка, у меня на свете остался [34, с. 26].

Санчо Панса свою привязанность к идадьго выражал покорным следованием безумным идеям Дон Кихота. Несмотря на постоянные упреки в обжорстве, лени, корыстолюбии «у Санчо есть много бескорыстной преданности и любви к Дон Кихоту» [24, с. 105]: «...А главное, я человек верный, так что, **кроме могилы**, никто нас с ним разлучить не может» [35, ч. 2, с. 146], — говорит Санчо Панса о Дон Кихоте. На протяжении всего сюжета Ванечка послушно шел за легкомысленными выдумками Прохорова, преданность которому выразил в словах, служащих аллюзией на слова Санчо (выделено жирным шрифтом):

Вы, Филипп Степанович <...> И я вас... уважаю... во как... **По гроб жизни**. Вы такой человек, такой человек... [34, с. 26].

Сатирический взгляд автора «Растратчиков» на основных персонажей не исключал изображения их обаятельными. Подражая «Дон Кихоту и Санчо Панса — чудакам, безумцам, бесполезным мечтателям» [24, с. 108], таким же разным (темперамент, социальное положение, культура и образование (см. параграф 1)), Прохоров и Ванечка, следуя за образцом весь непростой путь «обследования» (путешествия), сохранили симпатию, терпимость и уважение друг к другу.

10. Неудачи утверждения идеала, возвращение домой, прозрение Дон Кихота и аналогия в действиях Прохорова.

Надломленный неудачами в борьбе за ценности и идеалы рыцарства, упрекаемый в сумасшествии, Дон Кихот и его верный оруженосец Санчо Панса окончательно возвращаются домой. Призрачность утверждения идеалов прошлого, приближение смерти, а также христианская мораль возвращают Дон Кихота к обыденному сознанию, идадьго выполняет желание близких, раскаивается в своих чудачествах:

...Полно, сеньеры <...> **Я был сумасшедшим, а теперь я здоров**, я был Дон Кихотом Ламанческим, а ныне, повторяю, я — Алонсо Кихано Добрый. Искренним раскаянием я надеюсь вновь сыскать то уважение, коим я некогда у вас пользовался [35, ч. 2, с. 532].

По аналогии с финальной сценой окончательного возвращения Дон Кихота домой выстраивается концовка «Растратчиков». Несбыточность мечтаний, неудачи «подвигов», подорванное здоровье («Ванечка. ...Филипп Степанович все время не в себе <...> **Совсем с ума сошли-с**» [34, с. 77]), растрата и карточный проигрыш заставляют Прохорова и его кассира Ванечку вернуться домой. Вместе с тем во внешнем сходстве кульминационной сцены есть существенное различие. Если Дон Кихот выполняет желание близких, перед смертью раскаивается в отходе от общепринятых норм поведения, то Прохоров не в силах осмыслить свое состояние, не может обуздать игру с иллюзиями:

Прохоров. ...Все вздор. Мура вокруг... Чушь. Дичь. Ничего подобного не было... Они врут... Шерри-бренди. (Очнулся, стал осмысленным.) Кто там, в передней? <...> Дверь открывается, там — милиция [34, с. 82].

Внешнее подобие оригиналу последней сцены в комедии служит своеобразной сатирой на уходящий из советской реальности образ дореволюционного интеллигента. Данная сцена заставляет читателя обратить внимание как на сходство, так и на различие образов Прохорова и Дон Кихота, побуждает задуматься, осмыслить причину драматического положения комедийного образа.

Количество и разнообразие выявленных в результате исследования аналогий, сходства внешних особенностей, функций образов основных персонажей, сюжетной схемы комедии «Растратчики» и романа «Дон Кихот» указывает на пародийный характер произведения.

Пародийный компонент сюжета влечет за собой поиск художественных параллелей романа М. Сервантеса и комедии В. Катаева: конфликт воображаемого и реальности; сочетание комедийного и драматического; трагикомичность образа основного персонажа — эти и многие другие вопросы встают перед исследователем по завершении работы. К сожалению, дальнейшее исследование не входит в тему статьи, однако создает предпосылки к всестороннему изучению комедии «Растратчики».

В России еще с XVIII в. авторы драматургических произведений находили оригинальные формы и способы интерпретации романа М. Сервантеса «Дон Кихот» [10, с. 124–148]. Во время активных политических и социальных преобразований в России 1920–1930 гг. в непростой литературно-политической обстановке М.А. Булгаков, А.В. Луначарский, М.А. Чехов, Г.И. Чулков и другие [1, с. 4–5] в своих пьесах через собственное видение истории о Дон Кихоте отразили особенности сознания человека своего времени. Выявленная в результате исследования пародия на роман «Дон Кихот» является ступенью к более глубокому изучению художественно-идейного своеобразия комедии «Растратчики». Результаты исследования могут войти в круг изучения интерпретации романа М. Сервантеса в российской драматургии, в частности драматургии советского периода 1920–1930 гг.

Список литературы

Исследования

- 1 Артамонова Т.Г. Рецепция сюжета о Дон Кихоте в русской литературе 1920–1930 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. 19 с.
- 2 Бескин Э.В. В борьбе за реконструкцию // Ежегодник литературы и искусства на 1929 г. М.: Ежегодник Комакадемии, 1929. 703 с.
- 3 Брайнина Б.Я. Творческий путь Валентина Катаева // Красная новь. 1932. Кн. 4. Апрель. С. 168–180.
- 4 Брайнина Б.Я. Валентин Катаев. Очерк творчества. М.: Гослитиздат, 1960. 223 с.
- 5 Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: в 4 т.: 1863–1938. 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: Изд-во Мос. худож. театра, 2003. Т. 4: 1928–1938. 495 с.
- 6 В.К. «Валентин Катаев. Растратчики» // На литературном посту. 1927. № 11/12. С. 88–89.
- 7 Галанов Б.Е. Размышления о авторе и диалоги с ним. М.: Худож. лит., 1989. 320 с.

- 8 Гуськов Н.А. От карнавала к канону. Рус. совет. комедия 1920 гг. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2003. 211 с.
- 9 Горький А.М. Письмо Лутохину Д.А. (9 января 1927 г., Соренто) // Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 30. С. 6.
- 10 Державин К.Н. «Дон Кихот» в русской драматургии. Ст. и материалы / под ред. М.П. Алексеева. Л.: Изд-во Ленинградского гос. ун-та, 1948. 240 с.
- 11 Ермилов В.В. Традиции и новаторство (Творчество Валентина Катаева) // Красная новь. 1940. № 2. Февраль. С. 188–204.
- 12 Катаев В.П. Растратчики — повесть // Красная новь. 1926. № 10. Октябрь. С. 65–87.
- 13 Катаев В.П. Растратчики — повесть // Красная новь. 1926. № 11. Ноябрь. С. 34–73.
- 14 Катаев В.П. Растратчики — повесть (окончание) // Красная новь. 1926. № 12. Декабрь. С. 78–108.
- 15 Катаев В.П. Растратчики. Берлин: Книга и сцена, 1930. 89 с.
- 16 Климова Л.М. Катаев-драматург // Театр и драматургия. 1959. Вып. 1. С. 115–134.
- 17 Кнорин В.Г. Основные задачи в области руководства художественно театральной работой // Пути развития театра: (стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпроме ЦК КП (б) в мае 1927 г.). М.; Л.: Кино-изд-во РСФСР Кинопечать, 1927. С. 44–67.
- 18 Лежнев А.И. «Валентин Катаев. Растратчики» // Печать и революция. 1927. № 4. С. 193–194.
- 19 Литовская М.А. Социохудожественный феномен В.П. Катаева: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1999. 493 с.
- 20 Луценко Ф.И. Творчество Валентина Катаева. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. пед. ун-та, 1959. 56 с.
- 21 Майзель М.А. «Валентин Катаев. Растратчики» // Звезда. 1927. № 6. С. 156–157.
- 22 Марков П.И. МХТ и советская драматургия // Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 42.
- 23 Машибиц-Веров И.М. На грани // Писатели и современность: сб. ст. М.: Федерация, 1931. С. 41–94.
- 24 Мережковский Д.С. Сервантес // Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы: сб. ст. СПб.: Наука, 2007. С. 85–109.
- 25 Огрызко В.В. Циник с бандитским шиком. О В. Катаеве. М.: Литературная Россия, 2015. 704 с.
- 26 Россоловская В.А. Творчество Валентина Катаева. М.: Молодая гвардия, 1933. Кн. 6. Июнь. С. 125–132.
- 27 Сидельникова Т.Н. Валентин Катаев. Очерк жизни и творчества. М.: Сов. писатель, 1957. 247 с.
- 28 Скорино Л.И. Писатель и его время. Жизнь и творчество В.П. Катаева. М.: Сов. писатель, 1965. 368 с.
- 29 Соловьева И.Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи / ред. А.М. Смелянский. М.: Изд-во Мос. худож. театра, 2007. 671 с.
- 30 Старкова И.Ю. Идеология и литература в СССР 1920–1930 гг. // Студенческий электронный журнал СТРИЖ. 2019. № 3 (26). URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=38234593> (дата обращения: 03.02.2024).
- 31 Шаргунов С.А. Катаев. Погоня за вечной весной. М.: Молодая гвардия, 2017. 670 с.

- 32 Шафир А.Б. «Валентин Катаев...» // Красная новь. 1927. № 6. С. 262–263.
- 33 Шеленок М.А. Драматургия И. Ильфа и Е. Петрова и водевильная тенденция в отечественной комедиографии 1920–1930 гг.: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2016. 279 с.

Источники

- 34 Катаев В.П. Растратчики // Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1986, Т. 9: Пьесы. 576 с.
- 35 Сервантес С.М. Дон Кихот. Роман в 2 ч. / пер. с испанского Н. Любимова; стихи в пер. Ю. Корнеева; коммент. и ст. С. Пискуновой; худ. С. Бродский. СПб; М.: Речь, 2023. [Ч. 1.] 582 с. СПб; М.: Речь, 2023. [Ч. 2.]. 600 с.

© 2025. Ruslan O. Khalilov
Moscow, Russia

DON QUIXOTE AND SANCHO PANZA IN V.P. KATAEV'S COMEDY "EMBEZZLERS"

Abstract: The paper deals with the identifying of the parody expressed in the similarity of protagonists, their external features, functions of the images, the fable of the comedy "The Embezzlers" by V. Kataev and the novel "Don Quixote" by M. Cervantes. The selective analysis allowed us to highlight certain artistic elements of the comedy: the naming of characters similar to the legendary pair, creating understandable expectations; a circular fable with isolated episodes, duplicating the path of the characters of the novel; external features, behavior pattern, actions, realizing the conditional similarity between outlined characters. Despite the dynamism, acute dialogues and unexpected turns which are shading the similarity between the protagonists of the comedy and the novel, the parody is clearly readable. The Don Quixote parody does not affect the concept of the novel and is not a comic interpretation of it. The parody, established as a result of the research and used by Kataev in the creating of his comedy "The Embezzlers" is a stepping stone to a deeper study of V. Kataev's work. "The Embezzlers" may also be included in the circle of studies on the interpretations of the "great" plot in the Soviet dramaturgy of 1920–1930 years.

Keywords: V.P. Kataev, M.S. Cervantes, Don Quixote and Sancho Panza, K.S. Stanislavsky, Moscow Art Theatre, USSR.

Information about author: Ruslan O. Khalilov — Research Teacher, Dobrolyubova St., 9/11, 127254 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4870-0677>

E-mail: lilhalilov@yandex.ru; lil987654321@yandex.ru

Received: April 09, 2024

Approved after reviewing: October 07, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Khalilov, R.O. "Don Quixote and Sancho Panza in V.P. Kataev's Comedy 'Embezzlers'." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 174–192. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-174-192>

References

- 1 Artamonova, T.G. *Retseptsiiia siuzheta o Don Kikhote v russkoi literature 1920–1930-kh gg.* [Reception of the Don Quixote Story in Russian Literature of the 1920s and 1930s: PhD Thesis, Summary]. Ekaterinburg, 2006. 19 p. (In Russ.)
- 2 Beskin, E.V. “V bor'be za rekonstruktsiiu” [“In the Struggle for Reconstruction”]. *Ezhegodnik literatury i iskusstva* [Literature and Art Annuary]. Moscow, Ezhegodnik Komakademii Publ. 1929. 703 p. (In Russ.)
- 3 Brainina, B. “Tvorcheskii put' Valentina Kataeva” [“The Creative Path of Valentin Kataev”]. *Krasnaia nov'*, book 4, April, 1932. pp. 168–180. (In Russ.)
- 4 Brainina, B.Ia. *Valentin Kataev. Ocherk tvorchestva* [Valentin Kataev. An Essay on Creativity]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1960. 223 p. (In Russ.)
- 5 Vinogradskaia, I.N. *Zhizn' i tvorchestvo K.S. Stanislavskogo: v 4 t.: 1863–1938* [The life and Work of K.S. Stanislavsky: in 4 vol.: 1863–1938], vol. 4. 1928–1938, 2nd ed., corr. and rev. Moscow, Moscow Art Theatre Publ., 2003. 495 p. (In Russ.)
- 6 V.K. “Valentin Kataev. Rastratchiki” [“Valentin Kataev. Embezzlers”]. *Na literaturnom postu*, no. 11/12, 1927. pp. 88–89. (In Russ.)
- 7 Galanov, B.E. “Razmyshleniia o avtore i dialogi s nim” [“Reflections on the Author and Dialogue with Him”]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1989. 320 p. (In Russ.)
- 8 Gus'kov, N.A. *Ot karnavala k kanonu. Russkaia sovetskaia komediia 1920-kh gg.* [From Carnival to Canon. Russian Soviet Comedy of the 1920th]. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 2003. 211 p. (In Russ.)
- 9 Gor'kii, M. “Pis'mo Lutokhinu D.A. (9 ianvaria 1927, Sorento)” [“Letter to Lutokhin D.A. (January 9, 1927, Sorento)”]. *Sobranie sochinenii: v 30 t.* [Collected Works: in 30 Vols.], vol. 30. Moscow, GIKhL Publ., 1955, p. 6. (In Russ.)
- 10 Derzhavin, K.N. “Don Kikhot” v russkoi dramaturgii. *Stat'i i materialy* [“Don Quixote” in Russian Drama. Articles and Materials], comp. M.P. Alekseeva. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1948. 240 p. (In Russ.)
- 11 Ermilov, V. “Traditsii i novatorstvo (Tvorchestvo Valentina Kataeva)” [“Traditions and Innovation (Creativity of Valentin Kataev)”]. *Krasnaia nov'*, no. 2, 1940, February, pp. 188–204. (In Russ.)
- 12 Kataev, V.P. “Rastratchiki — povest'” [“Embezzlers — the Story”]. *Krasnaia nov'*, no. 10, 1926, October, pp. 65–87. (In Russ.)
- 13 Kataev, V.P. “Rastratchiki — povest'” [“Embezzlers — the Story”]. *Krasnaia nov'*, no. 11, 1926, November, pp. 34–73. (In Russ.)
- 14 Kataev, V.P. “Rastratchiki — povest' (okonchanie)” [“Embezzlers — the Story (Ending)”]. *Krasnaia nov'*, no. 12, 1926, December, pp. 78–108. (In Russ.)
- 15 Kataev, V.P. *Rastratchiki* [Embezzlers]. Berlin, Kniga i scena Publ., 1930. 89 p. (In Russ.)
- 16 Klimova, L.M. “Kataev-dramaturg” [“Kataev the Playwright”]. *Teatr i dramaturgiia*, vol. 1, 1959, pp. 115–134. (In Russ.)
- 17 Knorin, V.G. “Osnovnye zadachi v oblasti rukovodstva khudozhestvenno teatral'noi rabotoi” [“The Main Tasks in the Field of Artistic and Theatrical Work Management”]. *Puti razvitiia teatra: (stenograficheskii otchet i resheniia partiinogo soveshchaniia po voprosam teatra pri Agitprome TsK KP (b) v mae 1927 g.)* [Ways of Developing the Theater (Verbatim Report and Decisions of the Party Council on Theater Issues at the Agitprop of the Central Committee of the CPSU(b) in May 1927)]. Moscow, Leningrad, Kinopechat' Publ., 1927, pp. 44–67. (In Russ.)

- 18 Lezhnev, A. "Valentin Kataev. Rastratchiki" ["Valentin Kataev. Embezzlers"]. *Pechat' i revoliutsiia*, no. 4, 1927, pp. 193–194. (In Russ.)
- 19 Litovskaia, M.A. *Sotsiokhudozhestvennyi fenomen V.P. Kataeva* [*V.P. Kataev's Socio-artistic Phenomenon: PhD Dissertation Thesis*]. Ekaterinburg, 1999. 493 p. (In Russ.)
- 20 Lutsenko, F.I. *Tvorchestvo Valentina Kataeva* [*Work of Valentin Kataev*]. Voronezh, Voronezh State Pedagogical University Publ., 1959. 56 p. (In Russ.)
- 21 Maizel', M. "Valentin Kataev. Rastratchiki" ["Valentin Kataev. Embezzlers"]. *Zvezda*, no. 6, 1927, pp. 156–157. (In Russ.)
- 22 Markov, P. "MKhT i sovetskaia dramaturgiia" ["Moscow Art Theater and Soviet Drama"]. *Teatr i dramaturgiia*, no. 3, 1934, p. 42. (In Russ.)
- 23 Mashbits-Verov, I. M. *Na grani. Pisateli i sovremennost': sbornik statei* [*On the Edge. Writers and Modernity: Collection of Articles*]. Moscow, Federatsiia Publ., 1931. pp. 41–94. (In Russ.)
- 24 Merezhkovskii, D.S. *Servantes. Vechnye sputniki. Portrety iz vseмирnoi literatury: sbornik statei* [*Cervantes. Eternal Companions. Portraits from World Literature: Collection of Articles*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2007, pp. 85–109. (In Russ.)
- 25 Ogryzko, V.V. *Tsinik s banditskim shikom. O V. Kataeve* [*A Cynic with Gangster Chic. About V. Kataev*]. Moscow, Literaturnaia Rossiia Publ., 2015. 704 p. (In Russ.)
- 26 Rossolovskaia, V. *Tvorchestvo Valentina Kataeva* [*The Work of Valentin Kataev*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., book 6, June, 1933, pp. 125–132. (In Russ.)
- 27 Sidel'nikova, T.N. *Valentin Kataev. Ocherk zhizni i tvorchestva* [*Valentin Kataev. An Essay on Life and Creativity*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1957. 247 p. (In Russ.)
- 28 Skorino, L.I. *Pisatel' i ego vremia. Zhizn' i tvorchestvo V.P. Kataeva* [*The Writer and his Time. The Life and Work of V.P. Kataev*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1965. 368 p. (In Russ.)
- 29 Solov'eva, I.N. *Khudozhestvennyi teatr: Zhizn' i prikliucheniia idei* [*Art Theater: The Life and Adventures of Ideas*], ed. A.M. Smelianskii. Moscow, Moscow Art Theatre Publ., 2007. 671 p. (In Russ.)
- 30 Starkova, I.Iu. "Ideologiya i literatura v SSSR 1920–1930-e gg." ["Ideology and Literature in the USSR 1920s – 1930s"]. *Studencheskii elektronnyi zhurnal STRIZh*. № 3 (26). 2019. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=38234593> (Accessed 03 February 2024). (In Russ.)
- 31 Shargunov, S.A. *Kataev. Pogonia za vечноi vesnoi* [*Kataev. The Pursuit of Eternal spring*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2017. 670 p. (In Russ.)
- 32 Shafir, A. "Valentin Kataev..." *Krasnaia nov'*, no. 6, 1927, pp. 262–263. (In Russ.)
- 33 Shelenok, M.A. *Dramaturgiia I. Il'fa i E. Petrova i vodevil'naia tendentsiia v otechestvennoi komediografii 1920–1930-kh gg.* [*The Dramaturgy of I. Ilf, E. Petrov and the Vaudeville Trend in Russian Comediography of the 1920s – 1930s: PhD Dissertation Thesis*]. Saratov, 2016. 279 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-193-203>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2=411.2)

Научная статья/Research article

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

© 2024 г. А.В. Ремезов

г. Москва, Россия

«МУЧЕНИЕ ФЕОДОРА ТИРОНА» В СПИСКАХ ПРОЛОГОВ XV-XVI ВЕКА: АНАЛИЗ РАЗНОЧТЕНИЙ

Аннотация: «Мучение Феодора Тирона» впервые обнаружено в ранних сборниках Пролога Синаксарной редакции (XII-XIII век). С течением времени текст преобразовывался, переписываясь русскими книжниками. Настоящая статья посвящена анализу мучения в поздних проложных списках XV-XVI вв. Ее цель – исследование изменений первоначального текста «Мучения Феодора Тирона» из переводного Синаксаря (Соф. собр. 1324). Были просмотрены 14 рукописей Пространной редакции Пролога и 6 рукописей Краткой редакции за сентябрьскую половину года. В большинстве из них тексты переписаны практически без изменений, однако в рукописях БАН НИОР 31.6.30., РНБ F.I.311. и БАН НИОР 33.8.1. в мучении фиксируются интересные разночтения. «Мучение Феодора Тирона» мало изменилось в плане своего содержания, но анализ текстов показал, что с XV века увеличивается его вариативность: меняются графико-орфографические нормы, почерки переписчиков, допускаются механические ляпусы в написании слов и выражений, трансформируется синтаксический строй. В мучении в поздних проложных списках фиксируются языковые разночтения. Это связано с частым переписыванием четких сборников в XV и XVI веках, увеличением числа смешанных и особых редакций Пролога со значительно измененным составом.

Ключевые слова: агиография, Феодор Тирон, Пролог, мучений, рукописи.

Информация об авторе: Ремезов Алексей Владимирович – аспирант Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-6857-8904>

E-mail: remezoff2010@yandex.ru

Дата поступления статьи: 10.08.2024

Дата одобрения рецензентами: 15.09.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Ремезов А.В. «Мучение св. Феодора Тирона» в списках прологов XV-XVI века: анализ разночтений // Вестник славянских культур. 2024. Т. 75. С. 193–203 <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-193-203>

Пролог – книга, имеющая греко-восточное происхождение и по составу статей восходящая к греческим синаксарям. В начале своего бытования на Руси она явля-

лась преимущественно церковно-учительной, предназначавшейся для богослужений [15, с. 376]. Вскоре, пополнившись оригинальными и заимствованными сочинениями, Пролог вышел из узкоцерковного обихода и стал популярным нравственно-воспитательным сборником среди русских средневековых читателей. Из-за большого читательского спроса он неоднократно переписывался, менялся его состав. В книгу могли включаться новые произведения, старые могли изыматься [3, с. 111]. Проводилась, сокращение или дополнение четьего материала: перегруппировка, механическое восполнение или изъятие определенных компонентов в житиях, мог меняться сам характер изложения. [3, с. 112]. Так появились редакции памятника.

Традиционно в науке принято разделять Пролог на Синаксарную, Краткую (первую) и Пространную (вторую) редакции [15, с. 376]. В новейших исследованиях в научный оборот вводятся новые: псковская, новгородская, киево-софийская¹. Исследования Л.В. Прокопенко показывают, что памятник мог также подвергаться изменениям, в том числе и в рамках одной редакции. В статье «Текстология Синаксаря (Пролога) за сентябрь-февраль» исследовательница выделяет «различия макроуровня (состав памятней и изменение их заголовков)» и «микроуровня (текст памятней)» [11, с. 691]. Большое количество разночтений в житийном разделе в списках Краткой редакции Пролога свидетельствует о длительном пути переписывания. Таким образом, проложные сборники дошли до нас в полной или частичной сохранности в большом количестве. Чтения внутри них подвергались изменениям, редактуре.

Настоящая статья посвящена анализу «Мучения Феодора Тирона», впервые обнаруженному в ранних сборниках Синаксарной редакции (XII-XIII век). Мартирий читается под 17 февраля. Текст сообщает читателю историю Феодора Тирона – православного воина-новобранца, служащего в Тиронской когорте. В начале IV века н.э. он принял мученичество через сожжение в Амасии (современная Турция) во время Великого Гонения при императорах Максимиане Галерии и Максимине II Дайе. В православной традиции святой почитается в первую субботу Великого поста. В Прологах XIV века Пространной редакции в мартирии фиксируются языковые изменения: замена эпитетов при описании императоров, введение в текст оценочных наречий (в Прологе Тп161). Появляются разночтения, заключавшиеся в изменении порядка слов в некоторых списках. При переписывании памятника писцы проводили литературную обработку текста: в «Мучении Феодора Тирона» появляется образ императора Диоклетиана, при описании змееборческого подвига святого появляется копье – художественная деталь, отсутствующая в более ранних Синаксарных рукописях.

Появление в конце XIV века бумаги, более дешевого и доступного писчего материала, способствовало возрождению книгописной деятельности: появляются летописные своды, легендарные сказания, памятники Куликовского цикла. Книжники начинают чаще переписывать Пролог. Это подтверждается дошедшим до нас большим количеством его рукописей (около трех тысяч) [15, с. 376]. Значительно меняется состав сборника: «в XV и XVI вв. число смешанных и особых редакций увеличивается (см. состав списка БАН. 31.6.30: Славяно-русские Рукописи БАН. 2015. С. 154-196), есть случаи соединения Простого (Обыкновенного) и Стишного Пролога» [9, с. 380]. В связи с частым переписыванием памятника, включением в него нового материала в его поздних редакциях первоначальные тексты порой значительно изменялись.

Цель настоящей статьи – анализ видоизменений «Мучения Феодора Тирона» из переводного Синаксаря (Соф. собр. 1324) в поздних рукописях Пролога XV-XVI в.

¹ Подробнее об этом см. работы М.В. Чистяковой

Было просмотрено 14 рукописных сборников Пространной редакции XV-XVI века и 6 сборников Краткой редакции за сентябрьскую половину года. Мартирий практически не подвергался радикальным изменениям в идейно-тематическом содержании, поэтике. В некоторых списках Пролога, «Мучение...» практически идентично друг другу (например, в Сол. 697/805, собр. Егорова: Ф.98 №21, Ф.98 №109, Ф.98 №42, собр. Невоструева Ф.194 №17, собр. Тихонравова Ф.299 №573). В то же время нельзя утверждать, что оно бытовало в неизменном виде. Тексты мартырия в поздних рукописях Пролога содержат технические разночтения с вариантом, сохранившимся в Синаксарной редакции (Соф. собр. 1324). Выборка сборников осложнялась большим их количеством и основывалась на таких принципах, как: наличие текста «Мучения...», оригинальные разночтения, полнота текста (отсутствие лакун, фрагментарности). Таким образом, можно выделить для анализа три списка.

БАН НИОР 31.6.30. Из всех просмотренных Прологов XV-XVI века, эта рукопись представляет наибольший интерес. Её нельзя отнести ни к одной из ныне установленных редакций, поскольку она обладает индивидуальными особенностями. [8, с. 310]. В описании славяно-русских памятников Библиотеки книга названа «промежуточной» (между 1-ой и 2-ой редакциями)». [8, с. 10]. Памятник поступил в Библиотеку Академии наук в XIX в., написан полууставом. Текст XV в. – в два столбца, материал XVI в. написан тремя почерками. По причине того, что первоначальный кодекс был в значительной степени утрачен и восполнен в XVI, рукопись датируется серединой XV в. (листы 14–15, 17–19, 21–26, 44–126, 130, 149, 150, 162, 163, 180–365), и третьей четвертью XVI в. (остальные листы) [8, с. 154]. Отмечено, что 31.6.30 «обладает большим количеством дополнительных статей, почему ее приходится считать особой редакцией» [8, с. 310]. Л.В. Прокопенко относит книгу² к «рукописи со смешением редакций»: «тексты КрР и ПрР чередуются, много статей с особой редакцией» [10].

РНБ F.I.311. Сборник написан полууставом, объемом в 563 листа и примечателен тем, что имеет свою историю. Рукопись создана в 1481 г. в Коломне, по повелению архимандрита коломенского Спасского монастыря Иннокентия. У книги два составителя – священник Феодот и иеродиакон Семен [4, с. 45]. Она была составлена за четыре месяца. «Можно предположить, что спешка была обусловлена желанием использовать Пролог уже в сентябре» [6]. Книга была разделена переписчиками на две части. Священник Феодот переписал текст на сентябрь – ноябрь, иеродиакон Семен – на декабрь – февраль. Кодекс уникален своими писцовыми записями в конце. Первая содержит известие о поставлении на Коломенскую кафедру епископа Герасима. Вторая сообщает о подготовке кодекса, но почерк, которым она выполнена, не принадлежит ни одному из двух писцов Пролога. [6] В XVIII в. рукопись принадлежала крестьянину села Лысково, в XIX в. была приобретена Ф. А. Толстым.

БАН НИОР 33.8.1. Рукопись содержит текст «Мучения Феодора Тирона» с оригинальными языковыми деталями. Список датируется последней четвертью XV в. Написан полууставом и подготовлен скорее всего одним переписчиком. Письмо отличается в разных местах по высоте букв и по рисунку письма. Возможно, это связано со сменой пера и подобными частными причинами. Книга поступила в Библиотеку Академии наук в составе коллекции Ф. О. Плигина в 1905 г. (Плиг. 517) и первоначально была записана в Новое собрание Отдела (Нов. 948), а позднее в опись собрания Ф. О. Плигина под № 25.

² Исследовательница номинирует список как АК31

Полного тождества текстов мученика в вышеупомянутых списках не наблюдается. Вариативность свидетельствует, что переписчики не стремились к дословному их воспроизведению.

Ниже в сравнительной таблице представлены три текста «Мучения Феодора Тирона» из НИОР 31.6.30, НИОР 33.8.1, F.I.311. Наиболее полный мученический рассказ читается в бумажном списке F.I.311, хорошо сохранившимся и имеющим подробную историю создания. Вариант в этом сборнике характеризуется цельностью. Он представляет собой список «Мучения...» из Прологов Пространной редакции XIV века без существенных изменений, с сохранением системы образов, мотивной структуры, художественных деталей. В рукописях 31.6.30 и 33.8.1 наблюдаются разночтения со списком F.I.311.

НИОР 31.6.30	F.I.311	НИОР 33.8.1
Месяца того же въ 17 день святого мученика Феодора Тирона Святой Феодор Тирон во царство бе Максимьяна гордага мучителя воинствуя в чину Тиронате глаголемом под Вринкою пропуситом сый от предела Амасийскаго. Слыша мнози мучимы Христа ради поревновав же хотя сам ся мучити. Прииде ко Вринце в Манасию мимо ида оувѣда яко змии великие близъ оухатянь. Помыслив себе рече яко аще змия оубию побѣждю дьявола еже оумысли то и сотвори. Пришед во Амасию исповедася пред оуриною христиана себе оуринка же оудивлься дасть ему время рассмотрениею. Святой же нощию пожже требище идольское. Разгневав еже оуринок вверже его во огнь и тако скончася.	В тот же день святого мученика Фодора Тирона. Святой Феодор Тиронъ бе въ царство Максимиане и Диоклетиане гордой гонителю ино в войскомъ чиноу гаголемемъ тиронате и бе воинствоуа под Вринкою препоситомъ сии от предела Амасийскаго. Слышавши же мнози моучимы Христа ради поревновавъ и въсхоте пострадати за Христа. И прихоще къ Вринце въ Амасию и внегла мимо некое место хотяше минуоти и виде змии велик зело близъ Еоухатомъ и помысли яко змия сего аще оубию побѣждю и диавола и си глаголевъ оубий змия копиемъ своимъ. И шед въ Амасию предъ Вринкою и исповедася христианъ. Вринка же оудивлься дасть емоу время на рассмотрениеъ, онъ же нощью пожже церкъ идольскую. И разгнеवासя Вринка и вверже и въ огнь съжже и, и тако скончася и положенъ бысть въ Еоухатехъ	Месяца того же в 17 день страсти святого великаго мученика Федора Тирона Святой Феодоръ Тиранъ бе въ царство Максимъне гордаго мучителя ново воинствоуя въ чину глаголемемъ тиронате воинствоуя подъ Вринкою препоситомъ и сии от предела Амасийскаго. Слышавъ же много моучимыхъ Христи ради и поревновавъ и въсхоте самъ мучитися и хожеше къ Вринце въ Амасию. Внегда же мимоходя и оувидевъ яко змии есть превеликъ близъ еуханитянь и помысливъ яко аще змия оубью и побѣждю и диавола еже и створи шедъ въ Амасию предъ Вриною исповедася христианъ Вринъка же оудивлься дасть имя на смотренье онъ же нощию пожже церковь идольскоую и разгнеवासя Вринъка вверже и в огнь съжжеи и тако скончася и положенъ бысть въ Еухантехъ

Анализ представленных вариантов мученика обнаруживает несколько литературных и языковых отличий при полной идентичности в сюжете. Из них больше всего отличается «Мучение...» в НИОР 31.6.30. Во-первых, в сравнении с полным текстом

из F.I.311, оно имеет меньший объем, поскольку сюжетный момент погребения святого в нем отсутствует. Во-вторых, оно необычно с языковой точки зрения. Любопытны следующие примеры:

С синтаксической точки зрения мантирий в НИОР 31.6.30 отличается от вариантов в остальных списках. Начиная с первого предложения, в тексте наблюдается измененный порядок слов по сравнению с F.I.311 (Ср. Святый Феодор Тиронъ бе въ царство Максимиане и Диоклетиане гордой гонителю // Святый Феодоръ Тиранъ бе въ царство Максимъне гордаго мучителя // Святый Феодор Тирон во царство бе Максимяна гордага мучителя). Подлежащее стоит в препозиции к сказуемому и разрывается обстоятельством «во црство». Определения в мантирии стоят как в препозиции: «Тиронате глаголемом», «гордага мучителя», так и в постпозиции: «предела амасийского», «змеи великие», «требище идольское». Подобное написание является свидетельством относительно свободного порядка второстепенных членов в древнерусском предложении. «Соотносительные члены предложения (подлежащее и сказуемое, определение и определяемое слово, сказуемое и обстоятельства и т.п.) могли занимать различное место относительно друг друга при сохранении синтаксической структуры предложения...» [13, с. 237]. Расположение обстоятельств неустойчиво, за исключением обстоятельства меры и степени, которое стоит сразу же за сказуемым [5, с. 422]. «С конца XIII в. развивалось дистантное расположение определений, совершенно свободных в своем употреблении» [5, с. 422]. Следует отметить, что столь необычный порядок слов характерен только для НИОР 31.6.30. Из всех проанализированных списков отличия в синтаксисе текста мантирия либо не зафиксированы вообще, либо наблюдаются минимальные расхождения в употреблении определений. Возможно, переписка Пролога происходила в спешке, так же как при работе составителей F.I.311., из-за чего внимательность переписчика была не столь пристальна.

Текст в НИОР 31.6.30 интересен своей грамматикой. Диграф «оу» в начале слова в тексте «Мучения...» – явное свидетельство «архаизации» письма, поскольку мантирий находится в списке XV-XVI века, а норма его написания существовала в древнерусской книжности XI-XII веков, поскольку для того времени «употребление монографа «у» как функционального эквивалента «оу» маловероятно» [7, с. 325]. В XIII - первой половине XIV века данное правописание почти полностью исчезло. Восстановление употребления диграфа «оу» и лигатуры наблюдается в письменных памятниках начиная с конца XIV в. в ходе формирования новой нормы церковнославянской орфографии, которое произошло благодаря «второму южнославянскому влиянию». Это процесс датируется рубежом XIV и XV вв. Он связан с распространением на территории Московской Руси южнославянских рукописей, которые в большом объеме попадали на территорию страны, поскольку возобновились контакты Русской Церкви с другими православными церквями (сербской, болгарской) после длительного перерыва, связанного с монголо-татарским нашествием.

«Мучение Феодора Тирона» в списке НИОР 31.6.30 – письменный свидетель реставрации старой орфографической нормы.

Текст также примечателен ошибками переписчика в топонимах. Так, описывая момент прибытия святого Феодора к военачальнику Вринке, писец пишет: «Прииде ко Вринце в Манасию...» (ср. «И приходе къ Вринце въ Амасию» [F.I.311] // «и хожеше къ Вринце въ Амасию» [НИОР 33.8.1.]). Слово «Манасия» в Словаре русского языка XI-XVII вв. и «Материалах для словаря древнерусского языка» И.И. Срезневского не зафиксировано, однако трудно представить, чтобы переписчик-составитель Пролога был с ним незнаком. Оно неоднократно встречается в Священном Писании. Это имя

первенца Иосифа от Асенефы (Быт 4. 20), также так звали одного из предков левита-священника в доме Михи, жившего на горе Ефремовой (Суд 18. 30) и знаменитого иудейского царя (4Цар 20, 21). Возможно, переписчику был известен монастырь Манассия в Сербии, построенный в 1407 году Стефаном Лазаревичем. Ошибочное употребление связано, вероятно, с созвучием слов «Манассия» / «Амассия». Так, ниже читается: «Пришед во Амассию исповедася пред Оуринкою». Переписчик во второй раз не ошибся в написании топонима, значит, вероятнее всего, имела место быть случайность.

«Мучение Феодора Тирона» в списке НИОР 31.6.30 выделяется с точки зрения выбора лексики писцом. Так, в предложении: «Святый же нощию пожже требище идольское» читается существительное «требище», вероятно, употребленное писцом самовольно. Ни в трех просмотренных списках Синаксарной редакции, ни в 12 списках Пролога Краткой редакции (XIII-XIV в.), ни в 20 просмотренных списках Пролога XV-XVI века данное слово не встречается. По всем спискам в этом предложении на том месте всегда читается «церковь идольскую/церкви идольские». В «Словаре русского языка XI-XVII вв.» оно имеет значение: «капище» или «жертвенник» и предположительно имеет восточнославянское происхождение [2, с. 515]. Употребление его писцом делается предположительно для того, чтобы лишний раз сделать акцент на борьбе святого Феодора с языческими силами и выделить идущее за «требищем» прилагательное «идольское». Спустя двести лет после создания списка НИОР 31.6.30 данное слово в этом значении будет зафиксировано в учебной литературе. Так, в греко-славянском букваре «Алфавитарь ради учения малых детей» «требище» означает «жертвенник идольский» [12, с. 104].

В «Мучении Феодора Тирона» в списке НИОР 33.8.1. читаются некоторые изменения. Проанализировав памятник, можно сделать вывод, что в нем присутствуют признаки, характерные для более ранних списков мартирия. Так, в начале памятника святого Феодор Тирона сопровождает эпитет «великаго мученика», появляющийся иногда в рукописях XV-XVI века (например, в НИОР Ср. II. 80, НИОР Арханг. Д. 99, Тп160³, собр. Долгова №39, собр. Наумова №2, собр. Большакова №222). В то же время оно отсутствует в собр. Егорова №21, №109, №42, собр. Большакова №222, собр. Невоструева №17, собр. Тихонравова №573). Введение эпитета характерно для ранних рукописей Краткой и Синаксарной редакций, где он появляется чаще (напр. в Тп157, Тп158, Тп160, Тп162, Тп163, Рум319, Пог58, Софийский Пролог №1324, но его нет в Тп158). Видно, что начиная с XV века в списках Краткой и Пространной редакции «великаго» встречается реже.

К подобным признакам, отсылающим к более ранним версиям памятника, относится отсутствие в начале повествования императора Диоклетиана при сохранении Максимиана и Максимиана. Ср.: «Святый Феодоръ Тиранъ бе въ царство Максимъне гордаго мучителя» (НИОР 33.8.1.) и «Святый Феодор Тиронъ бе въ царство Максимиане и Диоклетиане гордой гонителю» (F.I.311). Подобное упоминание одного исторического персонажа без другого типично для списков Пролога Краткой и Синаксарной редакции XII-XIV вв., но необычно для его поздних списков. Отсутствие Диоклетиана читается в НИОР 31.6.30, но крайне редко в рукописях Пролога XV-XVI вв. (искл: собр. Наумова №2), что также свидетельствует о том, что книжник-составитель при переписи «Мучения Феодора Тирона», вероятно, руководствовался ранними рукописями Краткой или Синаксарной редакциями Пролога.

Среди оставшихся разночтений в тексте мартирия в НИОР 33.8.1. можно заметить отсутствие у святого воина копья в упоминании змееборческого подвига.

³ Список со спорной датировкой. Для удобства здесь датируется XIV и XV веком.

В этом смысле текст близок к своему варианту из НИОР 31.6.30. В обоих списках там, где в Пространной редакции описывается убийство змея копьём, читается только лаконичное подтверждение намерения: «еже (оумысли), (то) и створи». Ср. «...и помысли яко змия сего аще оубию побегю и диавола и си глаголевъ оубий змия копиемъ своимъ» и «и помысливъ яко аще змия оубью и побегю и диавола еже и створи». Это выражение взято из Синаксарных рукописей и является еще одним свидетельством ориентации переписчика на варианты мартирія из более ранних списков.

Подобные разночтения, зафиксированные в НИОР 33.8.1, указывают на начавшийся в XV веке процесс смешения редакций Пролога. Так, О.П. Лихачева отмечает, что этот сборник «принадлежит 2ой редакции, однако содержание памятника по ключевым параметрам напоминает 1ую. В случаях разночтений, охватывающих обе редакции, 33.8.1 нередко совпадает с 1-й редакцией. Например, под 10 октября читается «Иакова пустынника» в 33.19.2 и 33.8.2, «Иакова постника» – в 33.8.1 и рукописях 1-й редакции». [8, с. 313]

Еще одно разночтение между текстами «Мучения Феодора Тирона» из НИОР 33.8.1, НИОР 31.6.30 и F.I.311 – разграничение фраз «мимо ходя» и «хотяше минути» в эпизоде с драконом: «Внегда же мимо ходя и оувидевъ яко змии есть превеликъ близъ еуханитянь» (НИОР 33.8.1). В некоторых случаях они стоят обособленно, а в некоторых, как в списке F.I.311, соединяются в одну. Присовокупление фразы «хотяше минути» после «мимо»/«мимо ходя» характерно для поздних списков Пролога XV–XVI вв. и присутствует в Сол. 697/805, собр. Егорова: Ф.98 №21., Ф.98 №109, Ф.98 №42, собр. Невоструева Ф.194 №17, собр. Тихонравова Ф.299 №573. Подробность перекочевала из списков Пространной редакции XIV века, (Юрьевский Пролог). Обособление фразы наблюдается в списке собр. Большакова Ф.37 №222 (читается: «просто хотяше минути»), в НИОР 33.8.1, собр. Наумова Ф.595 №2, собр. Долгова Ф.92 №39, Тп160 (читается «мимо ходя»). В списках Краткой и Синаксарной редакции Пролога XIII–XIV века (ГИМ 239, Тп 157, Тп158, Тп160, Тп162, Тп163, Рум 319, Пог58) читается «мимо ходя/хозяше».

Исходя из вышесказанного, можно сделать следующие выводы. С XV века, времени, когда «максимальное приближение языка перевода к греческому тексту и архаизация письменного языка, изгнание из него всех элементов живого языка... становится идеалом и для русских книжников, правщиков и переписчиков церковных книг» [16, с. 79], увеличивается вариативность Пролога. В связи с высокой его популярностью, как четвѣй книги, списки смешанных и особых редакций, которых в XV–XVI веках появляется все больше, чаще входят в читательский обиход.

Вариативность проложного «Мучения Феодора Тирона» увеличивается, однако текст мало меняется в плане своего содержания. Раннее бытование мартирія в Синаксарных рукописях XII–XIV века отмечено небольшими изменениями в художественных деталях и упоминаниях исторических персоналий.

В XIV, XV и XVI веках тексты мартирія также переписывались в проложных списках без радикальных правок, однако, как замечает А.А. Алексеев: «При рукописном копировании почти невозможно добиться того, чтобы два экземпляра текста были совершенно одинаковы, как бывают одинаковы два экземпляра напечатанной книги» [1, с. 28]. Так, воспроизводя текст «Мучения Феодора Тирона» в поздних списках Пролога, книжники заменяли начертания букв в соответствии с собственными навыками письма. Систематически изменялась орфография, допускались механические ошибки в написании слов, а также мог трансформироваться синтаксис в соответствии с уровнем лингвистической компетенции переписчиков.

Таким образом, в тексте мартирия в рукописях XV-XVI вв. фиксируются языковые разночтения, обусловленные смешением Краткой и Пространной редакции Пролога, а также «Вторым южнославянским влиянием».

Список литературы

Исследования

- 1 Алексеев А.А. Текстология славянской Библии. СПб., Дмитрий Буланин (ДБ), 1999. 254 с.
- 2 Богуславский В.В. Славянская энциклопедия Киевская Русь – Московия: в 2 т. М., Олма-Пресс, 2003. Т.2. 816 с.
- 3 Жуковская Л.П. Текстологическое и лингвистическое исследование Пролога (избранные византийские, русские и инославянские статьи) // Славянское языкознание. IX Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М.: Наука, 1983. С. 110–120.
- 4 Калайдович К. Ф., Строев П. М. Обстоятельное описание славяно-русских рукописей, хранящихся в Москве, в библиотеке графа Ф. А. Толстого. М., Типография С. Селивановского, 1825. 811 с.
- 5 Колесов В.В. Историческая грамматика русского языка. СПб., СПбГУ, 2010. 512 с.
- 6 Корогодина М.В. Рукопись РНБ F.I.311. Историческая справка. URL: <https://gis.spbiiran.ru/cyrillic/cyrillic-alphabet-codices/codexes/839> (дата обращения: 20.12.2024).
- 7 Кривко Р.Н. Функции буквы У [ижица] в древних славянских рукописях (преимущественно на материале Бычковско-Синайской псалтири) // Russian Linguistics. 2004. Т. 28, №3. С. 317–359.
- 8 Лихачева О.П. Славяно-русские рукописи Библиотеки Российской академии наук: Описание рукописей XV века. Вып. 2. Прологи. Ч. 1: Сентябрьская половина года. СПб., БАН, 2015. 421 с.
- 9 Прокопенко Л.В. Пролог // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. М., Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2020. Т. 58. С. 378–382.
- 10 Прокопенко Л.В. Славяно-русский Пролог по древнейшим рукописям URL: <https://prologmanuscript.org/sigla.php> (дата обращения: 20.12.2024).
- 11 Прокопенко Л.В. Текстология Синаксаря (Пролога) за сентябрь-февраль // Славяно-русский Пролог по древнейшим спискам. Синаксарь (житийная часть Пролога краткой редакции) за сентябрь-февраль. М., 2011. С. 690–759.
- 12 Словарь русского языка XI-XVII вв. Вып.30 / гл. редактор Р.Н. Кривко. СПб.: «Нестор-история», 2015. 320 с.
- 13 Спринчак Я.А. Очерк русского исторического синтаксиса (простое предложение). Киев, Радянська школа, 1960. 256 с.
- 14 Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. СПб.: Тип. Акад. наук, 1893. 1420 стб.
- 15 Фет Е.А. Пролог. Словарь книжников и книжности Древней Руси Вып. 1. (XI - первая половина XIV в.) Л.: АН СССР ИРЛИ (Пушкинский дом), Наука, 1987. 493 с.
- 16 Чешко Е.В. Второе южнославянское влияние в редакции псалтырного текста на Руси (XIV-XV вв.) // Palaeobulgarica. Старобългаристика. 1981. №4. С. 9–85.

Источники

- 17 Пролог XV в. РНБ FI311
- 18 Пролог XII–XIII вв. ГПБ, Софийское собр., № 1324
- 19 Пролог XV–XVI вв. БАН НИОР 31.6.30
- 20 Пролог XV в. БАН НИОР 33.8.1

© 2024 A.V. Remezov
Moscow, Russia

**THE TORMENT OF ST. THEODORE OF TYRON"
IN THE PROLOGUE LISTS OF THE XV-XVI CENTURY: ANALYSIS OF
DISCREPANCIES**

Abstract: "The Torment of Theodore Tyron" was first discovered in the early collections of the Synaxary edition (XII–XIII century). Over time, the text was rewritten in the contact lists. This article is devoted to the analysis of Martyria in the late Prologue lists of the XV–XVI centuries. Its purpose is to analyze the changes in the original text of "The Torments of Theodore Tyron" from the translated Synaxary (Soph. collection 1324) in later collections. 14 handwritten collections of Lengthy editions and 6 collections of Short editions for the September half of the year were examined. In most of the Prologues, the texts were rewritten almost unchanged, however, interesting discrepancies of Martyria are recorded in the manuscripts BAN NIOR 31.6.30., RNB F.I.311. and BAN NIOR 33.8.1. "The Torment of Theodore Tyron" has changed little in terms of its content, but an analysis of the texts has shown that its variability has been increasing since the 15th century. In Martyria, graphic and spelling norms are changing, the handwriting of scribes of texts is changing, mechanical lapses in writing words and expressions are allowed, and the syntactic structure is being transformed. There are linguistic discrepancies in the text of Martyria in the later Prologue lists. This is due to the frequent rewriting of the Prologue in the XV and XVI centuries, an increase in the number of mixed and special editions, where the composition of this four-part collection was significantly changed.

Keywords: hagiography, Theodore Tyron, Prologue, Martyrius, manuscripts

Information about the author: Remezov Alexey Vladimirovich is a postgraduate student at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya str., 25A, building 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-6857-8904>

E-mail: remezoff2010@yandex.ru

Received: August 10, 2024

Approved after reviewing: September 15, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Remezov A.V. The Torment of St. Theodore Tyron" in the Prologue Lists of the XV–XVI Century: an Analysis of Discrepancies // Bulletin of Slavic Cultures. 2025. Vol. 75. pp. 193–203 <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-193-203>

References

- 1 Alekseev, A.A. "Tekstologiiia slavianskoi Biblii" ["Textual criticism of the Slavic Bible"]. St.Petersburg, Dmitrii Bulanin (DB) Publ., 1999. 254 p. (In Russian)
- 2 Boguslavskii, V.V. "Slavianskaia entsiklopediia Kievskaiia Rus' – Moskoviiia: in 2vols. Vol.2 ["Slavic Encyclopedia of Kievan Rus – Muscovy"] Moscow, Olma-Press Publ., 2003. 816 p. (In Russian)
- 3 Cheshko, E.V. Vtoroe iuzhnoslavianskoe vliianie v redaktsii psaltyrnogo teksta na Rusi (XIV-XV vv.) [The second South Slavic influence in the revision of the Psalter text in Russia (XIV-XV centuries)] *Palaebulgarica. Starobylgaristika*. 1981. no 4. pp. 9–85. (In Russian)
- 4 Fet, E.A. Prolog. Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi Vyp. 1. (XI - pervaiia polovina XIV v. [The prologue. Dictionary of Scribes and bookishness of Ancient Russia Vol. 1. (XI-the first half of the XIV century)] St.Petersburg, Nauka Publ., 1987. 493 p. (In Russian)
- 5 Kalaidovich, K. F., Stroev, P. M. Obstoiatel'noe opisanie slaviano-rossiiskikh rukopisei, khраниashchikhsia v Moskve, v biblioteke grafa F. A. Tolstogo. [A detailed description of the Slavic-Russian manuscripts kept in Moscow, in the library of Count F. A. Tolstoy] Moscow, Tip. S. Selivanovskago Publ., 1825. 811 p. (In Russian)
- 6 Kolesov, V.V. Istoricheskaia grammatika russkogo iazyka. [Historical grammar of the Russian language] St.Petersburg, SPbU Publ., 2010. 512 p. (In Russian)
- 7 Korogodina, M.V. Rukopis' RNB F.I.311. Istoricheskaia spravka. [The manuscript of the RNL F.I.311. Historical background.] (In Russian) URL: <https://gis.spbiiran.ru/cyrillic/cyrillic-alphabet-codices/codexes/839>
- 8 Krivko, R.N. Funktsii bukvy U [izhitsa] v drevnikh slavianskikh rukopisiakh (preimushchestvenno na materiale Bychkovsko-Sinaiskoi psaltiri) [The functions of the letter Y [izhitsa] in ancient Slavic manuscripts (mainly based on the Bychkov-Sinai Psalter)] *Russian Linguistics*. 2004. Vol. 28, no 3. pp. 317–359. (In Russian)
- 9 Likhacheva, O.P. Slaviano-russkie rukopisi Biblioteki Rossiiskoi akademii nauk: Opisanie rukopisei XV veka. Vyp. 2. Prologi. Ch. 1: Sentiabr'skaia polovina goda. [Slavic-Russian manuscripts of the Library of the Russian Academy of Sciences: A description of 15th century manuscripts. Issue 2. Prologues. Part 1] St.Petersburg., Library of the Academy of Sciences Publ., 2015. 421 p. (In Russian)
- 10 Prokopenko, L.V. Prolog [Prologue] *Pravoslavnaia entsiklopediia*. Moscow, Orthodox Encyclopedia Church Research Center Publ. 2020. Vol. 58. pp. 378–382. (In Russian)
- 11 Prokopenko, L.V. Slaviano-russkii Prolog po drevneishim rukopisiam [Slavic-Russian Prologue on ancient manuscripts] URL:<https://prologmanuscript.org/sigla.php> (In Russian)
- 12 Prokopenko, L.V. Tekstologiiia Sinaksaria (Prologa) za sentiabr'-fevral' [The textual history of the Synaxary (Prologue) for September-February] *Slaviano-russkii Prolog po drevneishim spiskam. Sinaksar' (zhitiinaia chast' Prologa kratkoi redaktsii) za sentiabr'-fevral'*. Vol. 2: Indexes. Researches. Moscow, 2011. pp. 690–759. (In Russian)
- 13 Slovar' russkogo iazyka XI-XVII vv. Vyp.30. [Dictionary of the Russian language of the XI-XVII centuries. Vol.30.] St. Petersburg., «Nestor-istoriia» Publ., 2015. 320 p. (In Russian)
- 14 Sprinchak, Ia. A. Ocherk russkogo istoricheskogo sintaksisa (prostoe predlozhenie) [An essay on Russian historical syntax (simple sentence)] Kiev, Radians'ka shkola Publ., 1960. 256 p. (In Russian)

- 15 Sreznevskii, I.I. Materialy dlia slovaria drevnerusskogo iazyka. [Materials for the dictionary of the Old Russian] St.Petersburg, Printing House of the Academy of Sciences Publ., 1893. 1420 p. (In Russian)
- 16 Zhukovskaia, L.P. Tekstologicheskoe i lingvisticheskoe issledovanie Prologa (izbrannye vizantiiskie, russkie i inoslavianskie stat'i) [Textual and linguistic study of the Prologue (selected Byzantine, Russian and Non-Slavic articles)] *Slavianskoe iazykoznanie. IX Mezhdunarodnyi s"ezd slavistov. Doklady sovetskoi delegatsii*. Moscow, Nauka Publ., 1983. pp. 110–120. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-204-215>

УДК 7.035...5

ББК 85.113

Научная статья/Research article



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

© 2025 гг. В. Варакина
г. Москва, Россия

РЯДОВАЯ ЗАСТРОЙКА РЯЗАНИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВВ.: ДИАЛОГ ГОРОДСКОЙ И ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУР

Аннотация: В статье анализируется градостроительный ансамбль Рязани конца XIX – начала XX вв. В частности, нами рассмотрена рядовая застройка указанного периода в широкой исторической перспективе. Расширение смысловых и исследовательских границ от архитектуры отдельных объектов до городского ансамбля, а также смещение акцента со знаковых объектов на массовую застройку потребовало применение междисциплинарного подхода. Наряду с традиционными искусствоведческими методами — описание, наблюдение, формальный анализ и ряда других, нами также использовался метод компаративного анализа, благодаря которому не только прослежена визуальная связь профессиональной архитектуры и народного зодчества, но и выявлено взаимовлияние двух типов архитектур друг на друга, а также установлены культурно-исторические причины данного процесса. В ходе исследования были установлены стилевые и типологические особенности архитектуры данного региона в целом и применительно к ординарной застройке. Сопряжение сохранившихся объектов исторической застройки с образцами каменных и деревянных фасадов XIX в. позволило установить местные стилевые предпочтения наряду с адаптивными формами, появление которых обусловлено наиболее распространенным материалом строительства — деревом. Тем самым нами установлено, что прецедент диалога городской и традиционной культур, профессионального искусства и народного творчества стал следствием как социальных изменений — рост производства и приток крестьян в пореформенную Рязань, так и художественно-эстетических особенностей региона — традиции, нравы и вкус.

Ключевые слова: деревянный монументализм, рядовая застройка, классицизм, ориентированность, диалог культур, калеванная доска, пропильная резьба, эклектизм.

Информация об авторе: Галина Владиславовна Варакина — доктор культурологии, доцент, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0004-3989>

E-mail: galina_varakina@mail.ru

Дата поступления статьи: 10.11.2024

Дата одобрения рецензентами: 21.01.2025

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Варакина Г.В. Рядовая застройка Рязани конца XIX – начала XX вв.: диалог городской и традиционной культур // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 204–215. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-204-215>

Исследование посвящено специфике ординарной застройки губернской Рязани на рубеже XIX–XX вв. В частности, в центре нашего научного интереса находился вопрос взаимодействия профессионального каменного зодчества с традиционными формами архитектуры и народного творчества. Исследовательским материалом стала сохранившаяся к весне 2024 г. историческая застройка города, включая каменные, кирпичные и деревянные строения улиц бывшей Московской стороны: Семинарской, Павлова (Никольская), Пожалостина (Селезневская), Маяковского (Хлебная).

Архитектурный ансамбль Рязани в его историческом аспекте весьма привлекателен для исследователей, так как дает возможность проследить адаптацию высоких стилей к условиям провинциального города, к его вкусам и нравам. В свою очередь, это открывает перспективы рассмотрения исторических форм архитектуры применительно к местным традициям в области градостроения и архитектуры, к нетипичным иногда материалам и технологиям. Кроме того, именно ординарная застройка позволяет увидеть материальные проявления сложного социокультурного процесса взаимодействия города и деревни, активизировавшегося в конце XIX в. Таким образом, наше исследование направлено на выявление региональных особенностей ординарной архитектуры, в том числе на установление стилевых предпочтений общероссийского и местного характера.

Проблема регионального своеобразия исторической застройки российских городов, на наш взгляд, носит узконаправленный характер. С одной стороны, активно исследуется архитектурное наследие отдельных городов [3, 6, 8, 9, 12]. В исследованиях такого рода акцент делается на вопросах сложения исторической застройки, стилевой адаптации в разных сегментах архитектуры, анализе деревянной архитектуры в контексте застройки и ряде других. В то же время, есть исследования, количество которых значительно меньше, направленные на рассмотрение магистральных проблем истории архитектуры: влияние «образцовых домов» на архитектурный образ провинциальных городов [1, 4]; стилевые тенденции в архитектуре и их региональное своеобразие [10]. Однако зачастую изучение архитектурного наследия русских провинциальных городов представлено краеведческим материалом [2, 11], либо обзорами с акцентом на значимых объектах общероссийского масштаба [5].

Методологической основой данного исследования стал фундаментальный труд Государственного института искусствознания «Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Рязанская область» [10], на основе которого была сформирована эмпирическая база исследования, уточнены некоторые данные по отдельным объектам. Анализ материалов Свода, который, несомненно, представляет собой крупнейшее системное исследование по данной теме, выявил существование регионального феномена стилевой интерпретации. Под понятием «стилевая интерпретация» в данном исследовании мы понимаем, во-первых, стилевое решение объектов на основе свободного прочтения губернскими архитекторами «рекомендованных образцов» [13, 14]; во-вторых, стилевую вариацию, которую можно наблюдать при обращении к объектам ординарной застройки, построенных неизвестными мастерами, народными умельцами;

в третьих, реализацию проектов с заложенным в них стилевым решением в разных материалах — камень, кирпич, дерево. Все это требует внимательного анализа и детального рассмотрения. Причем, наибольшая вариативность наблюдается именно в ординарной малоэтажной застройке, выполненной по частным заказам, зачастую в рамках ограниченного бюджета, с минимальным городским надзором по вопросам архитектуры.

Градостроительный ансамбль Рязани складывался постепенно, начиная с трансформации градообразующих магистралей в рамках Генерального плана 1780 г. и заканчивая радикальным изменением внутренней и внешней логики города середины — второй половины XIX в. Именно во второй половине XIX столетия в связи с усилением промышленного прогресса и появлением железнодорожного сообщения в Рязани окончательно оформляется архитектурный ландшафт города. Древнерусская живописность все в большей степени вытесняется рациональной организацией городского пространства, ориентированного на прямые линии улиц, трехлучие центральных магистралей. Однако официальные градостроительные нормы в губернской столице вступали в своеобразный диалог с местными традициями: «застройка одновременно подчинялась принципу «красной линии», но имела обусловленную рельефом живописность» [7, с. 103]. Не только объекты ординарной застройки, но и многие городские особняки следовали принципу усадебности: «как правило, на красную линию улицы выходил главный фасад жилого дома, по бокам от него или в ряд располагались флигели. В глубине участка размещали хозяйственные постройки, сад и огород» [12, с. 190]. Город административно делился на две части — Московскую (северную) и Астраханскую (южную), названия которых связаны с расположенными здесь транспортными магистральями. Непосредственно деление города было обусловлено извилистой речкой Лыбедь, рассекавшей город на две части. Ее изгибы и перепады рельефа также приносили элементы живописности в городское пространство: «...в верхнем течении реки Лыбедь образуется каскад прудов, рядом с которыми формируются богатые городские усадьбы с большими жилыми домами и просторными пейзажными садами» [12, с. 199] (иллюстрация 1).



Иллюстрация 1 — «Большая улица. Вид с крыши здания мужской гимназии». Гравюра Г. Мультиановского с фотографии из журнала «Всемирная иллюстрация» от 7 октября 1895 г. № 1393. Вид на улицу Астраханскую в районе р. Лыбеди, г. Рязань. Изображение размещено в свободном доступе: <https://pastvu.com/p/1839277>

(дата обращения: 27.02.2025)

Figure 1 — “Bolshaya Ulitsa. View from the Roof of the Boys' Gymnasium Building”. Engraving by G. Multanovsky from a Photograph from the Magazine “Vsemirnaya Illustratsia” dated October 7, 1895, No. 1393. View of Astrakhanskaya Street in the Lybed' River Area, Ryazan. Available at: <https://pastvu.com/p/1839277> (Accessed 27 February 2025)

Застройка Рязани второй половины XIX в. была малоэтажной — в 1—3 этажа, преимущественно деревянной. Каменное строительство осуществлялось применительно к архитектурным объектам общественного назначения: церковным, административным, торговым и учебным зданиям. Значительно реже камень применялся в индивидуальном строительстве, нередко вкупе с деревом (каменный цоколь и/или первый этаж и деревянный второй), наиболее состоятельными горожанами купеческого сословия. Однако ординарная застройка была ориентирована преимущественно на дерево (иллюстрация 2). Эта тенденция сохранялась и в XX в. По данным «Свода памятников архитектуры»: «в 1818 г. в Рязани было 44 каменных дома и 819 деревянных, в 1825 г. в губернском центре из 953 домов только 54 были каменными» [10, с. 84]. В предвоенной Рязани «из около 5 тыс. домов доля каменных составляла менее 9%, каменно-деревянных — 6%; доля пяти- и четырехэтажных домов — 0,42%» [10, с. 135].



Иллюстрация 2 — «Рязань. Общий вид». Вид на улицу Астраханскую, 1905–1915 гг. Снимок сделан с пожарной каланчи. Изображение размещено в свободном доступе: <https://pastvu.com/p/740783>

(дата обращения: 27.02.2025)

Figure 2 — “Ryazan. General View”. View of Astrakhanskaya Street, 1905–1915. Photo Taken from the Fire Tower. Available at: <https://pastvu.com/p/740783> (Accessed 27 February 2025)

В стилевом отношении Рязань во многом подражала столице, следуя общероссийским традициям классицизма в конце XVIII в., ампира в первой четверти XIX в. и историзма в середине — второй половине XIX столетия. Архитектурный ансамбль Рязани хоть и менялся, но сохранял свою классикоориентированность. Во многом устойчивость классицизма можно объяснить не только усвоенными архитектурными традициями Москвы, в частности, школы Матвея Казакова¹, но и проектированием с опорой на «Собрание фасадов, Его Императорским Величеством Высочайше апробованных для частных строений в городах Российской Империи» 1809–1812 гг. [14].

Устойчивость классицистических форм и декора наблюдается и в контексте иных, более поздних стилей — историзма и модерна (иллюстрация 3). Во многом это связано с активизацией общественной жизни Рязани к концу XIX в., что сопровожда-

¹ Знаменитый русский архитектор Матвей Казаков (1738, Москва – 1812, Рязань) вел свое происхождение из Рязанских земель и здесь окончил свой земной путь.

лось увеличением строительства зданий общественного назначения. Этот тип построек был, как правило, ориентирован на классицистические образцы, что «соответствовало сложившимся представлениям об облике сооружений, связанных с государственной властью и основополагающими гражданскими институтами, базирующимися на незыблемости и устойчивости жизненного устройства» [10, с. 98].



Иллюстрация 3 — Дом Дворянского Собрания. 1805–1814, М.М. Казаков (?); 1850–1853 гг., Н.И. Воронихин. Фотография 1918–1919 гг. из архива ГАРО. Почтовая карточка 1905–1910 гг., издание С.С. Шемаева. Изображения размещены в свободном доступе: <https://pastvu.com/p/1298112>; <https://pastvu.com/p/740801> (дата обращения: 27.02.2025)

Figure 3 — House of the Nobility Assembly. 1805–1814, M.M. Kazakov (?); 1850–1853, N.I. Voronikhin. Photograph 1918–1919 from the Archive of the SARR. Postcard 1905–1910, Published by S.S. Shemaev. Available at: <https://pastvu.com/p/1298112>; <https://pastvu.com/p/740801> (Accessed 27 February 2025)

Классикоориентированность ясно просматривается и при анализе архитектурной стилистики кирпичных и деревянных зданий, включая объекты ординарной застройки. До конца XIX столетия сохраняет свою значимость «Собрание фасадов 1809—1812 гг.» [14], хотя появляются и специально ориентированные на деревянное строительство

собрания образцовых фасадов 1837—1917 гг. [13]. Однако в ординарной деревянной застройке, которая осуществлялась зачастую без проекта и соответствующего надзора, степень актуальности данных образцов достаточно условна. Но даже в случае обращения к «образцовым фасадам» в каменной ординарной застройке «из множества образцов, различных по стилистике, избирались фасады классицистического характера» [10, с. 102]. К ордерным мотивам часто добавлялись барочные образцы, а также формы, заимствованные из традиционной деревянной архитектуры и прикладного искусства (иллюстрация 4).



Иллюстрация 4 — Дом жилой Т.С. Мореевой, С.М. Щеголева (с 1905 г. здание приюта «Работные ясли»), 3 четв. XIX в. Рязань, Пожалостина, д. 6. Фотография Г. Варакиной (2024 г.). Фотография А.Д. Степанова (1912 г.), приводится по изданию «Рязань в фотографиях XIX – первой трети XX века», 2012 г. Собрание фасадов 1809–1812 гг., № 112

Figure 4 — Residential Building of T.S. Moreeva, S.M. Shchegolev (Since 1905 the Building of the Shelter “Rabotnye Yasli”), 3rd Quarter of the 19th Century. Ryazan, Pozhalostina, 6. Photograph by G. Varakina (2024). Photograph by A.D. Stepanov (1912), Cited from the Publication “Ryazan in Photographs of the 19th – First Third of the 20th Century”, 2012. Collection of Facades 1809–1812, No. 112

После Манифеста 1861 г. и в связи с развитием железнодорожного сообщения и промышленности в Рязани происходят значительные демографические изменения: наблюдается увеличение городского населения за счет переселенцев из рядом расположенных деревень [15]. Если раньше этот процесс носил сезонный характер и был связан с работой по найму сельских жителей на зимний период, то теперь производственная вовлеченность осуществлялась на постоянной основе. Соответственно в городе возникла необходимость дополнительного жилья, возводимого для работников и членов их семей.

Застройка активно велась в районе железнодорожного узла, где кроме вокзала размещались промышленные предприятия и складские помещения. Расширяется Троицкая (Ново-Александровская) слобода, жители которой были переселены к новому Московскому тракту в связи со строительством железной дороги на месте старой гужевой магистрали; возводятся жилые кварталы между улицами Семинарской и Московской — улицы Конюшенная (Каширина), Никольская (Павлова), Селезневская (Пожалостина), Сенная.

Ординарная застройка в этой части города, как и в целом, осуществлялась преимущественно из дерева на основе «Образцовых фасадов деревянных домов в 3, 4 и 5 окон...» [13]. Наибольшей популярностью пользовались проекты одноэтажных домов в 3—5 окон под вальмовой крышей: «...фасадный декор был ограничен простыми сандриками-полочками, профилированными карнизами и лопатками на перерубах <...> Обычно они насыщались элементами пропиленной резьбы, широко распространившейся в городском строительстве благодаря работе артелей, которые состояли из окрестных крестьян, приносящих в город традиции народного зодчества» [10, с. 103]. Нередко использовалась филенка и накладная резьба, образованная нашитыми на дощатую основу декоративными элементами (иллюстрация 5).

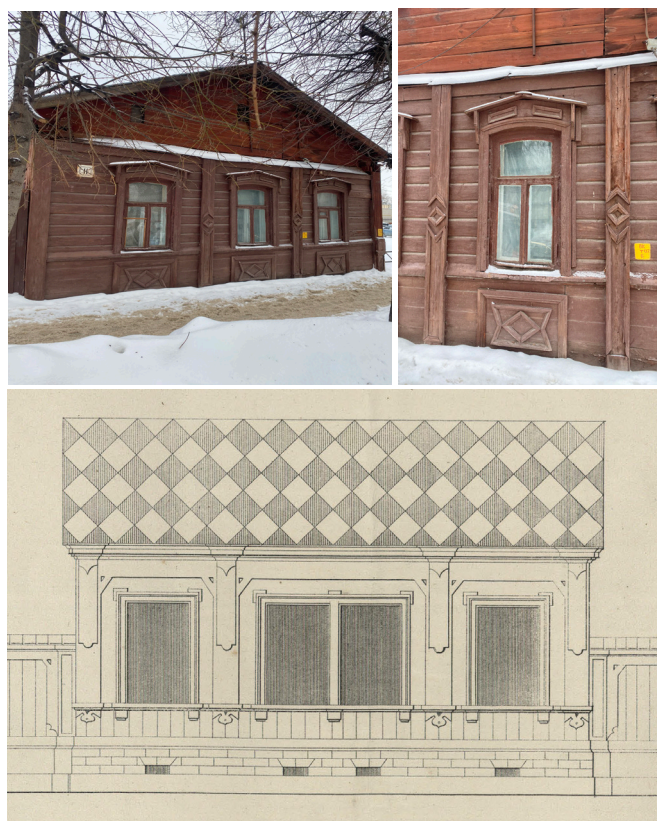


Иллюстрация 5 — Жилой флигель городской усадьбы А. Рубцова, 2 пол. XIX в. Рязань, Пожалостина ул., д. 11.

Фотографии Г. Варакиной (2023 г.). Образцовые фасады деревянных домов, 1854 г., № IV
Figure 5 — Residential Wing of the City Estate of A. Rubtsov, 2nd Half of the 19th Century. Ryazan, Pozhalostina St., 11.

Photographs by G. Varakina (2023). Model Facades of Wooden Houses, 1854, No. IV

Во второй половине XIX в. появляется новый тип жилых построек в два этажа — доходные дома на несколько квартир. Коммуникативно эти дома напоминали современные секционные дома, с той разницей, что сами сооружения были небольшими, и на общей лестничной клетке находилось, как правило, две квартиры. Такого рода дома строились как из камня (кирпич с фасадной штукатуркой), так из дерева (иллюстрация 6).



Иллюстрация 6 — Доходный дом усадьбы коллежского секретаря П.И. Измайлова, посл. четв. XIX в. Рязань, Полонского ул., д. 19.
Фотографии Г. Варакиной (2023 г.)

Figure 6 — Apartment Building of the Estate of the Collegiate Secretary P.I. Izmailov, Last Quarter of the 19th Century. Ryazan, Polonskogo St., bldg. 19.
Photographs by G. Varakina (2023)

Таким образом, классицизирующие архитектурные элементы, продиктованные общими требованиями к городской архитектуре, включая как каменное, так и деревянное строительство, получали своеобразную интерпретацию в народном духе. Причем этот процесс носил двубразный характер: с одной стороны, в дереве происходит адаптация классических форм и приемов к нетипичному материалу наряду с традиционной резьбой и филенкой; с другой, каменное строительство, сохраняя типичную классицизирующую стилистику, усваивает приемы деревянного зодчества — фигурная филенка, пластичные элементы, декоративные «бровки» и т. д. (иллюстрация 7).



Иллюстрация 7 — Жилой дом В. Щербакова, 2 пол. XIX в. Павлова ул., д. 31.
Фотографии Г. Варакиной (2024 г.)

Figure 7 — Residential Building of V. Shcherbakov, 2nd Half of the 19th Century. Pavlova St., Bldg. 31.
Photographs by G. Varakina (2024)

Наряду с использованием принципов классической организации архитектурной композиции — симметрия, графичность, горизонтальные членения, оси, — в стиливом решении преимущественно деревянных сооружений активно используются адаптивные формы ордера и классического декора — цоколи, пьедесталы, фронтоны, аттики, ризалиты, фризy. Тем не менее, в оформлении фасадов преобладают пропильная резьба — на фризах, деталях декора оконных и дверных проемов; филенка — в оформлении лопаток и пилястр; обшивка доской (калевой) — имитация руста, ордера. В стиливом оформлении объектов ординарной застройки весьма тонкая грань между классицизирующей эклектикой и традиционными формами архитектуры и искусства: обращение к мотивам русского стиля можно интерпретировать и как заимствование, и как влияние со стороны деревенской (традиционной) культуры в рамках социокультурных трансформаций.

Список литературы

Исследования

- 1 Агеева Е.Ю., Оскирко А.А. Этапы формирования «образцовой» застройки в провинциальных городах России // Приволжский научный журнал. 2022. №3. С. 121–128.
- 2 Аграмаков Н.Н., Каширин Е.Н. Прогулки по губернской Рязани. Рязань: Наше время, 2000. 160 с.
- 3 Асманкина В.А., Меерович М.Г. Классицизм в деревянной гражданской архитектуре Иркутска XIX века // Архитектон: известия вузов. 2013. № 44. С. 102–135.
- 4 Белецкая Е.А., Крашенинникова Н.Л., Чернозубова Л.Е., Эрн И.В. «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII–XIX вв. М.: Гос. изд-во литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1961. 207 с.
- 5 Вагнер Г.К., Чугунов С.В. Рязанские достопамятности. М.: Искусство, 1989. 168 с.
- 6 Варакина Г.В. Архитектурный ансамбль Рязани второй половины XIX – начала XX вв.: феномен «деревянного монументализма» // Славянская традиционная культура и современный мир: Фольклор в современном обществе: коллективная монография. Казань: ООО «Фолиант», 2023. С. 98–115.
- 7 Варакина Г.В., Переволочанская С.Н., Азарова В.В., Добровольская В.Е. Иконология и компаративистика: междисциплинарный дискурс // Вестник славянских культур. 2022. Т. 66, №4. С. 320–332. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-66-320-332>
- 8 Орельская О.В. Архитектура деревянных жилых домов рубежа XIX–XX вв. в Нижнем Новгороде // Жилищное строительство. 2019. №8. С. 40–45. <https://doi.org/10.31659/0044-4472-2019-8-40-45>
- 9 Панкратова А.А. Историческая каменная застройка Рязани: композиционные особенности фасадов // Вестник Московского государственного строительного университета. 2018. Т. 13, вып. 4 (115). С. 435–445. <https://doi.org/10.22227/1997-0935.2018.4.435-445>
- 10 Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Рязанская область: в 3 ч. М.: Индрик, 2012. Ч. 1 / отв. ред. В.И. Колесникова. 880 с.: ил.
- 11 Туарменский В.В. История деревянной Рязани. Исторический альбом-путеводитель. Рязань: «РИПД “ПервопечатникЪ”», 2016. 74 с.: ил.

- 12 Шумилкина Т.В., Егорова В.А. Архитектурные особенности формирования застройки Рязани XIX – начала XX вв. // Приволжский научный журнал. 2023. №2. С. 187–193.

Источники

- 13 Образцовые фасады деревянных домов в 3, 4 и 5 окон с воротами и заборами. СПб.: [б. и.], 1854. 24 с.
- 14 Собрание фасадов, Его Императорским Величеством Высочайше апробованных для частных строений в городах Российской Империи. 1809 [1812] года. Ч. I–V. СПб.: [б. и.], 1809–1812. 287 с.: ил.
- 15 Народная энциклопедия городов и регионов России «Мой Город» : Рязань, Рязанская область. URL: https://www.mojgorod.ru/rjazansk_obl/rjazan/index.html.

© 2025. Galina V. Varakina
Moscow, Russia

ROUTINE DEVELOPMENT IN RYAZAN IN THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES: DIALOGUE OF URBAN AND TRADITIONAL CULTURES

Abstract: The paper analyzes the urban planning ensemble of Ryazan in the late 19th – early 20th centuries. In particular, we examined the ordinary development of the specified period within a broad historical perspective. Expanding the semantic and research boundaries from only architecture to the urban ensemble, as well as shifting the emphasis from iconic objects to mass development required the use of an interdisciplinary approach. Along with traditional art history methods — description, observation, formal analysis and a number of others, we also used the comparative method, thanks to which we not only traced the visual connection between professional architecture and folk architecture, but also revealed the mutual influence of the two types of architecture on each other, and determined the cultural and historical reasons for this process. In the course of the study, stylistic and typological features of the architecture of this region as a whole and in relation to ordinary development were established. The conjugation of surviving objects of historical development with examples of stone and wooden facades of the 19th century allowed us to detect local stylistic preferences along with adaptive forms, the emergence of which is due to the most common construction material — wood. Thus, we may conclude that the precedent of dialogue between urban and traditional cultures, professional art and folk art was a consequence of both social changes — the growth of production and the influx of peasants into post-reform Ryazan, and the artistic and aesthetic features of the region — traditions, customs and taste.

Keywords: Wooden Monumentalism, Ordinary Buildings, Classical Orientation, Dialogue of Cultures, Planed Board, Saw Cut, Eclecticism.

Information about authors: Galina V. Varakina — DSc in Culturology, Associate Professor, The Kosygin State University of Russia, Institute of Slavic Culture, Khibinskiy Pass., 6, 129337 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0004-3989>

E-mail: galina_varakina@mail.ru

Received: November 10, 2024

Approved after reviewing: January 20, 2025

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Varakina, G.V. "Routine Development in Ryazan in the Late 19th – Early 20th Centuries: Dialogue of Urban and Traditional Cultures." // *Bulletin of Slavic Cultures*. 2025. Vol. 75. pp. 204-215

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-204-215>

References

- 1 Ageeva, E.Iu., Oskirko, A.A. "Etapy formirovaniia 'obraztsovoi' zastroiki v provintsial'nykh gorodakh Rossii" ["Stages of Formation of 'Model' Development in Provincial Cities of Russia"]. *Privolzhskii nauchnyi zhurnal*, no. 3, 2022, pp. 121–128. (In Russ.)
- 2 Agramakov, N.N., Kashirin, E.N. *Progulki po gubernskoi Riazani* [Walks around the Provincial Ryazan]. Riazan', Nashe vremia Publ., 2000. 160 p. (In Russ.)
- 3 Asmankina, V.A., Meerovich, M.G. "Klassitsizm v dereviannoi grazhdanskoi arkhitekture Irkutska XIX veka" ["Classicism in Wooden Civil Architecture of Irkutsk in the 19th Century"]. *Arkhiton: Izvestiia Vuzov*, no. 44, 2013, pp. 102–135. (In Russ.)
- 4 Beletskaiia, E.A., Krashenninnikova, N.L., Chernozubova, L.E., Ern, I.V. "Obraztsovyie" *proekty v zhiloi zastroike russkikh gorodov XVIII-XIX vv.* ["Model'" Projects in Residential Development of Russian Cities of the 18th – 19th Centuries]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu, arkhitekture i stroitel'nym materialam Publ., 1961. 207 p. (In Russ.)
- 5 Vagner, G.K., Chugunov, S.V. *Riazanskii dostopamiatnosti* [Sights of Ryazan]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 168 p. (In Russ.)
- 6 Varakina, G.V. "Arkhitekturnyi ansambl' Riazani vtoroi poloviny XIX – nachala XX vv.: fenomen 'dereviannogo monumentalizma'" ["Architectural Ensemble of Ryazan in the Second Half of the 19th – Early 20th Centuries: Phenomenon of 'Wooden Monumentalism'"]. *Slavianskaia traditsionnaia kul'tura i sovremennyi mir: Fol'klor v sovremennom obshchestve: Kollektivnaia monografiia* [Slavic Traditional Culture and the Modern World: Folklore in Modern Society: Collective Monograph]. Kazan', OOO "Foliant" Publ., 2023, pp. 98–115. (In Russ.)
- 7 Varakina, G.V., Perevolochanskaia, S.N., Azarova, V.V., Dobrovol'skaia, V.E. "Ikonologiya i komparativistika: mezhdistsiplinarnyi diskurs" ["Iconology and Comparative Studies: An Interdisciplinary Discourse"]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, no. 4, vol. 66, 2022, pp. 320-332. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-66-320-332>
- 8 Orel'skaia, O.V. "Arkhitectura dereviannykh zhilykh domov rubezha XIX–XX vv. V Nizhnem Novgorode" ["Architecture of Wooden Residential Buildings at the Turn of the 20th Century in Nizhny Novgorod"]. *Zhilishchnoe stroitel'stvo*, no. 8, 2019, pp. 40–45. (In Russ.) <https://doi.org/10.31659/0044-4472-2019-8-40-45>
- 9 Pankratova, A.A. "Istoricheskaia kamennaia zastroika Riazani: kompozitsionnye osobennosti fasadov" ["Historical Stone Buildings of Ryazan: Compositional Features of Facades"]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo stroitel'nogo universiteta*, vol. 13, vyp. 4 (115), 2018, pp. 435–445. <https://doi.org/10.22227/1997-0935.2018.4.435-445> (In Russ.)

- 10 *Svod pamiatnikov arkhitektury i monumental'nogo iskusstva Rossii: Riazanskaia oblast': v 3 ch.* [Collection of Architectural Monuments and Monumental Art of Russia: Ryazan Region: in 3 parts]. Moscow, Indrik Publ., 2012. Part. 1, ed. V.I. Kolesnikova. 880 p.: il. (In Russ.)
- 11 Tuarmenskii, V.V. *Istoriia dereviannoi Riazani. Istoricheskii al'bom-putevoditel'* [History of Wooden Ryazan. Historical Album-Guide]. Riazan', RIPD "Pervopechatnik" Publ., 2016. 74 p.: il. (In Russ.)
- 12 Shumilkina, T.V., Egorova, V.A. "Arkhiturnye osobennosti formirovaniia zastroiki Riazani XIX – nachala XX vv." ["Architectural Features of the Development of Ryazan in the 19th – Early 20th Centuries"]. *Privolzhskii nauchnyi zhurnal*, no. 2, 2023, pp. 187–193. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-216-236>

УДК 74.01/.09

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)

© 2025 г. Л. Фан

г. Москва, Россия

© 2025 г. В.Д. Уваров

г. Москва, Россия

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ (СКУЛЬПТУРА, МОЗАИКА, ФРЕСКА, ТАПИССЕРИЯ) В КИТАЕ

Аннотация: Настоящая статья посвящена всестороннему анализу исторических этапов развития искусства общественных пространств в Китае, с акцентом на такие формы, как скульптура, мозаика, таписсерия и монументальная живопись. В исследовании выделяются и детально характеризуются пять ключевых периодов: искусство в иностранных концессиях (середина XIX – начало XX в.), когда западные художественные традиции впервые проникли в Китай; этап формирования национального искусства (1920-е – 1949 гг.), отмеченный патристическими мотивами и поиском идентичности; период от подражания Советскому Союзу до исследования национального стиля (1949–1978 гг.), характеризующийся социалистическим реализмом с китайской спецификой; этап интеграции западных тенденций с возрождением национальной идентичности (1979–2000 гг.), связанный с политикой реформ и открытости; а также современный этап глобализации и инновационного развития (с 2000 г.), отличающийся цифровыми технологиями и интерактивностью. Анализ показывает, что эволюция этих художественных форм обусловлена синтезом внутренних культурных традиций и внешних влияний в контексте социально-политических трансформаций китайского общества. Исследование раскрывает механизмы адаптации искусства к изменяющимся условиям и подчеркивает его значение в формировании культурной идентичности и городской среды современного Китая.

Ключевые слова: Китай, искусство общественных пространств, городская скульптура, монументальная живопись, мозаика, таписсерия, культурная трансформация, историческая периодизация.

Информация об авторах:

Лю Фан — аспирант, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 115035 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-2618-3814>

E-mail: zzuliuf@gmail.com

Виктор Дмитриевич Уваров — доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 115035 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0406-746X>

E-mail: artuwaroff@yandex.ru

Дата поступления статьи: 09.06.2024

Дата одобрения рецензентами: 27.02.2025

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Фан Л., Уваров В.Д. Исторические этапы развития искусства общественных пространств (скульптура, мозаика, фреска, таписсерия) в Китае // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 216–236.
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-216-236>

Актуальность исследования обусловлена растущей ролью в современном Китае искусства общественных пространств как инструмента формирования городской среды и культурной идентичности. Несмотря на значимость этого явления в контексте урбанизации и социальных изменений, его исторические этапы и художественные формы остаются недостаточно изученными.

Научная новизна работы заключается в комплексном анализе эволюции искусства общественных пространств Китая. Особое внимание уделено взаимодействию традиций и инноваций, а также глобальных и локальных факторов, влияющих на развитие художественной среды китайских городов. Исследование позволяет определить ключевые исторические этапы и выявить механизмы трансформации искусства под влиянием социальных и культурных изменений.

Цель работы заключается в изучении исторической динамики развития искусства общественных пространств в Китае, а также в анализе ключевых художественных форм, возникавших на разных этапах социальной, политической и культурной трансформации. Для достижения этой цели исследование сосредотачивается на выделении основных этапов развития искусства, анализе его ключевых форм и изучении факторов, повлиявших на их трансформацию.

Методология исследования основана на историко-сравнительном и культурологическом подходах, дополненных анализом архивных документов и произведений искусства.

Историко-сравнительный подход применяется для анализа развития искусства общественных пространств в различные исторические периоды. Культурологический метод использовался для изучения влияния социальных, политических и культурных факторов на трансформацию художественных форм. Дополнительно был проведен анализ архивных документов, произведений искусства и литературных источников, что позволило выделить уникальные черты городской художественной среды Китая.

Исследователи рассматривают развитие искусства общественных пространств Китая в разные исторические периоды. Вэнь И и Сунь Дэхао анализируют роль иностранных концессий конца XIX – начала XX вв., подчеркивая влияние западных художественных традиций на формирование китайского публичного искусства [1]. У Динюй, исследуя период после 1949 г., выделяет три этапа развития: начальный (1949–1978 гг.), исследовательский (1978–2000 гг.) и этап ускоренного развития (с 2000 г.), прослеживая эволюцию от политически мотивированных произведений к многогранным формам современного искусства [13].

Развитие искусства общественных пространств с 1970 гг. детально анализируется в работах современных исследователей. Шао Сяофэн [29] и Чжун Хуа [27] исследуют трансформацию художественных форм от традиционных к интерактивным, в то время

как Ван Хунъи [2] акцентирует внимание на изменении роли публичного искусства: от инструмента государственной политики к средству общественного взаимодействия.

Термин «искусство общественных пространств» можно применять к различным произведениям искусства, предназначенным как для интерьера, так и для экстерьера. К их числу принадлежат фрески, мозаики и монументальные формы скульптуры и таписсерии и т. д. [17, с. 242]. Ключевым аспектом исследования истории искусства общественных пространств в Китае является его периодизация, основанная на политических, экономических и культурных трансформациях общества. Изменения в данной сфере неразрывно связаны с деятельностью ключевых исторических фигур и общекультурными тенденциями своего времени.

Развитие искусства общественных пространств в Китае можно разделить на пять ключевых этапов: первый этап — искусство общественных пространств в иностранных концессиях (середина XIX – начало XX вв.); второй этап — зарождение национального искусства общественных пространств в Китае (1920-е – 1949 гг.); третий этап — от подражания Советскому Союзу к исследованию национального стиля (1949–1978 гг.); четвертый этап — период интеграции западных художественных тенденций и возрождения национальной идентичности (1979–2000 гг.); пятый этап — эпоха глобализации и инновационного развития искусства общественных пространств (с 2000 г. по настоящее время).

Первый этап: Искусство общественных пространств в иностранных концессиях (середина XIX – начало XX в.)

Период с середины XIX в. до начала XX в. стал ключевым моментом в формировании искусства общественных пространств в Китае, особенно в портовых городах, таких как Шанхай, Тяньцзинь и Гуанчжоу. Возникновение иностранных концессий, созданных в результате подписания неравноправных договоров, стало значимым фактором, определившим развитие городской среды в этих регионах. Эти территории находились под управлением западных держав, что превращало их в своеобразные «государства в государстве» [21, с. 1].

Градостроительные принципы концессий, включая планировку общественных пространств, архитектурные стили и использование декоративных элементов, находились под сильным влиянием западной культуры. После создания в 1861 г. английской концессии в Тяньцзине английский королевский инженер Чарльз Джордж Гордон (Charles George Gordon) разработал общий план для концессии [3, с. 26]. Данный план стал одним из первых примеров градостроительного планирования в рамках иностранных концессий в Китае. С этого момента в Китае начали появляться городские общественные пространства с элементами современного городского облика, такие как парки, площади, улицы, вокзалы, театры. Например, в Шанхае, после открытия первого общественного парка (Public Garden) в 1868 г., к моменту возвращения Китаем концессий в этом регионе было построено и открыто 23 парка [8, с. 104]. Это значительное распространение городских общественных пространств заложило основу для развития искусства общественных пространств.

К числу ранних примеров искусства общественных пространств в этих зонах можно отнести скульптуру, мозаики и элементы архитектурного декора. Так, памятник Огюсту Леопольду Проте, установленный во Французской концессии в Шанхае в 1870 г., стал первой монументальной фигурной скульптурой в Китае. Скульптура,

посвященная французскому контр-адмиралу, погибшему в бою в 1862 г., ознаменовала начало традиции создания памятников в иностранных концессиях.

Архитектурный облик зданий в концессиях определялся стилями неоклассицизма и модернизма, что предопределило широкое использование скульптурных и мозаичных украшений [26, с. 40]. Например, здание Русского банка Дошэн, построенное в 1910 г., было украшено бронзовыми статуями, рельефами херувимов и горельефами. Еще одним выдающимся примером является здание банка HSBC¹, построенное в 1923 г. в Шанхае в стиле неоклассицизма. Купол его фойе декорирован мозаиками, изображающими Богов Солнца, Луны и Урожая, 12 знаков зодиака, а также филиалы банка в крупнейших городах мира (иллюстрация 1).



Иллюстрация 1 — Джордж Мюррей, Мозаичный потолок в банке HSBC, 1923 г., Шанхай, Китай
Figure 1 — George Murray, Mosaic Ceiling at HSBC Bank, 1923, Shanghai, China

Искусство общественных пространств, развивавшееся в концессиях, несло ярко выраженный колониалистический характер: большинство произведений были посвящены увековечиванию памяти представителей западных держав и восхвалению их достижений. Однако этот период оставил и положительное наследие. Во-первых, он предоставил китайской аудитории новый визуальный опыт, который расширил традиционные эстетические каноны и открыл новые горизонты восприятия искусства. Во-вторых, иностранное искусство стало важным источником вдохновения для китайских художников, что впоследствии способствовало развитию искусства общественных пространств в самом Китае.

Второй этап: Зарождение национального искусства общественных про-

¹ HSBC: HSBC (The Hongkong and Shanghai Banking Corporation) — Гонконгско-Шанхайская банковская корпорация.

странств в Китае (1920-е – 1949 гг.)

Синьхайская революция² 1911–1912 гг., завершившая эпоху монархии и установившая республиканский строй, стала отправной точкой для глубоких политических и социальных трансформаций в Китае. Впоследствии ускорился процесс индустриализации, западные идеи начали активно проникать в страну, произошли значительные изменения в общественном сознании, политическая система и политические институты становились все более современными, а социальные обычаи и облик общества постепенно уходили от устаревших форм и приобретали новые черты [5, с. 96]. В этот период начало формироваться национальное искусство общественных пространств, интегрирующее западные подходы и китайские культурные традиции. Современные методы градостроительства, основанные на западных концепциях, активно внедрялись в таких крупных городах, как Шанхай, Гуанчжоу и Ухань, что привело к появлению многочисленных общественных зданий, парков и площадей. Художники, получившие образование за рубежом, начали осмыслять западные идеи в контексте китайской культурной среды [6, с. 172].

Монументальные скульптуры этого периода воздвигаются в память о ведущих деятелях и исторических событиях, которые привели к созданию Китайской Республики (1912–1949 гг.), включая премьера Республики Сунь Ятсена, а также лидеров Китайской Республики и военных Хуан Син и Чэнь Иньши. Например, «Памятник доктору Сунь Ятсену» (Чжан Чэньбо, г. Ланьчжоу, 1928 г.); «Памятник Чэнь Цимэй на коне» (Цзян Сяюань, г. Ханчжоу, 1929 г.); «Памятник Ма Сянбину» (Ли Цзиньфа, г. Бенгбу, 1930 г.); «Памятник премьеру Вучана» (Цзян Сяюань, г. Ухань, 1931 г.) и другие. Такой подход к созданию скульптур не ограничивался памятниками конкретным историческим личностям, но также охватывал идеи и символы, призывающие к национальному возрождению и консолидации. Примером символического подхода является скульптура «Проснувшийся лев и глобус Рок» (Хуан Суйби, 1926 г.) в парке Чжуншань города Сямынь, призывающая к национальному возрождению (иллюстрация 2).



Иллюстрация 2 — Хуан Суйби, «Проснувшийся лев и глобус Рок», 1926 г., Парк Чжуншань, Сямынь, Китай

Figure 2 — Huang Suibi, “Awakened Lion and Globe Rock”, 1926, Zhongshan Park, Xiamen, China

² Синьхайская революция (1911–1912 гг.) — буржуазно-демократическая революция, свергнувшая последнюю императорскую династию Цин и положившая конец монархическому строю в Китае, в результате которой была провозглашена Китайская Республика.

С началом японской агрессии в 1931 г.³ художественные произведения приобрели выраженную патриотическую направленность. «Памятник павшим солдатам Девятнадцатой армии в битве при Сонху» (Ян Сицзун, Гуанчжоу, 1932 г.); «Памятник Восемьдесят восьмой дивизии в битве при Сонху» (Лю Кайцю, Ханчжоу, 1934 г.) и «Монументальная скульптура сопротивления войне армии Чуаньчжун» (Лю Кайцю, Чэнду, 1944 г.) увековечили героизм китайского народа и отразили его борьбу с захватчиками. По статистике, Китайские скульпторы выполнили около 100 произведений в период Китайской Республики [22].

Во время Уханьской битвы⁴ искусство общественных пространств приобрело особое значение. Китайские художники создали ряд фресок, целью которых было вдохновить солдат и гражданское население на сопротивление. Одним из наиболее значительных произведений стала «Большая фреска на Башне Желтого Журавля» в Ухане (иллюстрация 3). Эта монументальная работа площадью 540 кв. м была завершена почти за десять дней под обстрелами во время японских авианалетов [24, с. 3] Центральной темой фрески стали сцены борьбы китайской армии против агрессора, что отражало не только силу духа народа, но и его культурное наследие.



Иллюстрация 3 — Группа японских солдат проходит мимо Великой фрески на «Башне Желтого Журавля», Март 1938 г., Ухань, Китай

Figure 3 — A Group of Japanese Soldiers Walk Past the Great Mural on the “Yellow Crane Tower”, March 1938, Wuhan, China

³ В 1931 г., после так называемого «Инцидента 18 сентября» (яп. Маньчжурский инцидент), началась полномасштабная японская агрессия против Китая. Это событие ознаменовало начало вторжения японских войск и привело к оккупации Маньчжурии, что поставило Китай перед угрозой утраты независимости и стало серьезным испытанием для всей китайской нации.

⁴ Уханская битва (11 июня – 25 октября 1938 г.) — крупнейшее сражение начального периода японо-китайской войны, охватившее территории провинций Аньхой, Цзянси, Хэнань, Чжэцзян и Хубэй. Являлась самой масштабной и значимой военной операцией данного этапа войны.

Важным достижением этого периода стало освоение китайскими мастерами технологий локального производства материалов, включая керамическую мозаику и обработку камня, что способствовало развитию декоративного искусства. Эти материалы широко использовались в общественных зданиях, таких как банки, вокзалы и культурные центры, усиливая их художественную выразительность. Например, в 1929 г. в Нанкине был завершен мемориальный комплекс Сунь Ятсену — мавзолей, посвященный основателю современной китайской республики. Проект был разработан китайским архитектором Люй Яньчжи (1894–1929). Купол зала памяти украшен цветной мозаикой, изображающей символ «Синее небо и белое солнце», а окружающие его красные орнаментальные узоры символизируют «Полное красное солнце», что подчеркивает национальный дух и духовные идеалы [9].

Таким образом, искусство общественных пространств 1920–1949 гг. стало неотъемлемой частью национального самосознания и культурной идентичности Китая. Оно не только отражало важные политические и социальные изменения, но и сыграло ключевую роль в объединении народа перед лицом кризиса, формируя уникальное художественное наследие.

Третий этап: от подражания Советскому Союзу к исследованию национального стиля (1949–1978 гг.)

С созданием Китайской Народной Республики в 1949 г. и установлением социалистической системы искусство общественных пространств Китая вошло в новый этап, который характеризовался активным заимствованием советского опыта в области искусства и градостроительства. Основными формами этого периода были монументальные живопись, скульптура, мозаика и множество других видов искусства.

Социалистический реализм, ставший основным художественным направлением в СССР, отвечал идеологическим задачам времени и был воспринят как модель для развития монументального искусства в Китае [7, с. 144]. С 1952 по 1962 гг. Китай отправил в общей сложности шесть групп ученых в Советский Союз для изучения искусства [11, с. 519]. Кроме того, Советский Союз направлял художников непосредственно для участия в процессе создания монументального искусства в Китае. В 1953 г. в Китай приехала первая делегация советских экспертов в области скульптуры. В то время в Шанхае началось строительство Дворца советско-китайской дружбы, и Советский Союз направил в Китай скульпторов Н.Н. Клиндухова и Л.Д. Муравина для участия в проекте [25, с. 96].

Влияние советской скульптуры привело к развитию монументальной китайской скульптуры в стиле социалистического реализма с национальной окраской и символикой [18, с. 122]. Например, произведение «Празднование урожая» (1958 г., иллюстрация 4), установленное перед Национальным сельскохозяйственным выставочным центром, сочетает в себе черты социалистического реализма и китайских национальных традиций. Динамичные образы крестьянства, изображенные в скульптуре, отражают энергию и жизнерадостность сельскохозяйственного труда, гармонируя с архитектурным обликом выставочного комплекса.



Иллюстрация 4 — Коллективная скульптурная работа преподавателей и студентов скульптурного факультета Академии искусств имени Лу Синя, «Празднование урожая», 1958 г., Пекин, Китай

Figure 4 — Collective Sculpture by Faculty and Students of the Sculpture Department, Luxun Academy of Fine Arts, “Harvest Celebration”, 1958, Beijing, China

Период «культурной революции» (1966–1976 гг.) стал временем радикальных перемен. Искусство общественных пространств было полностью подчинено идеологическим задачам. Основной темой произведений стало восхваление партийных лидеров и идеалов социализма. Скульптуры с изображением Мао Цзэдуна, рабочих, крестьян и солдат отражали как культ личности лидера, так и коллективистский дух эпохи.

После основания Китайской Народной Республики современная фреска также получила значительное развитие. В 1958 г. в Центральной академии изящных искусств была создана мастерская монументальной живописи под руководством Дун Сивэня [4, с. 14]. В новых общественных зданиях появились масштабные фрески: «Китайские мифологические истории» в Пекинском астрономическом музее (У Цзу-рэн, Ай Чжунсин), «Долгожителям объединения всех национальностей страны на тысячелетний срок» (Хуан Юнью) и «Долгожителям объединения всех народов мира на тысячелетний срок» (Чжоу Линчао) в Китайском музее истории революции [10, с. 18].

Хотя развитие мозаичного искусства в этот период было ограниченным, оно все же нашло применение в ряде декоративных проектов. Примером может служить керамическая мозаика «Пейзаж Гуйлиня» (1973 г., Чжан Гуофань; иллюстрация 5), созданная для украшения банкетного зала гостиницы Пекин. Кроме того, в 1964 г. в выставочном зале города Гуйлинь были созданы мозаики «Тень от смокового дерева» (Юэ Цзинрон) и «Сто миль Лицзянь» (Яо Куй), демонстрирующие связь с традиционной китайской живописью.



Иллюстрация 5 — Чжан Гуофань, керамическая мозаика «Пейзаж Гуйлиня», 1973 г., Банкетный зал Пекинского международного отеля, Пекин, Китай

Figure 5 — Zhang Guofan, Ceramic Mosaic “Guilin Landscape”, 1973, Banquet Hall of Beijing International Hotel, Beijing, China

В конце 1960-х – начале 1970 гг. таписсерия, утверждая свою монументальность и декоративность образного языка, выполняла в интерьере ту же функцию, что и огромные мозаичные панно на теле архитектуры [16, с. 28]. Искусство таписсерии также достигло значительного развития, став важным элементом декоративного оформления общественных пространств. Понятие «таписсерия» шире традиционного понятия «гобелен» (настенный ковер) и включает в себя как плоскостные, так и объемно-пространственные произведения, выполненные не только при помощи ткачества, но и вязанием, аппликацией, вышивкой, кружевоплетением, макраме, всевозможными авторскими техниками [14, с. 332]. В 1970 гг. Шанхай и Тяньцзинь превратились в ключевые центры производства гобеленов. Китайские таписсерии того времени нередко использовались в качестве государственных подарков, передаваемых другим странам или международным организациям (иллюстрация 6). Таписсерию как элемент архитектурного декора применяли в интерьерах таких общественных зданий Пекина, как Китайская национальная библиотека, зал для встреч китайских государственных лидеров с иностранными гостями в Цзыгуанге (Чжуннаньхай), а также в таких общественных пространствах, как Дом народных собраний и железнодорожный вокзал.



Иллюстрация 6 — «Великая Китайская стена», ковровое панно, 10 x 5 м, расположено в зале отдыха штаб-квартиры Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке, 1974 г.

Figure 6 — “The Great Wall of China”, Carpet Panel, 10 x 5 Metres, Located in the Lounge of the United Nations Headquarters in New York, 1974

Несмотря на сильное влияние советского искусства, китайские художники постепенно начали осознавать значение собственного национального наследия, включая его традиционные эстетические каноны и культурные ценности. Они стремились интегрировать элементы традиционной китайской культуры в произведения социалистического реализма. В результате сложился стиль, сочетающий идеологическую направленность с культурными архетипами Китая, что заложило основу для дальнейших поисков собственного художественного стиля.

Четвертый этап: Период интеграционного взаимодействия западных художественных тенденций и возрождения национальной идентичности (1979–2000 гг.)

Декабрь 1978 г. ознаменовал собой поворотный момент в истории Китая: политика реформ и открытости⁵, принятая на Третьем пленарном заседании XI Центрального Комитета Коммунистической партии Китая, не только существенно изменила социальную и экономическую структуру страны, но и открыла новые перспективы для развития искусства общественных пространств. Искусство общественных пространств постепенно утратило исключительно политическую функцию, приобретая новые роли — благоустройство городской среды, удовлетворение эстетических

⁵. Политика реформ и открытости — курс социально-экономических реформ, инициированный в декабре 1978 г. Дэн Сяопином, направленный на создание рыночной экономики и привлечение иностранного капитала при сохранении социалистического строя.

запросов общества и отражение социальных изменений. В этот период, помимо традиционных видов искусства, в общественных пространствах стали массово использоваться стрит-арт, инсталляции и таписсерии.

С конца 1970 гг. в китайское искусство начали проникать абстрактный экспрессионизм, минимализм и постмодернизм. Столкновение различных художественных концепций породило важную «Новую волну 85» в истории китайского искусства. Искусство освободилось от политических оков, художники смогли свободно выражать свои внутренние эмоции [28, с. 81].

С начала 1980 гг. китайская городская скульптура постепенно отходила от традиционного монументального стиля, характерного для социалистического реализма, и все больше акцентировала внимание на выражении региональной культуры и городского духа. Скульптура «Бык-первопроходец» (Пань Хэ, 1984 г., иллюстрация 7) стала символом экономических реформ и инноваций, отражая динамику новой эпохи в Шэньчжэне. Другие произведения, такие как «Рыбачка Жемчужной реки» (Пань Хэ, 1982 г.), «Мать Желтой реки» (Хэ Е, 1985 г.) и «Майский ветер» (Хуан Чжэнь, 1997 г.), демонстрируют переход от фигуративного к более абстрактным и символическим формам выражения.



Иллюстрация 7 — Пан Хэ, скульптура «Бык-первопроходец», литая бронза, г. 1984 г. Шэньчжэнь, Китай

Figure 7 — Pan He, Pioneer Bull Sculpture, Cast Bronze, 1984 Shenzhen, China

Новые материалы и технологии нашли широкое применение в искусстве общественных пространств Китая [19 с. 103]. Городские скульптуры, характеризующиеся абстрактным языком, активно развиваются, а форма, язык и концепции скульптурного искусства также претерпели глубокие изменения. Эти произведения демонстрируют влияние западной концепции творческой свободы, выражая стремление к новаторству в форме и содержании.

Китайская фреска также пережила возрождение после 1979 г., начиная с крупных проектов, таких как оформление столичного аэропорта в Пекине. Например, работы «Нэчжа покоряет морского дракона»⁶ (Чжан Дин, иллюстрация 8) и «Башань шушу шуй» (Юань Юньфу) отошли от традиционных тем политической пропаганды, сосредоточившись на изображении китайской мифологии и природных ландшафтов. Китайская мозаика стала перемещаться из внутренних помещений на улицу и интегрироваться в крупные общественные архитектуры, такие как мозаичные панно в гостинице «Нанкин Цзиньлин», Большом театре Цзянсу, Большом театре Яньань и Мемориальной библиотеке Сунь Ятсена, выполненные с высоким качеством.



Иллюстрация 8 — Чжан Дин, панно «Нэчжа покоряет морского дракона», высота — 3,4 м, длина — 15 м, 1979 г., Пекин, Китай

Figure 8 — Zhang Ding, Panel “Ne-ja Conquers the Sea Dragon”, Height 3,4 m, Length 15 m, 1979, Beijing, China

В 80–90 гг. искусство таписсерии получило академическое признание. В 1986 г. при Китайской академии искусств был создан Научно-исследовательский институт таписсерии им. М. Варбанова⁷ [12, с. 4]. Это была первая в Китае организация, занимающаяся созданием и преподаванием искусства таписсерии. Самым важным событием в области таписсерии, положившим начало процессу обновления этого вида искусства [15, с. 266], стало создание Научно-исследовательского института таписсерии им. М. Варбанова и последующий выход китайского искусства таписсерии на международную арену. В 1986 г. несколько работ таписсерии этого института были представлены на международной биеннале в Лозанне. Это было первое представление китайских таписсерий на мировом уровне. Таким образом, период 1979–2000 гг. стал временем значительных трансформаций в искусстве общественных пространств Китая. Отход от политической направленности, интеграция западных художественных течений и возрождение национальных традиций способствовали формированию нового художественного языка. Развитие различных форм искусства — от городской скульптуры до таписсерии — отразило процесс культурного обновления страны и ее открытости миру, что заложило основу для дальнейшего инновационного развития китайского искусства общественных пространств.

⁶ Нэчжа покоряет морского дракона — В основе истории — противостояние юного героя Нэчжа и Царя Драконов Восточного моря. Сказание отражает традиционные китайские ценности, философские и религиозные представления.

⁷ Марин Варбанов (болг. Марин Върбанов, 1932–1989) — болгарский художник, пионер современного искусства волокна в Китае. Обучался в Центральной академии художеств и Центральной академии декоративно-прикладного искусства (1953–1959), где получил степень магистра. С 1985 г. постоянно проживал в Китае, интегрируя традиционные китайские техники (например, шелковое ткачество) в авангардные таписсерии.

Пятый этап: Эпоха глобализации и инновационного развития искусства общественных пространств (с 2000 г. по настоящее время)

В условиях глобализации XXI в. искусство общественных пространств Китая демонстрирует уникальный синтез традиционного наследия и инновационных подходов. Этот период характеризуется не только внедрением новых технологий, но и переосмыслением роли публичного искусства в формировании культурной идентичности. Масштабная урбанизация и развитие городской инфраструктуры создали благоприятные условия для развития искусства в общественных пространствах, что привело к появлению множества инновационных проектов.

Характерным примером новых тенденций стал проект «Один день жителей Шэньчжэня» (иллюстрация 9) в парке Юаньлин. Проект включает 18 бронзовых скульптур и четыре гранитные стены с рельефами, документально фиксирующие один день города — 29 ноября 1999 г. Скульптуры воспроизводят реальных жителей разных профессий, а рельефные стены содержат информацию того дня: биржевые сводки, цены на продукты, прогноз погоды и первые полосы местной газеты. Этот проект демонстрирует важный сдвиг: от монументальности к документальности, от героизации к повседневности. Произведение стирает границу между искусством и жизнью, предлагая новое понимание мемориального жанра, где объектом увековечения становится не выдающаяся личность или событие, а повседневная жизнь обычных горожан.



Иллюстрация 9 — Сунь Чжэньхуа, Ся Хэсин и др., «Один день жителей Шэньчжэня», бронза, гранит, 2000 г., Шэньчжэнь, Китай

Figure 9 — Sun Zhenhua, Xia Hexing et al., “A Day of Shenzhen People”, Bronze and Granite, 2000, Shenzhen, China

Разнообразие искусства общественных пространств в этот период становится все более богатым, появляются различные виды инсталляционного творчества. Особенно значимо объединение различных художественных технологий, что расширяет диапазон выразительных форм и усиливает взаимодействие между произведениями

и зрителями. Современное искусство общественных пространств уделяет больше внимания интерактивности, вовлекая зрителей через органичное сочетание архитектуры места, материалов и эмоций [23, с. 133].

Примером инновационного подхода к оформлению общественных пространств метро является арт-инсталляция «Пекин. Память» на станции Нанлуогусян 8-й линии пекинского метрополитена (иллюстрация 10). С использованием новых медиа-технологий и пространства Интернета здесь была создана открытая культурная платформа городской памяти. Из «старых предметов», собранных у жителей, были созданы блоки из прозрачного стекла, в которых запечатлена часть истории города. Эти блоки использовались для воссоздания сцен старой жизни Пекина. Прохожие могут сканировать QR-коды, чтобы получить дополнительную информацию о предметах и взаимодействовать с установкой [20, с. 63]. В настоящее время интерактивность играет все более значимую роль в искусстве общественных пространств Китая. Это направление уже стало одним из ключевых в дальнейшем развитии искусства общественных пространств в стране.

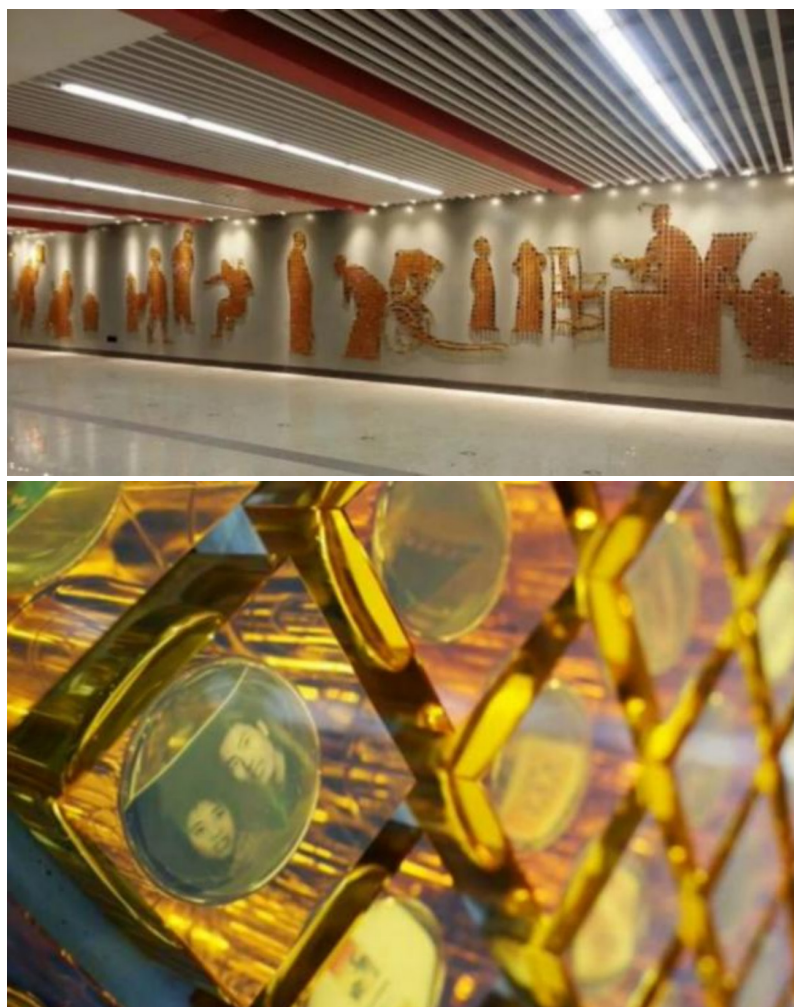


Иллюстрация 10 — «Пекин Память», Ван Чжун, арт-инсталляция, длина — 20 м, высота — 3 м, 2016 г., Пекин, Китай

Figure 10 — “Beijing Memory”, Wang Zhong, Art Installation, Length — 20 m, Height — 3 m, 2016, Beijing, China

Художественное оформление станции метро «Площадь 1 мая» в городе Чанша (2023 г.) демонстрирует комплексный подход к интеграции цифровых медиа в общественное пространство. Проект использует передовые 5G + AR технологии, включая голографические проекции, световые инсталляции, AR-взаимодействие и 4K-визуализацию, создавая иммерсивное пространство, где искусство, дизайн и интерактивность сливаются в единое целое. Данный подход трансформирует традиционное пространство метро в современную художественную среду. Таким образом, искусство общественных пространств Китая в XXI в. характеризуется синтезом традиционных и новых форм выражения, активным внедрением цифровых технологий и усилением роли зрительского участия. Оно не только отражает технологический прогресс и урбанизацию, но и служит важным инструментом культурной дипломатии, создавая новые способы выражения традиционных ценностей в глобальном контексте.

Заключение

Историческое развитие искусства общественных пространств в Китае показывает, как художественные формы отражали изменения в обществе и адаптировались к социальной, политической и культурной трансформации. Анализ пяти ключевых этапов развития искусства общественных пространств показывает, что его эволюция является результатом сложного взаимодействия внутренних и внешних факторов, что делает этот процесс уникальным.

На первом этапе (середина XIX – начало XX в.) влияние западных концессий привело к появлению новых форм искусства общественных пространств в Китае, которые, несмотря на колониальный подтекст, стали важным источником вдохновения для местных художников.

На втором этапе (1920-е – 1949 гг.) китайские художники использовали искусство как средство выражения патриотических и социальных ценностей. Монументальные скульптуры и мемориальные фрески заложили основу для формирования современной китайской художественной идентичности.

Третий этап (1949–1978 гг.) характеризуется переходом от подражания советскому искусству к поиску национального стиля, при этом сохраняя роль инструмента политической пропаганды.

Четвертый этап (1979–2000 гг.), связанный с реформами и открытостью, демонстрирует эволюцию искусства от пропагандистской функции к многообразию функций, включая социальное взаимодействие и культурное осмысление.

Пятый этап (с 2000 г. по настоящее время) характеризуется глобализацией и инновационным развитием. Современные художественные формы, интегрирующие цифровые технологии и традиционные элементы, стали мощным инструментом укрепления международного влияния китайского искусства.

Развитие искусства общественных пространств в Китае — это сложный процесс, отражающий взаимодействие культурных традиций, внешних влияний и исторических изменений. На ранних этапах западное искусство общественных пространств, проникшее через систему концессий, сыграло роль катализатора модернизации китайского искусства, привнеся новые визуальные языки и технологические подходы. Со временем китайские художники преобразовали заимствованные формы в уникальные способы выражения национальных культурных и общественных ценностей. Эволюция китайского искусства общественных пространств — от традиционных форм до мультимедийных инсталляций — отражает стремление к созданию современного, интерактивного и культурно значимого общественного пространства.

тимедийных инсталляций — отражает стремление к синтезу традиций и инноваций через художественные эксперименты.

Сегодня китайское искусство общественных пространств отвечает эстетическим потребностям общества и одновременно укрепляет культурную идентичность Китая, эффективно адаптируясь к вызовам глобализации. Кроме того, инновационная интеграция традиционных и современных форм укрепляет позицию китайского искусства общественных пространств как значимого ориентира в развитии этого вида искусства на международной арене.

Список литературы

Исследования

- 1 Вэнь И., Сунь Д. Реализм и локализация — немецкая общественная скульптура в период поздней династии Цин и Китайской Республики // Скульптура. 2022. № 6. С. 57–59.
- 2 Ван Х. Три этапа китайского современного искусства общественных пространств // Искусство общественных пространств. 2015. № 4. С. 30–33.
- 3 Гун Н. Исследование планирования, строительства и изменения цен на землю британской концессии в современном Тяньцзине // Ши Линь. 2021. № 2. С. 24–33.
- 4 Донг С. О форме и методах изготовления фресок // Art Research. 1990. № 1. С. 14–18.
- 5 Лю Г. Новое исследование влияния Синьхайской революции на китайское общество // Тяньцзунский ученый. 2010. № 4. С. 96–100.
- 6 Лю Ф. Процесс ориентализации городской скульптуры в Китае с середины XIX в. // Вопросы истории. 2024. № 3. С. 170–177.
- 7 Лю Ф. Семьдесят лет наследия и преобразований: Влияние советской модели преподавания скульптуры на образование в области скульптуры в Китае // Искусство и эпоха. 2024. № 11. С. 144–146.
- 8 Ли С., Хао П. Краткий анализ развития и характеристик садов в концессионных территориях Шанхая периода Китайской Республики // Архитектура и культура. 2015. № 12. С. 102–105.
- 9 Ли Г. Открытая мемориальность: истоки архитектурного духа Мавзолея Сунь Ятсена // Двадцать первый век. 2003. № 13. URL: <https://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/online/0302003.pdf> (дата обращения: 19.03.2024).
- 10 Сунь Т. Перед Центральной академией изящных искусств стоит важная задача по возрождению Китайской фрески // Art Research. 2018. № 10. С. 17–26.
- 11 Ся Я. История современного и новейшего китайского искусства, начало XX века – 1978 г. Нанкин: Изд-во Нанкинского университета, 2011. 852 с.
- 12 Тянь В. О декоративных гобеленах // Art Flow. 2002. № 2. С. 3–5.
- 13 У Д. Интеграция и эволюция: о развитии искусства общественных пространств Китая // Декор. 2015. № 11. С. 20–26.
- 14 Уваров В.Д., Воякина А.С. Таписсерия в общественных интерьерах на примере российских мастеров // Вестник славянских культур. 2019. Т. 54. С. 331–340.
- 15 Уваров В.Д. Творчество польских художников-таписсеров как часть славянской культуры // Вестник славянских культур. 2018. Т. 50. С. 266–273.
- 16 Уваров В.Д. Таписсерия как «модель» общих закономерностей развития мирового искусства // Дизайн и технологии. 2017. Т. 101, № 59. С. 22–29.

- 17 Уваров В.Д., Лю Ф. Влияние различных культур на произведения скульптуры и таписсерии, предназначенные для общественных пространств // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации (Социальный инженер-2022). М.: Изд-во Рос. гос. ун-та им. А. Н. Косыгина, 2022. Т. 10. С. 241–247.
- 18 У В. Влияние советских деятелей искусств на развитие скульптуры соцреализма в КНР // Университетский научный журнал. 2020. № 59. С. 122–131.
- 19 У Ш. От заимствования к созданию: Развитие китайской городской скульптуры в новый период // Fine Arts. 2018. № 12. С. 102–105.
- 20 У Д. На пути к новому синтезу — мысли о развитии Китайской городской скульптуры // Fine Arts. 2023. № 6. С. 62–65.
- 21 Фэй Ч. История концессий Китая. Шанхай: Изд-во Шанхайской академии социальных наук, 1991. 460 с.
- 22 Художественная галерея Центральной академии искусств. Художники Франции и современная Китайская скульптура: Воссоздание «пути первопроходца» Китайского современного искусства // Sohu.com. URL: https://www.sohu.com/a/294139828_283183 (дата обращения: 27.03.2024).
- 23 Хэ С. Исследование тенденций развития искусства в городском общественном пространстве Шанхая. Шанхай: Изд-во Шанхайского ун-та, 2019. 182 с.
- 24 Цай Т. Государство и художник: большая настенная роспись в Башне Желтого Журавля и трансформация современного китайского искусства. Хунань: Изд-во «Хунаньское изобразительное искусство», 2023. 536 с.
- 25 Чэнь Ч. Скульптурный тренировочный класс Клинукова и его влияние // Изобразительное искусство. 2019. № 10. С. 96–100.
- 26 Чжу Г. Публичная скульптура в период шанхайских концессий // Sculpture. 1999. № 4. С. 40–41.
- 27 Чжун Х. Развитие и исследование искусства общественных пространств Китая // Журнал Хэфэйского промышленного университета. Серия социальных наук. 2011. Т. 25, № 1. С. 95–99.
- 28 Шэнь Ц. Современное китайское искусство от «85-го художественного движения» // Искусство и эпоха. 2012. № 8. С. 81–82.
- 29 Шао С. Движение вперед в поиске: Обзор и перспективы развития искусства общественных пространств Китая за 30 лет реформ и открытости // Искусство и мастера. 2009. Т. 25, № 5. С. 29–36.

© 2025. Liu Fang
Moscow, Russia

© 2025. Viktor D. Uvarov
Moscow, Russia

HISTORICAL STAGES IN THE DEVELOPMENT OF THE ART OF PUBLIC SPACES (SCULPTURE, MOSAIC, FRESCO, TAPISSERIE) IN CHINA

Abstract: This study presents a comprehensive analysis of the historical stages in the development of public space art in China, focusing on forms such as sculpture, mosaic, tapestry and monumental painting. The study identifies and thoroughly characterizes five key periods: the art in foreign concessions (mid-19th to early 20th century), when Western artistic traditions first entered China; the formation stage of national art (1920s-1949), marked by patriotic motifs and identity search; the period from emulating Soviet art to exploring national style (1949-1978), characterized by socialist realism with Chinese characteristics; the stage of integrating Western trends with the revival of national identity (1979-2000), associated with the reform and opening-up policy; and the contemporary stage of globalization and innovative development (from 2000), distinguished by digital technologies and interactivity. The analysis demonstrates that the evolution of these art forms has been shaped by a synthesis of internal cultural traditions and external influences within the context of socio-political transformations in Chinese society. The research reveals the mechanisms of art's adaptation to changing conditions and emphasizes its significance in shaping the cultural identity and urban environment of modern China.

Keywords: China, Public Space Art, Urban Sculpture, Monumental Painting, Mosaic, Tapestry, Cultural Transformation, Historical Periodization.

Information about authors:

Liu Fang — Postgraduate Student, The Kosygin State University of Russia, *Sadovnicheskaya St., 33, bldg. 1, 115035 Moscow, Russia.*

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-2618-3814>

E-mail: zzuliuf@gmail.com

Viktor D. Uvarov — DSc in Arts, Professor, The Kosygin State University of Russia, *Sadovnicheskaya St., 33, bldg. 1, 115035 Moscow, Russia.*

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0406-746X>

E-mail: artuwaroff@yandex.ru

Received: September 09, 2024

Approved after reviewing: February 27, 2025

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Fang L., Uvarov, V.D. "Historical Stages in the Development of the Art of Public Spaces (Sculpture, Mosaic, Fresco, Tapisserie) in China." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 216–236. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-216-236>

References

- 1 Wen Yi, Sun Dehao “Realizm i lokalizatsiia — nemetskaia obshchestvennaia skul'ptura v period pozdnei dinastii Tsin i Kitaiskoi Respubliki” [“Realism and Localization — German Public Sculpture during the Late Qing Dynasty and the Republic of China”]. *Skul'ptura*, no. 6, 2022, pp. 57–59. (In Chinese)
- 2 Wang Hongyi “Tri etapa kitaiskogo sovremennogo iskusstva obshchestvennykh prostranstv” [“Three Stages of Chinese Contemporary Art in Public Spaces”]. *Iskusstvo obshchestvennykh prostranstv*, no. 4, 2015, pp. 30–33. (In Chinese)
- 3 Gun Ning “Issledovanie planirovaniia, stroitel'stva i izmeneniia tsen na zemliu britanskoi kontsessii v sovremennom Tian'tsine” [“Study of Planning, Construction, and Land Price Changes in the British Concession in Modern Tianjin”]. *Shi Lin'*, no. 2, 2021, pp. 24–33. (In Chinese)
- 4 Dong Xiwen “O forme i metodakh izgotovleniia fresok” [“On the Form and Methods of Making Frescoes”]. *Art Research*, no. 1, 1990, pp. 14–18. (In Chinese)
- 5 Liu Guoqiang “Novoe issledovanie vliianiia Sin'khaiskoi revoliutsii na kitaiskoe obshchestvo” [“A New Study of the Impact of the Xinhai Revolution on Chinese Society”]. *Tian'chzhunskii uchenyi*, no. 4, 2010, pp. 96–100. (In Chinese)
- 6 Liu Fang “Protseess orientalizatsii gorodskoi skul'ptury v Kitae s serediny XIX v.” [“The Process of Orientalization of Urban Sculpture in China since the Mid – 19th Century”]. *Voprosy istorii*, no. 3, 2024, pp. 170–177. (In Russian)
- 7 Liu Fang “Sem'desiat let nasledii i preobrazovaniia: Vlianie sovetskoi modeli prepodavaniia skul'ptury na obrazovanie v oblasti skul'ptury v Kitae” [“Seventy Years of Legacy and Transformation: The Impact of the Soviet Teaching Model on Sculpture Education in China”]. *Iskusstvo i epokha*, no. 11, 2024, pp. 144–146. (In Chinese)
- 8 Li Xiaozhen, Hao Peiyao “Kratkii analiz razvitiia i kharakteristik sadov v kontsessionnykh territoriiakh Shankhaia perioda Kitaiskoi Respubliki” [“Brief Analysis of the Development and Characteristics of Gardens in Shanghai Concession Territories During the Republic of China Period”]. *Arkhitektura i kul'tura*, no. 12, 2015, pp. 102–105. (In Chinese)
- 9 Li Gongzhong “Otkrytaia memorial'nost': istoki arkhitekturnogo dukha Mavzoleia Sun' Iatsena” [“Open Memoriality: The Origins of the Architectural Spirit of Sun Yat-sen Mausoleum”]. *Dvadtsat' pervyi vek* [Twenty-First Century], no. 13, 2003. Available at: <https://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/online/0302003.pdf> (accessed 19 March 2025). (In Chinese)
- 10 Sun Tao “Pered Tsentral'noi akademiei iziashchnykh iskusstv stoit vazhnaia zadacha po vozrozhdeniiu Kitaiskoi freski” [“The Central Academy of Fine Arts Faces an Important Task of Reviving Chinese Frescoes”]. *Art Research*, no. 10, 2018, pp. 17–26. (In Chinese)
- 11 Xia Yanjing *Istoriia sovremennogo i noveishego kitaiskogo iskusstva, nachalo XX veka – 1978 god* [History of Modern and Contemporary Chinese Art, Early 20th Century – 1978]. Nanjing, Nanjing University Publ., 2011. (In Chinese)
- 12 Tian Weiping “O dekorativnykh gobelenakh” [“On Decorative Tapestries”]. *Art Flow*, no. 2, 2002, pp. 3–5. (In Chinese)
- 13 Wu Dingyu “Integratsiia i evoliutsiia: o razvitii iskusstva obshchestvennykh prostranstv Kitaia” [“Integration and Evolution: On the Development of Public Space Art in China”]. *Dekor*, no. 11, 2015, pp. 20–26. (In Chinese)

- 14 Uvarov, V.D., and Voiakina, A.S. "Tapisseriia v obshchestvennykh inter'erakh na primere rossiiskikh masterov" ["Tapestry in Public Interiors: The Case of Russian Masters"]. *Vestnik slavianskikh kultur*, vol. 54, 2019, pp. 331–340. (In Russ.)
- 15 Uvarov, V.D. "Tvorchestvo pol'skikh khudozhnikov-tapiss'erov kak chast' slavianskoi kul'tury" ["Creative Work of Polish Tapestry Artists as Part of Slavic Culture"]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 50, 2018, pp. 266–273. (In Russian)
- 16 Uvarov, V.D. "Tapisseriia kak 'model' obshchikh zakonornostei razvitiia mirovogo iskusstva" ["Tapestry as a 'Model' of General Patterns in the Development of World Art"]. *Dizain i tekhnologii*, no. 59, vol. 101, 2017, pp. 22–29. (In Russ.)
- 17 Uvarov, V.D., Liu Fan "Vliianie razlichnykh kul'tur na proizvedeniia skul'ptury i tapisserii, prednaznachennye dlia obshchestvennykh prostranstv" ["The Influence of Different Cultures on Sculpture and Tapestry Works Designed for Public Spaces"]. *Sotsial'no-gumanitarnye problemy obrazovaniia i professional'noi samorealizatsii (Sotsial'nyi inzhener-2022)* [Socio-humanitarian Problems of Education and Professional Self-realization (Social Engineer-2022)], vol. 10. Moscow, A.N. Kosygin Moscow State Textile University Publ., 2022, pp. 241–247. (In Russian)
- 18 Wu Wei "Vliianie sovetskikh deiatelei iskusstv na razvitie skul'ptury sotsrealizma v KNR" ["The Influence of Soviet Artists on the Development of Socialist Realist Sculpture in China"]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal*, no. 59, 2020, pp. 122–131. (In Russian)
- 19 Wu Shixin "Ot zaimstvovaniia k sozdaniiu: Razvitie kitaiskoi gorodskoi skul'ptury v novyi period" ["From Borrowing to Creation: Development of Chinese Urban Sculpture in the New Period"]. *Fine Arts*, no. 12, 2018, pp. 102–105. (In Chinese)
- 20 Wu Dingyu "Na puti k novomu sintezu — mysli o razvitiu Kitaiskoi gorodskoi skul'ptury" ["Towards a New Synthesis: Thoughts on the Development of Chinese Urban Sculpture"]. *Fine Arts*, no. 6, 2023, pp. 62–65. (In Chinese)
- 21 Fei Chenkang *Istoriia kontsessii Kitaia* [History of China's Concessions]. Shanghai, Shanghai Academy of Social Sciences Publ., 1991. 460 p. (In Chinese)
- 22 Khudozhestvennaia galereia Tsentral'noi akademii iskusstv. Khudozhniki Frantsii i sovremennaia Kitaiskaia skul'ptura: Vossozdanie 'puti pervoprophodtsa' Kitaiskogo sovremennogo iskusstva ["Artists of France and Contemporary Chinese Sculpture: Recreating the 'Pioneer Path' of Chinese Contemporary Art"]. *Sohu.com*. Available at: https://www.sohu.com/a/294139828_283183 (Accessed 27 March 2024). (In Chinese)
- 23 He Xiaoqing *Issledovanie tendentsii razvitiia iskusstva v gorodskom obshchestvennom prostranstve Shankhaia* [Study of Art Development Trends in Shanghai's Urban Public Space]. Shanghai, Shanghai University Publ., 2019. 182 p. (In Chinese)
- 24 Cai Tao *Gosudarstvo i hudozhnik: bol'shaja nastennaja rospis' v Bashne Zheltogo Zhuravlja i transformacija sovremennogo kitajskogo iskusstva* [The State and the Artist: The Grand Mural in Yellow Crane Tower and the Transformation of Modern Chinese Art]. Hunan, Khunan'skoe izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 2023. 536 p. (In Chinese)
- 25 Chen Chao "Skul'pturnyi trenirovochnyi klass Klinukhova i ego vliianie" ["Klinukhov's Sculptural Training Class and Its Influence"]. *Izobrazitel'noe iskusstvo*, no. 10, 2019, pp. 96–100. (In Chinese)
- 26 Zhu Gourong "Publichnaia skul'ptura v period shankhaiskikh kontsessii" ["Public Sculpture During the Shanghai Concessions Period"]. *Sculpture*, no. 4, 1999, pp. 40–41. (In Chinese)

- 27 Zhong Hua “Razvitie i issledovanie iskusstva obshchestvennykh prostranstv Kitaia” [“Development and Research of China's Public Space Art”]. *Zhurnal Khefeiskogo promyshlennogo universiteta. Seriya sotsial'nykh nauk* [Social Science Series], vol. 25, no. 1, 2011, pp. 95–99. (In Chinese)
- 28 Shen Jing “Sovremennoe kitaiskoe iskusstvo ot ‘85-go khudozhestvennogo dvizheniia” [“Contemporary Chinese Art since the ‘85 Art Movement”]. *Iskusstvo i epokha*, no. 8, 2012, pp. 81–82. (In Chinese)
- 29 Shao Xiaofeng “Dvizhenie vpered v poiske: Obzor i perspektivy razvitiia iskusstva obshchestvennykh prostranstv Kitaia za 30 let reform i otkrytosti” [“Moving Forward in Search: Review and Prospects of the Development of China's Public Space Art over 30 Years of Reform and Opening”]. *Iskusstvo i mastera*, vol. 25, no. 5, 2009, pp. 29–36. (In Chinese)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-237-245>

УДК 371.65

ББК 83

Научная статья/Research article



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

© 2025 г. Ц. Чэнь
г. Санкт-Петербург, Россия

ИНТЕРАКТИВНЫЕ ПРАКТИКИ В ВЫСТАВОЧНЫХ МУЗЕЙНЫХ ПРОЕКТАХ

Аннотация: Современные трансформации зрительского восприятия музейного контента и развитие инноваций в презентации коллекций придали музеям новую жизнь. Разнообразные интерактивные технологии постоянно внедряются в выставочную практику, предоставляя посетителям возможность испытывать более яркие ощущения от просмотра. В данной статье основное внимание уделяется тому, как в новую эпоху музеи могут качественно интегрировать технологические средства в различные проекты на фоне постоянно растущих требований зрителей, а также различным типам интерактивных выставок в музеях. Статья начинается с комплексного анализа понятий интерактивного опыта и зрительского спроса, с идеи о том, что «участие аудитории» и «зрительский спрос» стали новыми перспективами для музейных выставок. Автор обсуждает преимущества использования интерактивных технологий в музейных пространствах. Автор приводит примеры интерактивных выставочных программ в китайских музеях, наглядно демонстрируя, что поиск новых способов интерпретации искусства и впечатлений от просмотра — это тенденция в музеях. Анализируя четыре различных типа проектов интерактивной практики, исследователи рассматривают вопросы интеграции, презентации, взаимодействия, переживания и сопереживания с аудиторией в контексте погружающего интерактивного опыта в музеях. Таким образом, авторы приходят к выводу, что современные музейные выставки больше не ограничиваются линейным отображением пространства, а становятся связующим звеном между аудиторией и экспонатами, а интерактивные практические проекты делают культурный опыт более насыщенным.

Ключевые слова: музейные выставки, интерактивные технологии, интерактивный опыт, погружение.

Информация об авторе: Чэнь Цзин — аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет институт философии, ул. Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-8003-7306>

E-mail: st108313@student.spbu.ru

Дата поступления статьи: 18.05.2024

Дата одобрения рецензентами: 22.09.2024

Дата публикации: 25.03.2025

Для цитирования: Чэнь Ц. Интерактивные практики в выставочных музейных проектах // Вестник славянских культур. 2025. Т. 75. С. 237–245.
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-237-245>

Каждый значительный технологический прорыв в истории стимулировал развитие и прогресс человеческой цивилизации, в том числе и в искусстве, например, изобретение фотоаппарата способствовало развитию фотографического искусства. Применение технологий и цифровизация в музеях являются путем инноваций. В частности, цифровизация способствовала развитию музеев, ряд новых медиа на основе цифровых технологий, таких как мобильные приложения с AR-навигацией, трекары движения глаз, голографические проекции, компьютерные алгоритмы, виртуальная реальность VR, дополненная реальность AR, искусственный интеллект AI [5] обогатил опыт посетителей. Это изменило прежний единый режим музейных выставок, позволив информации о выставке передаваться аудитории более наглядно. Музей без информационного отображения может называться лишь зданием музея [9, с. 9–10], что подчеркивает важную роль информационного отображения и смысловой коммуникации в музейной практике. Новые медиа цифровых технологий также позволяют осуществлять немедленное взаимодействие с аудиторией, что труднодостижимо в традиционных музеях.

«Интерактивность» также может быть названа «взаимодействием». В социологическом понимании это относится к взаимодействию между людьми, людьми и обществом, людьми и окружающей средой. В музейном контексте интерактивность указывает на взаимодействие между посетителями и экспонатами, посетителями и выставочной средой. В отличие от традиционных музеев, где посетители удовлетворяют свое стремление к просмотру через визуальное наблюдение за экспонатами, современные музейные выставки постепенно переориентируются с «вещей» на «людей», используя цифровые технологии не только для обогащения способов представления информации музея, но и для создания более тесного визуального контакта между посетителями и экспонатами, выставочной средой.

Интерактивный опыт можно понимать как опыт взаимодействия в поведении, например, управление жестами, отслеживание движений и компьютерное зрение, интерактивно реагирующее на действия посетителей. Такие формы интерактивности также часто встречаются на музейных выставках. С развитием технологий музеи начали предлагать все больше выставок с воссозданием событий прошлого, которые, реконструируя контекст и чувственный опыт участников события, способствуют вовлечению посетителей в экспозиционное пространство, поддерживая их в состоянии высокой эмоциональности, что позволяет им более активно интегрироваться в выставку и извлекать из нее эстетические впечатления и информацию. Директор Кливлендского музея искусств (Cleveland Museum of Art) Дэвид Франклин в интервью заявил: «Аудитория должна иметь право контролировать то, что они хотят знать» [10].

Фактически интерактивные проекты на музейных выставках также являются ответом на потребности аудитории. В теории потребностей Маслоу разделяет человеческие потребности на пять уровней, среди которых самоактуализация является самой важной [11]. Когда общество и экономика развиваются до определенного уровня, возрастает спрос общественности на духовную жизнь. В 2023 году количество посетителей музеев в Китае выросло с 578 миллионов человек в 2022 году до 1,292 миллиарда человек в 2023 году [12]. Ожидания аудитории требования к музеям уже не ограничи-

ваются только визуальным наблюдением; они требуют больше контекстного взаимодействия, эмоционального общения с культурным субъектом, создания собственного опыта.

Особенно под влиянием новой музеологии, когда рассматриваются вопросы трансформации и ответственности традиционных музеев, многие проблемы не могут обойти стороной концепцию «центрированности на посетителе». Удовлетворение новых потребностей и ожиданий аудитории музеев, ориентация выставок на взгляд посетителей и способствование их участию стали общепринятым консенсусом в научном сообществе [8, с. 150–156]. Музей как средство коммуникации, основанное на «вещах», концепция центрированности на посетителе еще более непосредственно и практически отражается на формальном уровне. Поэтому музеи по всему миру прилагают все усилия, чтобы привлечь посетителей к экспонатам. Независимо от того, основана ли коммуникация на «вещах» или «людях», среди различных методов и средств выставки интерактивный опыт становится важной формой.

Интерактивная экспозиция увеличивает интерес и привлекательность выставки за счет участия посетителей. В музеях часто используются такие технологии, как жесты касания, распознавание постр, голосовое взаимодействие, основанные на распознавании образов, обработке изображений, компьютерном зрении и других дисциплинах. Технологии виртуальной реальности VR и дополненной реальности AR представляют собой последние «погружающие» медиатеchnологии, способные создавать наиболее интенсивный опыт погружения [3, с. 161–169]. Системы виртуальной реальности обычно используют VR-гарнитуры или очки в качестве устройства виртуальной реальности, позволяя посетителям погрузиться в виртуальный мир. Технология дополненной реальности на основе реальной сцены генерирует и накладывает виртуальную информацию, являясь мостом между виртуальным и реальным мирами. Различные новые медиатеchnологии представляют культуру и культурные ценности в виртуализированных, богатых и реалистичных визуальных формах, создавая мультисенсорный опыт погружения. Таким образом, современный посетитель превращается из пассивного слушателя и созерцателя в активного участника процесса музейной коммуникации [1, с. 24–30].

Прогресс в технологиях обеспечил мощную техническую поддержку для изменения способов демонстрации экспонатов в музеях, предоставив разнообразные способы реализации интерактивности, что соответствует тенденциям современной эпохи.

Проекты цифрового повествования с погружением

Музейное повествование — это создание повествовательной, исторической и культурной экспозиционной среды с помощью различных элементов, таких как физические экспонаты, пространственная планировка и текстовые описания. Развитие различных цифровых технологий сделало цифровые медиа эффективным способом цифрового повествования в музеях. Цифровое повествование позволяет поместить истории из прошлого в современное контекстуальное пространство, представляя сочетание прошлых образов жизни и современных сценариев посещения выставок. В исторических музеях обычно выставляются экспонаты с долгой историей, но со временем интерес к выставкам снижается. Исторические музеи обладают богатым культурным содержанием, но скучная форма выставок не привлекает внимание зрителей. Однако умеренное сочетание с цифровыми технологиями придает выставкам новую жизнь и динамику. Особенно в исторических музеях, где недостаточно материалов, цифровые технологии могут «пробудить» историю, усиливая способность создавать контекстуальные исто-

рии, делая музейное повествование живым и интересным. Например, в музее Чжан Цзыдуна и музее Уханя физические экспонаты редки, а больше внимания уделяется умелому дизайну изображений, звуков, книг, проекций и других средств коммуникации, представленных в физическом пространстве как виртуальные продукты, слияние пространства и изображений создает виртуальный класс на тему Чжан Цзыджуна (рисунок 1).



Рисунок 1 — Научно-исследовательский центр Чжан Цзыджуна
Figure 1 — Zhang Zhidong Think Tank

Проекты с многочувственным погружением

Иммерсивный опыт, дающий ощущение полного погружения, возникает в результате взаимодействия медиатехнологий, концептуального дизайна, нарративного повествования и участия посетителей [7]. Выставки с помощью цифровых технологий предоставляют чувствительные устройства, которые привносят в реальное выставочное пространство визуальную, аудиовизуальную, вкусовую и тактильную информацию, трудно воспроизводимую в реальном мире, через моделирование и имитацию, обеспечивая погружение через многочувственное участие, что позволяет посетителям получать ощущения, которые они не могли бы испытать напрямую. В Мемориальном музее жертв Нанкинской резни в Китае с помощью специальных устройств для воспроизведения запахов, звуков и осязания воссоздана историческая атмосфера. На входе в выставку размещено устройство «12 секунд» (рисунок 2). В интерактивной зоне свидетельств для сохранения исторической правды записаны показания выживших в Нанкинской резне с использованием голограмм, позволяя посетителям общаться с выжившими. Эти погружающие устройства не только усиливают многочувственные впечатления посетителей, но и позволяют им напрямую столкнуться с историей, вызывая сильный эмоциональный отклик, а также достигая целей патриотической пропаганды и образования.



Рисунок 2 — Сцена с метеором
Figure 2 — Meteor Scene

Проекты с использованием VR/AR

Виртуальная реальность — это новая технология, обеспечивающая «бесшовное» интегрирование информации реального и виртуального миров [2, с. 180–182]. Цифровизация «физических» наследий максимально раскрывает возможности защиты и распространения культурного наследия музеев. Многие ценные культурные объекты со временем подвергаются эрозии и повреждениям, которые являются необратимыми, но с помощью цифровых технологий можно провести реставрацию и профилактическую защиту культурных ценностей, в некотором смысле достигая их «вечной жизни». Фрески Дуньхуана представляют образцы древнекитайского искусства фресок, однако влияние природных условий и человеческой деятельности на эти артефакты заставляет музейных работников столкнуться с серьезными проблемами сохранения и реставрации. Музей Дуньхуана в 1980 г. предложил концепцию «Цифровой Дуньхуан» (рисунок 3) и запустил такие проекты, как «Цифровой зал пещер Могао», «Виртуальная пещера», «Цифровая пещера с сутрами», достигая постоянного сохранения культурных ценностей пещер Дуньхуана через физические и онлайн выставочные залы.

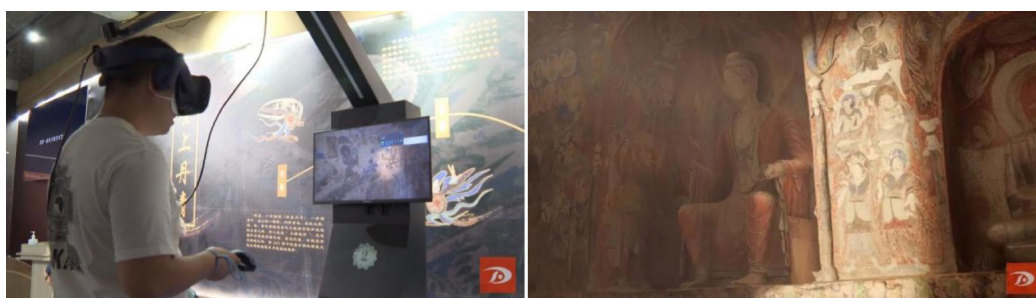


Рисунок 3 — Проект «Цифровой Дуньхуан»
Figure 3 — “Digital Dunhuang” Project

Проекты с игровым взаимодействием

Потенциал взаимодействия велик, он может превратить аудиторию из пассивных потребителей в активных мыслителей. Особенно это касается молодого поколения, которое родилось в эпоху быстрого технологического развития: они владеют интернетом, мультимедиа и другими жизненными навыками, более восприимчивы к новым

формам потребления и типам опыта, эту группу также необходимо учитывать в тенденциях развития музеев. С развитием технологий в музеи вводятся и формы интерактивного опыта с погружением в игры. Например, в Нанкинском музее искусств Дежи «Выставка цифрового искусства карты Дзинлин» (рисунок 4), выставка динамически представляет «Карту Дзинлин в стиле Сун», а также использует режим интерактивного просмотра с вхождением персонажей в картину, что происходит в реальном времени. Посетители могут выбрать персонажа из картины через мобильный телефон, надеть браслет и «войти» в картину, чтобы взаимодействовать с 533 «персонажами в картине», осваивая путешествие сквозь время.

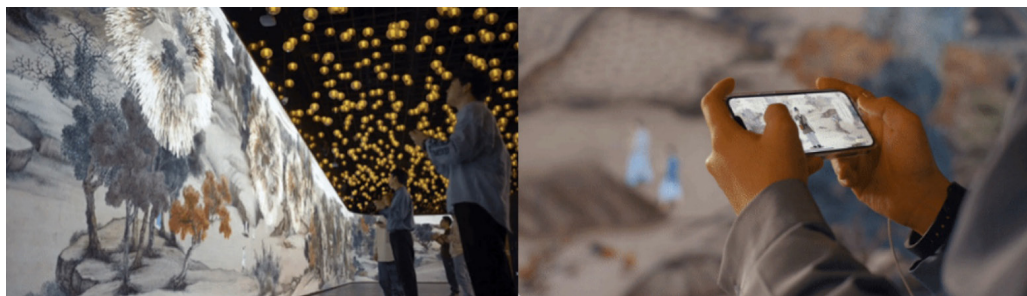


Рисунок 4 — Выставка цифрового искусства «Карта Дзинлин»
Figure 4 — “Jinling Map” Digital Art Exhibition

Одной из важных человеческих черт в любую эпоху и в любом возрасте является страсть к играм [4, с. 197–202]. Метрополитен-музей искусств и игра «Мирный Элит» развивают совместные акции, в игре воссоздаются сцены и экспонаты музея, чем достигается культурное воздействие, и игроки невидимо становятся распространителями и участниками. Путем геймификации можно разнообразить обучение и повысить мотивации к изучению культуры и искусства [6, с. 1186–1192]. Такой игровой способ взаимодействия не только «оживляет» культуру, но и разрушает ограничения «физического пространства» музея, позволяя культуре «выйти» из него. В 2023 г. Институт исследований Дуньхуана и компания Tencent с использованием технологий высокоточного цифрового сканирования, трехмерной реконструкции и других игровых технологий запустили первый в мире «сверхвременной участнический музей» — «Цифровую пещеру с сутрами» (рисунок 5), представляющий новую тенденцию в цифровизации культурного наследия. Воссоздан оригинальный облик пещер Могао в масштабе 1:1, с высокой точностью скопированы настенные росписи и статуи внутри пещер, максимально приближенные к реальной сцене.

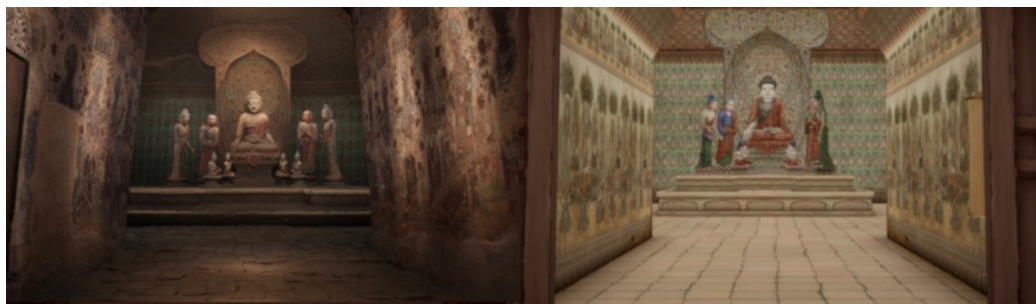


Рисунок 5 — Схема игры «Цифровая пещера с сутрами»
Figure 5 — “Digital Sutra Cave” Game Schematic Diagram

Таким образом, появление интерактивных проектов в музейных экспозициях до некоторой степени предназначено для компенсации недостатков традиционных музеев с их статичным представлением (Текстово-графические экспозиционные панели) и пассивным восприятием. Посетители больше не ограничиваются просмотром произведений искусства, размещенных в залах, а участвуют в интерактивном опыте, реализуя общение между собой и экспонатами. Однако это не означает, что визуальное восприятие становится менее важным; скорее, попытки преодолеть его ограничения позволяют заново и более полно ощутить искусство, явления и культуру музея. Проще говоря, его основная задача — помочь посетителям понять выставку. Мы можем быть уверены в том, что, независимо от того, как будут развиваться музеи в будущем, их конечная цель всегда будет служить самому культурному и художественному выставочному пространству.

Список литературы

Исследования

- 1 Абрамова П.В., Иванов Е.В. Интерактивные культурно-образовательные программы как форма актуализации наследия на базе музея-заповедника «томская писаница» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 63. С. 24–30.
- 2 Ван Ж. Исследование применения мобильной технологии дополненной реальности в современных музеях // Журнал Нанкинской академии искусств (изобразительное искусство и дизайн). 2020. № 5. С. 180–182.
- 3 Ван Х, Лю С. Погружение и повествование: исследование дизайна музейного опыта погружения с использованием новых медиатехнологий // Арт Байя. 2018. № 4. С. 161–169.
- 4 Гринина Е.Н. Роль новых интерактивных практик в формировании эстетики современного театрального и музейного пространства // Международный научно-исследовательский журнал. 2020. № 5–2 (95). С. 197–202.
- 5 Гриффитс А. Технологии медиа и музейная экспозиция: век адаптации и соединения // Доклад на форуме по коммуникациям Массачусетского технологического института. 2003.
- 6 Матвеева К.М., Серова М.А., Глумова Е.С. Специфика создания виртуальной интерактивной выставки // Тр. Междунар. конф. по компьютерной графике и зрению «Графикон». 2022. № 32. С. 1186–1192.
- 7 Стогнер М.Б. Иммерсивный культурный музейный опыт: создание контекста и истории с помощью новых медиатехнологий // Международный журнал инклюзивного музея. 2011. № 3 (3). С. 117.
- 8 Чанг Д. Участие аудитории в музейных выставках: сущность, методы, проблемы и решения // Юго-восточная культура. 2023. № 2. С. 150–156.
- 9 Чэнь Л. Выставочное пространство и дизайн информации // Декор. 2002. № 4. С. 9–10.

Источники

- 10 Художественные музеи стараются скрыть технологии за своими работами // Художественные музеи стараются скрыть технологии за своими работами SHOU.com. URL: https://www.sohu.com/a/256968571_99984275 (дата обращения: 05.03.2024).

- 11 Иерархия потребностей Маслоу // Simply Psychology. URL: <https://www.simplypsychology.org/maslow.html> (дата обращения: 13.02.2025).
- 12 «Музейная лихорадка» продолжает разгораться, вышел первый в Китае доклад о развитии карьеры в музеях, краткий обзор ситуации с развитием карьеры в национальных музеях в 2022-2023 годах // Издательство Наука QQ.com. URL: <https://news.qq.com/rain/a/20250118A01CB300> (дата обращения: 13.02.2025).

© 2025. Chen Jing
St Petersburg, Russia

INTERACTIVE PRACTICES IN MUSEUM EXHIBITION PROJECTS

Abstract: The modern audience's perception of museum content has undergone a transformation, and the innovative development of exhibition methods has endowed museums with renewed vitality. A variety of interactive technologies are continuously integrated into exhibition practices, providing audiences with opportunities to experience more vivid and engaging museum visits. The primary objective of this paper is to explore how museums in the new era can seamlessly and effectively incorporate technological means into various projects amidst the growing demands of the audience, as well as to examine the different types of interactive exhibitions within museums. The paper starts with a comprehensive analysis of the concepts of interactive experiences and audience demands, asserting that the notions of 'audience participation' and 'audience needs' have become new perspectives for museum exhibitions. The author discusses the advantages of utilizing interactive technologies within the museum space. By presenting case studies of interactive exhibition projects in Chinese museum spaces, the author clearly illustrates that exploring new modes of artistic interpretation and viewing experiences is a relevant direction of museum development trends. The paper analyzes four distinct types of interactive practice projects to explore issues related to integration, display, interaction, experience, and audience resonance within immersive interactive experiences at museums. Thus, the author concludes that contemporary museum exhibitions are no longer confined to linear displays within space but have become a conduit for communication between the audience and the exhibits. Interactive projects enrich and enhance the interactivity of cultural experiences.

Keywords: Museum Exhibitions, Interactive Technologies, Interactive Experience, Immersion.

Information about the author: Jing Chen — Postgraduate, St. Petersburg University Institute of Philosophy, Universitetskaya Emb., 7–9 199034 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-8003-7306>

E-mail: st108313@student.spbu.ru

Received: May 18, 2024

Approved after reviewing: September 22, 2024

Date of publication: March 25, 2025

For citation: Chen, J. "Interactive Practices in Museum Exhibition Projects." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 75, 2025, pp. 237–245. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2025-75-237-245>

References

- 1 Abramova, P.V., Ivanov, E.V. “Interaktivnye kul'turno-obrazovatel'nye programmy kak forma aktualizatsii nasledii na baze muzeia-zapovednika ‘tomskaia pisanitsa’” [“Interactive Cultural-Educational Programs As A Form Of Actualization Of The Heritage Based On The Museum-Reserve ‘Tomsk Landmark’”]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, no. 63, 2023, pp. 24–30. (In Russ.)
- 2 Wang, Zheng “Issledovanie primeneniia mobil'noi tekhnologii dopolnennoi real'nosti v sovremennykh muzeiakh” [“Augmented Reality Technology in Modern Museums”]. *Zhurnal Nankinskoi akademii iskusstv (izobrazitel'noe iskusstvo i dizain)*, no. 05, 2020, pp. 180–182. (In Chinese)
- 3 Wang, Hong, Liu, Su Ren “Pogruzhenie i povestvovanie: issledovanie dizaina muzeinogo opyta pogruzheniia s ispol'zovaniem novykh mediatekhnologii” [“Immersion and Narrative: Research on Design of Museum Experience of Immersion Using New Media Image Technology”]. *Art Baia*, no. 4, 2018, pp. 161–169. (In Chinese)
- 4 Grinina, E.N. “Rol' novykh interaktivnykh praktik v formirovanii estetiki sovremennogo teatral'nogo i muzeinogo prostranstva” [“The Role of New Interactive Practices in The Formation of Aesthetics of Modern Theater and Museum Space”]. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal*, no. 5– 2 (95), 2020, pp. 197–202. (In Russ.)
- 5 Griffiths, Alison “Tekhnologii media i muzeinaia ekspozitsiia: vek adaptatsii i soedineniia” [“Media Technology and Museum Display: A Century Of Accommodation And Connect”]. *Doklad na forume po kommunikatsiiam Massachusetskogo tekhnologicheskogo instituta [Paper Presented at The MIT Communications Forum]*. 2003. (In English)
- 6 Matveeva, K.M., Serova, M.A., Glumova, E.S. “Spetsifika sozdaniia virtual'noi interaktivnoi vystavki” [“The Specifics of Creating a Virtual Interactive Exhibition”]. *Trudy Mezhdunarodnoi konferentsii po komp'iuternoi grafike i zreniiu “Grafikon”* [Proceedings of the International conference on computer graphics], no. 32, 2022, pp. 1186–1192. (In Russ.)
- 7 Stogner, Maggie Burnette “Immersivnyi kul'turnyi muzeinyi opyt: sozdanie konteksta i istorii s pomoshch'iu novykh mediatekhnologii” [“The Immersive Cultural Museum Experience — Creating Context And Story With New Media Technology”]. *Mezhdunarodnyi zhurnal inkluzivnogo muzeia*, no. 3 (3), 2011, pp. 117. (In English)
- 8 Chang, Dan Jing “Uchastie auditorii v muzeinykh vystavkakh: sushchnost', metody, problemy i resheniia” [“Audience Participation in Museum Exhibitions: Connotation, Approach, Dilemma and Countermeasures”]. *Iugo-vostochnaia kul'tura*, no. 2, 2023, pp. 150–156. (In Chinese)
- 9 Chen, Lu “Vystavochnoe prostranstvo i dizain informatsii” [“Exhibition Space and Information Design”]. *Dekor*, no. 4, 2002, pp. 9–10. (In Chinese)

ОТ РЕДАКЦИИ

Правила оформления статей

- 1 Статья, оформленная в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п. л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п. л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая таблицы и примечания. Дополнительные шрифты, если таковые использовались в статье.
- 2 Автор представляет рукопись по электронной почте: vsk_gask@mail.ru.
- 3 Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе *Microsoft Word*, формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — *Times New Roman*, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов.
- 4 Первая страница должна содержать следующую информацию:
 - название рубрики, кегль — 14;
 - УДК (см., например, teacode.com/online/udc), кегль — 14;
 - ББК (см., например, <http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf>), кегль — 14;
 - Фамилия и инициалы автора (ов) печатаются по центру, жирным шрифтом, строчными буквами, перед ФИО ставится знак авторского права и год (например: © 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.
- 3 Text is written in *Microsoft Word*, Page size is A4, Margins are 20mm on all sides, Default font is *Times New Roman*. Font size is – 14, Line Spacing is – 1,5, Indentation is first line — 1,25, Portrait orientation, No word breaking.
- 4 The first page of the article must be written as follows:
- the name of the column, font size — 14;
 - UDC (see e.g., teacode.com/online/udc), font size — 14;
 - BBC (see e.g., <http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf>), font size — 14;
 - At the center: Surname, first name, and middle name of the author(s) — bold, italics, lowercase, right align. The copyright and the year is placed before the Surname, first name, and middle name of the author (e.g.: © 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 (г. or гг.: 1920 г., 1920–1922 гг.). 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 75
Декабрь 2025

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