

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ 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 51**  
**Март 2019**

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

*Подписной индекс по каталогу «Роспечать» 83274*

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

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

**Москва**  
**2019**

THE MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE  
OF THE RUSSIAN FEDERATION

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

THE INSTITUTE OF SLAVIC CULTURES

16+

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

Scientific journal

*Published since 2000*

**Volume 51  
March 2019**

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

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

Subscription index in the catalogue of «Rospechat»: 83274

ISSN 2073–9567

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

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

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

**Moscow  
2019**

**Вестник славянских культур:** науч. журн. — 2019. — Т. 51, март. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, Ин-т славянской культуры, 2019. — 316 с.; ил. — ISSN 2073-9567

**Главный редактор**

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

**Заместитель главного редактора**

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

**Ответственный секретарь**

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

**Редактор**

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

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ**

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

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

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

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

**Телефон:** +7 (499) 188-72-01

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

**Сайт:** www.vestnik-sk.ru

**Vestnik slavianskikh kul'tur:** nauch. zhurn. [Bulletin of Slavic Cultures: scientific journal]. — 2019. — Volume 51, March. — Moscow, A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of Slavic Culture Publ., 2019. — 316 p.; il. — ISSN 2073–9567

**Editor-in-Chief**

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

**Deputy Editor-in-Chief**

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

**Managing Editor**

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

**Editor**

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

**INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL**

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

**EDITORIAL BOARD**

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

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

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

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

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

© РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019  
© Вестник славянских культур, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

*Теория и история культуры*

<b>БОГАТЫРЕВ А. В.</b> И вновь о польском влиянии на язык Московской Руси.....	8
<b>ЛЕБЕДЕВ В. Ю., ПРИЛУЦКИЙ А. М.</b> Семиотические особенности апологетики религиозного почитания Ивана Грозного.....	15
<b>БЕЛОВ А. В.</b> У истоков создания системы народного просвещения в Москве в правление Екатерины II: частные и казенные учебные заведения.....	25
<b>ШАПИРО Б. Л.</b> Русская строевая лошадь в XVIII столетии («Золотой век» Екатерины II и его предпосылки).....	36
<b>ПЕТРОВ А. М.</b> Сюжетные функции огненной стихии в русской народно-православной культуре.....	48
<b>СИМОНОВА М. М., ЛЕВЧЕНКОВА Т. А., БУТЫРИНА С. А.</b> Коммуникативный характер культуры в ее развитии.....	65
<b>АНДРЕЕВ А. А.</b> Паранаука как новый стиль в русской научно-художественной литературе.....	75
<b>СКЛИЗКОВА Е. В.</b> Hierarchical systemacy of secondary mythological reality.....	81

*Филологические науки*

<b>АНДРЕЕВА Е. А.</b> Летописное повествование об убиении Батыя в Венгрии: сюжет и жанровые особенности (на материале Никоновской летописи).....	90
<b>ХУДЗИНЬСКА-ПАРКОСАДЗЕ А.</b> Парадигма инициации в сказке «Василиса Прекрасная».....	99
<b>НАГУРНАЯ С. В.</b> Культурное наследие одной исчезнувшей заонежской деревни... 116	
<b>ЗАВЕЛЬСКАЯ Д. А.</b> Мотив чуда в изображении христианского праздника в русской литературной традиции.....	125
<b>СТРОГАНОВ М. В.</b> Русский и белорусский жестокий романс: сюжетика и национальная идентичность.....	141
<b>МАКАШЕВА С. Ж., ЕРЕНЧИНОВА Е. Б.</b> К проблеме перевода просторечия «слышь» сказки П. П. Ершова «Конек-горбунок» на немецкий язык.....	156
<b>ВАЛЕНТИНОВА О. В., РЫБАКОВ М. А.</b> Принцип порождения понятийных полей в лингвистической концепции.....	168
<b>ТЕУШ О. А.</b> Лексическое воплощение идеограммы 'озеро' в диалектах Европейского севера России.....	184
<b>ТЕТЕРИНА Е. Н.</b> Функция антипасторальной топики в романе Р. Сенчина «Елтышевы».....	196

*Искусствоведение*

<b>ДАНИЛОВ В. В., РОМАНОВА Е. А., САЛИМОВ А. М.</b> Белокаменные надгробия тверского типа.....	208
<b>ГРОМОВА М. В., МОРОЗОВА Е. В.</b> Развитие проектной культуры печатного рисунка в России XVIII–XIX вв. на примере фабрики «Трехгорная мануфактура»... 224	
<b>АРХИПОВА Н. А.</b> Социальный плакат в Российской империи (конец XIX – начало XX вв.).....	231

<b>ВАРАКИНА Г. В.</b> Феномен синтеза искусств в эстетике Серебряного века (на примере антрепризы Сергея Дягилева).....	243
<b>СМАГИНА С. А.</b> «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен.....	257
<b>ГОНЧАРЕНКО И. А.</b> Художественная критика в системе культуры СССР 1930-х гг.....	267
<b>УСАНОВА А. Л.</b> Художественное пространство Барнаула: диалектика столичной и провинциальной культуры.....	277
<b>БЕСЧАСТНОВ Н. П., ДЕРГИЛЁВА Е. Н.</b> Русская провинция в графике Алены Дергилевой: творческие описки в контексте времени.....	289
<b>ЛУГАНСКАЯ Э. А., ЗАЙЦЕВА Е. А.</b> Неофольклоризм в творчестве Сергея Жукова.....	303
<b>От редакции</b> .....	313

## CONTENTS

### *Theory and history of culture*

<b>BOGATYREV A. V.</b> The polish influence on the Moscow Rus' language revisited.....	8
<b>LEBEDEV V. YU., PRILUTSKIY A. M.</b> Semiotic features of apotheosis of Ivan The Terrible's religious veneration.....	15
<b>BELOV A. V.</b> At the origins of public education system in Moscow in the reign of Catherine II: private and state educational institutions.....	25
<b>SHAPIRO B. L.</b> Warfare horse revival in the 18 century ("Golden age" of Catherine II and its background).....	36
<b>SIMONOVA M. M., LEVCHENKOVA T. A., BUTYRINA S. A.</b> Communicative character of culture in its development.....	48
<b>ANDREEV A. A.</b> Parascience as a new style in Russian science fiction literature.....	65
<b>SKLIZKOVA E. V.</b> Hierarchical systemacy of secondary mythological reality.....	81

### *Philological sciences*

<b>ANDREEVA E. A.</b> The narration of Batu khan's murder in Hungary: specificity of genre and plot (based on the nikon chronicle).....	90
<b>CHUDZINSKA-PARKOSADZE A.</b> The paradigm of initiation in the fairy tale "Vasilisa the Beautiful".....	99
<b>NAGURNAIA S. V.</b> Cultural heritage of one vanished Zaonezhye village.....	116
<b>ZAVELSKAYA D. A.</b> The motif of the miracle in the Christian holiday's imagery of Russian literary tradition.....	125
<b>STROGANOV M. V.</b> Russian and Belarusian cruel romances: plot structure and national identify.....	141
<b>MAKASHEVA S. DZ., ERENCHINOVA E. B.</b> Difficults in translating colloquialism "look here" from the fairy tale of P. P. Yershov "The little humpbacked horse" into German language.....	156

<b>VALENTINOVA O. I., RYBAKOV M. A.</b>	
Conceptual fields principal in G. P. Melnikov's linguistic theory.....	168
<b>TEUSH O. A.</b> Lexical embodiment of the ideographs "lake" in dialects of the European North of Russia.....	184
<b>TETERINA E. N.</b>	
The function of the anti-pastoral figurativeness in R. Senchin's novel "Eltyshevs".....	196

*History of Arts*

<b>DANILOV V. V., ROMANOVA E. A., SALIMOV A. M.</b>	
White gravestones of Tver type.....	208
<b>GROMOVA M. V., MOROZOVA E. V.</b> Development of printed pattern design culture in Russia of the 18 <sup>th</sup> –19 <sup>th</sup> centuries by the example of "Tryokhgornaya manufactory".....	224
<b>ARKHIPOVA N. A.</b> Social poster in Russian Empire (late 19 <sup>th</sup> – early 20 <sup>th</sup> centuries).....	231
<b>VARAKINA G. V.</b> The phenomenon of arts synthesis in the aesthetics of the Silver age (by the example of Sergei Diaghilev's enterprise).....	243
<b>SMAGINA S. A.</b> The phenomenon of "new woman" in the Soviet cinematography of the 1920s.....	257
<b>GONCHARENKO A. A.</b> Art criticism within the system of culture in the USSR of the 1930s.....	267
<b>USANOVA A. L.</b> Barnaul's artistic space: dialectics of capital and provincial culture.....	277
<b>BESCHASTNOV N. P., DERGILEVA E. N.</b> Russian province in Alena Dergileva's graphics: creative search in the context of time.....	289
<b>LUGANSKAYA E. A., ZAITSEVA E. A.</b> Neofolklorism in Sergei Zhukov's works...303	
<b>Editorial note</b> .....	313

УДК 008

ББК 71.1 + 81.2 + 63.3(4Пол)



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

© 2019 г. А. В. Богатырев  
г. Тольятти, Россия

### И ВНОВЬ О ПОЛЬСКОМ ВЛИЯНИИ НА ЯЗЫК МОСКОВСКОЙ РУСИ

**Аннотация:** Основываясь на комплексе документов первого русского резидента в Польско-Литовском государстве В. М. Тяпкина (70-е гг. XVII в.), автор стремится добавить новые факты к этимологии трех лексем. Найденное в тексте дневника-отчета дипломата слово «леснитство» позволяет немного скорректировать датировку появления в русском языке понятия «лесничество», прежде включаемого в контекст преобразований Петра I в сфере лесного законодательства и более отдаленных реформ XIX в. Сличение текста с польским источником и обращение к литературе подтвердили правильность сближения «леснитства» и «лесничества», позволили преодолеть сложности интерпретации фрагмента. Обратимся к другому примеру: слово «цитра» помнят в связи с путешествием П. А. Толстого 1697–1699 гг., М. Фасмер приводил его под 1678 г. Бумаги Тяпкина дают понять: «цитра» («цытры») встречается уже в 1676 г., ее проникновение стоит приписать не немецкому, а польскому языковому посредничеству. В границах польской культуры было заимствовано и прилагательное «экстраординарный», примененное тогда к делам почты. Анализ случаев использования лексемы в польской среде XVII в. и сравнение их с эпизодом употребления слова Тяпкиным показали: резидент верно понимал смысл выражения, ранее относимого к XVIII столетию.

**Ключевые слова:** этимология, русский язык XVII в., документы русской резидентуры в Польско-Литовском государстве.

**Информация об авторе:** Арсений Владимирович Богатырев — кандидат исторических наук, доцент, Поволжский православный институт им. Святителя Алексия, митрополита Московского, ул. Юбилейная, д. 59, 445028 г. Тольятти, Россия. E-mail: sob1676@yandex.ru

**Дата поступления:** 13.02.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Богатырев А. В. И вновь о польском влиянии на язык Московской Руси // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 8–14.

Уже не раз обращалось внимание на роль польского фактора в русском языке XVII в., когда два народа особенно интенсивно взаимодействовали как в военное время, так и в русле вполне мирных сношений. С основанием первого дипломатического

представительства Московского царства в Речи Посполитой в 1673/1674 гг. процесс соприкосновения двух культур немало ускорился. Весомые свидетельства тому видим в архиве главы данной миссии Василия Михайловича Тяпкина, из которого мы и почерпнули несколько новых иллюстраций польско-русского лингвистического сотрудничества. Тут же оговоримся — мы будем их рассматривать «с позиций исторических», лишь надеясь, что наши материалы окажутся полезны для профессиональных исследователей русского языка.

Итак, в том числе благодаря «статейному списку» (своеобразному «журналу») Тяпкина мы можем удостовериться: некоторые слова появились в России прежде, чем окончательно сложились институты, которые они обозначают. Так обстоят дела, например, с лексемой «лесничество» (традиционно история отечественного лесного хозяйства отсчитывается со времен Петра Великого [6, с. 24]).

В русском языке упомянутый термин (в написании «леснитство») регистрируется как раз в бумагах Тяпкина, а конкретнее, в переводе «обещания» только что взошедшего на трон в 1674 г. польского короля Яна III Собеского — его клятвы на верность государству и народу-шляхте. Скорее всего, переводчик и читатели его «адаптации» понимали, что термином «леснитство» именовали некую поднадзорную территорию: присягая поддерживать вдовствующую королеву Элеонору, жену своего предшественника Михала Кобыбута Вишневецкого, Собеский жаловал ее доходами с земельных владений, с «леснитства Соколинского»<sup>1</sup>.

Сохранность документов русской миссии не везде одинаковая, иногда возникают сложности с их прочтением, что невольно заставляет задаться вопросом — верно ли мы «интерпретировали» лексему? Возможно, в переводном материале значился другой термин, например, «наместничество»? Воспользовавшись словарем, мы убедились, что под искаженным «леснитством» подразумевалось польское «leśnictwo» (практически идентичное знакомому нам лесничеству), которое, сверимся с данными Ф. Славского, поляки знали примерно с 1565 г. [24, s. 179].

Заметим, в языковой практике западнорусского населения Речи Посполитой XVI–XVII столетий применялся как вариант «лесництво», так и, судя по всему, «лесничество» [2, с. 158; 3, с. 230]. Однако в нашем случае источником заимствования стал именно польский текст с написанием «leśnictwo», что также подтверждает сравнение подлинника присяги Яна III («Z leśnictwa Sokolskiego» [19, s. 269]) с русским переводом у Тяпкина. Таким образом, ошибки быть не может: резидент имеет в виду как раз «лесничество» — слово, которое, считается и по сию пору, использовалось в русском языке не ранее 1826 г., когда официально была учреждена должность лесничего [7, с. 1]. Действительно, «лесник» встречается еще в «Службе кабаку», в знаменитом памятнике второй половины XVII в. [1, с. 242], но обозначение особо охраняемой территории, согласно распространенному мнению, было введено в России в оборот значительно позднее [4, с. 28].

Обратимся к иному примеру: «цитра» («цитры») — и попытаемся конкретизировать дату проникновения в русский язык этой лексической единицы. Некоторые авторы и наших дней относят бытование этой лексемы к самому концу XVII в., замечая ее в записках Петровского сподвижника П. А. Толстого [15, с. 39; 12, с. 93, 94]. Помимо этого находим «цытры» в переводном сочинении XVII–XVIII столетий «История о гишпанском шляхтиче Долторне» [8, с. 61], а также среди примеров театральной тра-

<sup>1</sup> Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 79 (Сношения России с Польшей). Д. 161 а (Черновой вариант статейного списка). Л. 120.

диции В. И. Резанова [11, с. 26]. В большинстве же случаев помянутый музыкальный термин рассматривается как часть лексики непосредственно XVIII в. Вот и в «Словаре русского языка XI–XVII вв.» помещен эпизод использования «цитры» под 1705 г. [14, с. 32]. У П. Я. Черных данный объект описан в связи с лексемой «флейта (флейт)» и привязан к архиву князя Ф. А. Куракина [18, с. 316].

Несмотря на все вышеизложенное, М. Р. Фасмер уверенно относил лексему к 1678 г. [17, с. 303]. Просматривая документы Тяпкина, мы уверились — термин стал известен по меньшей мере на несколько лет раньше. Замечаем его в описании коронации уже упоминавшегося Яна III, состоявшейся в 1676 г.: «А егда же королевское величество с супругою своею в двери костелные вступили, тогда ударили по литавром, и в трубы, и в органы, и лютни, и *цитры* (курсив наш. — А. Б.), и скрипки...» [16, с. 319]. Наблюдаем очередное подтверждение тому, что в нашем языке «цитра» оказалась не столько благодаря немецкому [9], сколько польскому «посредству» — «сутра» имело распространение среди поляков как минимум с XVI в. [20, с. 212].

Лексема «экстраординарный», которую прилагают к самым разным случаям и обстоятельствам, на первых порах была в ходу среди почтовых служителей. В 1674 г. Тяпкин писал: «Почта виленская пришла к Москве <...>, а писем от меня через почту не было, и та, государь, почта была экстраординарная (курсив наш. — А. Б.), то есть нарочно посланная...»<sup>2</sup>.

Примененное резидентом выражение «экстраординарный», далее мы в этом утвердились, к тому моменту входило в состав польского языка. Так как удовлетворительного этимологического комментария для данного понятия нам найти не удалось, мы вынуждены были самостоятельно искать примеры его бытования. Один из ранних отыскиваем среди эпистолярного богатства польного литовского гетмана Кшиштофа Радзивилла, конкретно в его письме от 21 февраля 1622 г. [23, s. 155]. Здесь мы видим форму «ekstraordinaryjne», и в сочетании с «ekspensa» она обозначала “незапланированные расходы”, а не почтовые дела. В похожем ключе лексема используется и в записях сеймовых заседаний 1669 г. [21, s. 16]. Ко времени прибытия в Речь Посполитую первого нашего постоянного представителя термин «экстраординарный» / «ekstraordinaryjne» сам по себе не являлся какой-то диковинкой.

Ближе же всего (в смысловом отношении) к примеру Тяпкина стоит более поздняя фиксация нашего выражения в заглавии издания вестей «с почты» Ежи Александра Приама «Wiadomości Cudzoziemskie Ekstraordinaryjne z Poczty Cesarskiej» (1686–1689 гг.) [22, s. 34, 36]. Соглашаясь с польской, так и с более ранней латинской традицией, резидент верно ухватил суть слова — в латинском языке «extra» и «ordo», «ordinis» вместе понимаются как “нечто из ряда вон выходящее, необычное”. Объясняя написанное, дипломат прибег к русскому «нарочно», т. е. «специально» [13, с. 221], «вне установленного порядка».

Ныне в этимологических словарях «экстраординарный» помечают 1720 г. (Фасмер убежден, выражение пришло или через старонемецкое, или из новолатинского), а также 1717 г. (у Н. И. Епишкина) [17, с. 516; 2]. В то же время И. М. Петрова, обнаруживая использование единиц «ординарный» и «экстраординарный» на заре XVIII в., уже тогда отмечает существование нескольких трактовок последней [10, с. 52], допускающая наличие определенной истории употребления лексемы в российской традиции. Донесения Тяпкина становятся одним из аргументов в пользу этого предположения: очевидно, термин использовался в русском языке и до эпохи Петра I.

<sup>2</sup> РГАДА. Ф. 79. Д. 163 (Письма Тяпкина в Москву). Л. 37.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Адрианова-Перетц В. П.* «Праздник кабацких ярыжек»: Пародия-сатира второй половины XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1934. Т. 1. С. 171–247.
- 2 Акты, издаваемые комиссией, высочайше учрежденной для разбора древних актов в Вильне. Вильна: Тип. А. К. Киркора, 1865. Т. 1. XXIV+377 с.
- 3 Акты, издаваемые комиссией, высочайше учрежденной для разбора древних актов в Вильне. Вильна: Тип. А. Г. Сыркина, 1875. Т. 8. XXV+652+83 с.
- 4 *Булгаков М. Б., Ялбулганов А. А.* Российское природоохранное законодательство XI–XX вв. М.: Легат, 1997. 83 с.
- 5 *Епишкин Н. И.* Исторический словарь галлицизмов русского языка // Академик. URL: <https://gallicismes.academic.ru/43212> (дата обращения: 04.02.18).
- 6 *Зобов Н. М.* Петр Великий, как первый лесовод России // Лесоводственные устои. М.: [б. и.], 2006. С. 21–28.
- 7 Из истории лесного хозяйства России // Лесные вести. 2012. № 1. С. 1.
- 8 История русской литературы. Л.: Наука, 1980. Т. 1: Древнерусская литература. Литература XVIII века. 814 с.
- 9 Музыкальная энциклопедия // Endic.ru. URL: [http://www.endic.ru/enc\\_music/Citra-7872.html](http://www.endic.ru/enc_music/Citra-7872.html) (дата обращения: 04.02.18).
- 10 *Петрова И. М.* Роль прилагательных на *-арный/-ярный* в формировании специальной терминологии русского языка XVIII в. // Функциональные и социальные разновидности русского литературного языка XVIII в. / под ред. В. В. Замковой. Л.: Наука, 1984. С. 46–62.
- 11 *Резанов В. И.* Памятники русской драматической литературы // Из истории русской драмы: Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов. М.: Изд-во ОИДР, 1910. VIII, 464 с.
- 12 *Ротарь В. В.* «Всякие мусикийские инструменты...»: Путевые заметки Петра Толстого // Русская речь. 2011. № 1. С. 92–96.
- 13 Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 1983. Вып. 10. 325 с.
- 14 Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 2000. Вып. 25. 277 с.
- 15 *Травников С. Н.* Писатели Петровского времени. Литературно-эстетические взгляды. Путевые записки. М.: Изд-во МГПИ им. В. И. Ленина, 1989. 104 с.
- 16 *Тяпкин В. М.* Выписка из статейного списка Русского посольства в Польшу, 1673 г. // *Иванов П. И.* Описание Государственного архива старых дел. М.: Тип. С. Селивановского, 1850. С. 305–327.
- 17 *Фасмер М. Р.* Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1987. Т. 4. 816 с.
- 18 *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. М.: [б. и.], 1993. Т. 2. 560 с.
- 19 *Articuli Pactorum Conventorum... 1674 r.* // *Prawa, Konstytucye y Przywileie Kroleftwa Polskiego, y Wielkiego Xięftwa Litewfkiego, y wftyftkich Prowincyi należących: Na Walnych Seymiech Koronnych Od Seymu Wiślickiego Roku Pańfkiego 1347 Az do Oftaniego Seymu Uchwalone.* Warfzawa: w Drukárni J. K. Múi y Rzeczypospolitey w Kollegium Warzfawskim, 1738. S. 263–279.
- 20 *Bañkowski A.* Etymologiczny słownik języka polskiego. Warszawa: PWN, 2000. Т. 1. 873 s.

- 21 Diariusz Sejmu Koronacyjnego 1669 roku. Kraków: Historia Jagellonica, 2004. XXVII. 111 s.
- 22 Lewandowski P. Z historii prasy polskiej: Wiadomości różne Cudzoziemskie jako przykład rozwoju gazet seryjnych w Polsce na przełomie XVII–XVIII wieku. Będzin: Wydawnictwo internetowe e-bookowo, 2015. 204 s.
- 23 Radziwiłł K. Sprawy wojenne i polityczne, 1621–1632. Paryż: W druk. L. Martinet, 1859. 692 s.
- 24 Słowski F. Słownik etymologiczny języka polskiego. Kraków: Tow. Miłośników Języka Polskiego, 1982. T. 5. 462 s.

\*\*\*

© 2019. Arseniy V. Bogatyrev  
Togliatti, Russia

### THE POLISH INFLUENCE ON THE MOSCOW RUS' LANGUAGE REVISITED

**Abstract:** Basing on the set of documents of the first Russian resident in the Polish-Lithuanian state V. M. Tyapkin (70s of the 17<sup>th</sup> century), the author seeks to add new facts to the etymology of three lexemes. The word “lesnitstwo”, found in the diplomat’s text, makes it possible to slightly correct the dating of the notion of “forestry” in Russian, formerly included in the context of Peter the Great’s reforms in forest legislation and more distant reforms of the 19<sup>th</sup> century. Comparison of the text with the Polish source and reference to the literature confirmed correctness of the convergence of “lesnitstwo” and “forestry” and allowed to overcome the difficulties in interpretation of the fragment. Let’s look at another example: the word “zither” is remembered in connection with the journey of Peter Tolstoy in 1697–1699, while Max Vasmer mentioned it around 1678. Tyapkin’s papers make it clear that “zither” (“cytry”) was already known in 1676, so that its penetration should not be attributed to the German language mediation. Within the boundaries of Polish culture, the adjective “extraordinary” was borrowed, and then applied to mail matters. Analysis of the lexemes’ use in the Polish environment of the 17<sup>th</sup> century and their comparing with the use of the word by Tyapkin revealed that the resident truly understood the meaning of the expression, previously attributable to the 18<sup>th</sup> century.

**Keywords:** etymology, Russian language of the 17<sup>th</sup> century, documents of the Russian residency in the Polish-Lithuanian Commonwealth.

**Information about author:** Arseniy V. Bogatyrev — PhD in History, Associate Professor, Volga Orthodox Institute of St. Alexis, Metropolitan of Moscow, Anniversary St. 59, 445028 Togliatti, Russia. E-mail: sob1676@yandex.ru

**Received:** February 13, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Bogatyrev A. V. The polish influence on the Moscow Rus’ language revisited. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 8–14. (In Russian)

### REFERENCES

- 1 Adrianova-Perets V. P. “Prazdnik kabatskikh iaryzhok: Parodiia-satira vtoroi poloviny XVII v. [“The feast of the tavern drunkards”]: a Parody-satire of the second half of the

- 17<sup>th</sup> century]. Trudy Otdela drevnerusskoi literatury [Works of the Department of Old Russian Literature]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1934, vol. 1, pp. 171–247. (In Russian)
- 2 *Akty, izdavaemye komissiei, vysochaishe uchrezhdennoi dlia razbora drevnikh aktov v Vil'ne* [Acts issued by the Vilna Archaeographic Commission]. Vilna, Kirkor Publ., 1865. Vol. 1. XXIV 377 p. (In Russian)
- 3 *Akty, izdavaemye komissiei, vysochaishe uchrezhdennoi dlia razbora drevnikh aktov v Vil'ne* [Acts issued by the Vilna Archaeographic Commission]. Vilna, Syrkin Publ., 1875. Vol. 8. XXV 652 83 p. (In Russian)
- 4 Bulgakov M. B., Yalbulganov A. A. *Rossiiskoe prirodookhrannoe zakonodatel'stvo XI–XX vv.* [Russian environmental legislation of the 11<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> cs.]. Moscow, Legat Publ., 1997. 83 p. (In Russian)
- 5 Epishkin N. I. Istoricheskii slovar' gallitsizmov russkogo iazyka [Historical Dictionary of Russian Gallicisms]. *Akademik*. Available at: <https://gallicismes.academic.ru/43212> (accessed 04 February 2018). (In Russian)
- 6 Zobov N. M. Petr Velikii, kak pervyi lesovod Rossii [Peter the Great as the First Russian Forester]. *Lesovodstvennye ustoi* [Forestry foundations]. Moscow, 2006, pp. 21–28. (In Russian)
- 7 Iz istorii lesnogo khoziaistva Rossii [From the History of Forestry in Russia]. *Lesnye vesti*, 2012, no 1, p. 1. (In Russian)
- 8 *Istoriia russkoi literatury* [History of Russian Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1980. Vol. 1. 814 p. (In Russian)
- 9 Muzykal'naia entsiklopediia [Musical Encyclopedia]. *Endic.ru*. Available at: [http://www.endic.ru/enc\\_music/Citra-7872.html](http://www.endic.ru/enc_music/Citra-7872.html). (accessed 04 February 2018). (In Russian)
- 10 Petrova I. M. Rol' prilagatel'nykh na -arnyi/-iarnyi v formirovanii spetsial'noi terminologii russkogo iazyka XVIII v. [The role of adjectives -arnyi/-yarnyi in the formation of special terminology of the Russian language of the 18<sup>th</sup> century]. *Funktsional'nye i sotsial'nye raznovidnosti russkogo literaturnogo iazyka XVIII v.* [Functional and social varieties of the Russian literary language of the 18<sup>th</sup> century], executive ed. V. V. Zamkovoy. Leningrad, Nauka Publ., 1984, pp. 46–62. (In Russian)
- 11 Rezanov V. I. Pamiatniki russkoi dramaticheskoi literatury [Monuments of the Russian dramatic literature]. *Iz istorii russkoi dramy: Shkol'nye deistva XVII–XVIII vv. i teatr iezuitov* [Excerpts from the history of Russian drama: School activities of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries and the Jesuit Theater]. Moscow, Izdatel'stvo OADR Publ., 1910. VIII, 464 p. (In Russian)
- 12 Rotar V. V. “Vsiakie musikiiskie instrument...”: Putevye zametki Petra Tolstogo [“All sorts of musical instruments ...”: Travel notes by Peter Tolstoy]. *Russkaia rech'*, 2011, no 1, pp. 92–96. (In Russian)
- 13 *Slovar' russkogo iazyka XI–XVII vv.* [Dictionary of the Russian Language of the 11<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> cs.]. Moscow, Nauka Publ., 1983. Vol. 10. 325 p. (In Russian)
- 14 *Slovar' russkogo iazyka XI–XVII vv.* [Dictionary of the Russian Language of the 11<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> cs.]. Moscow, Nauka Publ., 2000. Vol. 25. 277 p. (In Russian)
- 15 Travnikov S. N. *Pisateli Petrovskogo vremeni. Literaturno-esteticheskie vzgliady. Putevye zapiski* [Writers of Peter's time. Literary and aesthetic views. Travel notes]. Moscow, MGPI Publ., 1989. 104 p. (In Russian)
- 16 Tyapkin V. M. Vypiska iz stateinogo spiska Russkogo posol'stva v Pol'shu, 1673 g. [Extract from the article list of the Russian Embassy in Poland, 1673]. Ivanov P. I.

- Opisanie Gosudarstvennogo arkhiva starykh del* [Description of the State Archives of Old Affairs]. Moscow, Selivanovsky Publ., 1850, pp. 305–327. (In Russian)
- 17 Fasmer M. R. *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka* [Etymological dictionary of the Russian language]. Moscow, Progress Publ., 1987. Vol. 4. 816 p. (In Russian)
- 18 Chernyh P. Ya. *Istoriko-etimologicheskii slovar' sovremennogo russkogo iazyka* [Historical and etymological dictionary of the modern Russian language]. Moscow, without publ., 1993. Vol. 2. 560 p. (In Russian)
- 19 *Articuli Pactorum Conventorum... 1674 r.* [Articuli Pactorum Convention ... 1674]. *Prawa, Konstytucye y Przywileie Kroleftwa Polskiego, y Wielkiego Xięftwa Litewfkiego, y wftyfkich Prowincyi należących: Na Walnych Seymiech Koronnych Od Seymu Wiślickiego Roku Pańfkiego 1347 Az do Oftaniego Seymu Uchwalone* [The Laws of the Constitution and privileges of the Kingdom of Poland, Lithuania Commonwealth and all its provinces: On General Seymiech Koronnych From Seym Wiślickiego Pańskiej 1347 Az to Oftani Seymu]. Warfzawa, w Drukárni J. K. Mći y Rzeczypofpolitey w Kollegium Wárzfawskim Publ., 1738, pp. 263–279. (In Polish)
- 20 Bańkowski A. *Etymologiczny słownik języka polskiego* [Etymological dictionary of the Polish language]. Warszawa, PWN Publ., 2000. Vol. 1. 873 p. (In Polish)
- 21 *Diariusz Sejmu Koronacyjnego 1669 roku* [Diaries of the Coronation Sejm in 1669]. Kraków, Historia Iagellonica Publ., 2004. XXVII, 111 p. (In Polish)
- 22 Lewandowski P. *Z historii prasy polskiej: Wiadomości różne Cudzoziemskie jako przykład rozwoju gazet seryjnych w Polsce na przełomie XVII–XVIII wieku* [Excerpts from the history of Polish press: Miscellaneous foreign bulletins as an example of the development of Newspapers serial in Poland at the turn of 17<sup>th</sup> –18<sup>th</sup> centuries]. Będzin, Wydawnictwo internetowe e-bookowo Publ., 2015. 204 p. (In Polish)
- 23 Radziwiłł K. *Sprawy wojenne i polityczne, 1621–1632* [Military and political Affairs, 1621–1632]. Paryż, W druk. L. Martinet Publ., 1859. 692 p. (In Polish)
- 24 Sławski F. *Słownik etymologiczny języka polskiego* [Etymological dictionary of the Russian language]. Kraków, Tow. Miłośników Języka Polskiego Publ., 1982. Vol. 5. 462 p. (In Polish)



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

© 2019 г. В. Ю. Лебедев

г. Тверь, Россия

© 2019 г. А. М. Прилуцкий

г. Санкт-Петербург, Россия

## СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АПОЛОГЕТИКИ РЕЛИГИОЗНОГО ПОЧИТАНИЯ ИВАНА ГРОЗНОГО

**Аннотация:** Почитание Ивана Грозного, неканоническое с точки зрения иерархии Русской православной церкви Московского Патриархата, является одним из семиотических маркеров ряда конкурентных религиозных дискурсов. Культ Ивана Грозного наряду с почитанием Григория Распутина и «царя-искупителя» Николая Второго выполняет своего рода интегрирующую функцию, выступая связующим звеном для различных разрозненных маргинальных обществ православного паттерна, формируя альтернативную (конкурентную) субкультуру. Авторы исследуют значение метафор в формировании агиологического мифа и агиологического нарратива, в которых образ исторического Ивана Грозного замещается сконструированным образом «святого царя», умершего мученической смертью защитника Руси-России от коварных «врагов», которыми он и был оклеветан. Авторы доказывают, что именно при помощи метафоризации формируется герменевтическая стратегия апологетики культа: грозный царь, согласно ее логике, не был жестоким, будучи не просто положительным героем русской истории, но и отчасти парадигматическим образцом царя, он был оклеветан врагами, в результате чего и сложился образ кровожадного тирана. В итоге авторы приходят к выводу о том, что метафора является важным инструментом конструирования как царебожнического мифа вообще, так и ритуалосферы соответствующих чтимых личностей. Поскольку формирование культа в данном случае происходит вопреки позиции священноначалия Русской православной церкви, адепты неканонических культов вынуждены учитывать позицию критиков и формировать канонически приемлемые образы, отвечающие требованиям традиционной агиологии и агиографии.

**Ключевые слова:** Иван Грозный, семиотизация, миф, святость, царь.

### **Информация об авторах:**

Владимир Юрьевич Лебедев — доктор философских наук, доцент, Институт педагогического образования и социальных технологий Тверского государственного университета, ул. Желябова, д. 33, 170100 г. Тверь, Россия. E-mail: rector@tversu.ru.

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

*Дата поступления статьи:* 12.03.2018

*Дата публикации:* 28.03.2019

*Для цитирования:* Лебедев В. Ю., Прилуцкий А. М. Семиотические особенности апологетики религиозного почитания Ивана Грозного // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 15–24.

Анализ семиотической структуры религиозного текста позволяет не только выявлять его специфические, жанровые особенности, но и делать выводы относительно особенностей категоризации религиозного опыта, что является важной задачей современного религиоведения. Литургические тексты в этом отношении наиболее показательны и интересны, поскольку в отличие от религиозного авторского нарратива они претендуют на универсальность: человек, молящийся при помощи устойчивого текста, неизбежно соотносит себя не столько с читателем, сколько с автором, совмещая в своей прагматике несколько точек зрения и литургических ролей (не случайно некоторые молящиеся, например, опускают слова, не соответствующие их подлинному состоянию). В этом специфика дискурса литургической молитвы: предполагается, что каждый произносит ее текст как глубоко личностный, солидаризируясь с содержащимися в тексте интенциями и даже его эстетической (поэтической) формой. Априорная универсальность текстов ритуалосферы обеспечивает их устойчивость: именно такой текст, который будет восприниматься верующими как релевантный их молитвенным потребностям, приемлемый с точки зрения стилистики и семиотики, соответствующий всему религиозному мировосприятию будет характеризоваться регулярным воспроизведением. Поэтому литургические тексты обычно воспринимаются как тексты анонимного авторства (даже авторизация литургических последований содержит в себе долю условности): в качестве коллективного автора-исполнителя может выступать каждый, воспроизводящий его в пространстве соответствующей ритуалосферы.

Выбор тех или иных личностей на роль почитаемых авторитетов, старших товарищей, предшественников и т. д., их культ, пусть и имеющий большие вариации, и семиотическое выражение такого почитания и пиетета в виде устных и письменных форм текста следует признать культурной универсалией, причем соотносящейся с одной из базовых особенностей культуры — преемственностью. Любая «патрональная» личность, будь это даже основатель фирмы или научной школы образует линию преемственности. Чем более солидна эта линия — начиная с ее длины, — тем надежнее пребывание в «патронируемой» общности, тем комфортнее психологическое состояние, тем более что для современного человека бегство от дискомфорта является важной разновидностью поведения. Поэтому культ предшественников начинается с размещения в специальных местах их портретов, сохранения личных вещей, книг (дарственные надписи и иные инскрипции резко повышают их в цене, обращая в реликвию), собиранье воспоминаний и просто их устная передача с фиксацией деталей и прямыми или косвенными заявлениями о своей близости к агиографическому персонажу (равно как оспаривание такой близости и выявление ошибок и искажений в «житии»). В ряде случаев влияние агиографического дискурса даже не скрывается. Например, в предисловиях к биографии порой откровенно указывается, что она создана как светский вариант описания жизни «светского святого». Сюда же относятся такие маркеры, как оговорки вроде «умерла, как святая» и т. п. Не случайно и внимание к таким точкам жизненного пути, как рождение и смерть (равно как и умирание, сложные и драматичные жизненные эпизоды, переворот во взглядах, являющийся светским эквивалентом религиозного

обращения). Феноменологически мы имеем дело с почитанием, обретающим лишь разные формы и являющим разные семиотические типы. В свою очередь, отказ от почитания служит маркером желания покинуть сообщество или изменить его и часто является и поводом, и причиной для экскорпации. Сам факт существования родоначальника, пусть даже с точки зрения атеиста, не верящего в посмертное бытие личности, создает эффект защищенности, что роднит человека с представителями природного мира, которые также нередко демонстрируют потребность в покровительстве. В результате выстраивается аксиологический и семиотический ряд, где один полюс занят «культами» и «микрокультами» людей в светских социальных сообществах, другой же почитанием святых. И полярным точкам, и переходным случаям соответствуют свои типы жизнеописания и агиографии.

Кроме того, избрание лица с целью почитания отражает и особенности социального выбора, в частности, положение на иерархической лестнице с присущими ему характеристиками (стабильность, мобильность, консерватизм и стагнация) или в пределах модели социума в виде ядра, периферии и промежуточной зоны, включающей эскапизм, частичную или латентную маргинальность.

Наконец, выбор «патрональной» личности подразумевает личностную, психологическую идентификацию, включая темперамент, характерологические особенности, индивидуальную личностную «биографию», сложные и неоднозначные эпизоды, включая проступки и психическую девиацию. Самоидентификация может идти в соответствии с двумя паттернами: ориентация на похожего и ориентация на непохожего, выступающего при этом как желанный объект подражания. На этих эффектах отождествления-растождествления основаны и некоторые методики психологической диагностики личности, например, ставший классическим тест Сонди, начинающийся с «безобидного» отбора портретов по признакам «нравится / не нравится». Не случайно в практике Римско-католической церкви при Конфирмации, совершающейся в совершеннолетнем возрасте, конфирмант волен выбрать себе еще одно, конфирмационное имя, которое обычно отражает либо схожесть, либо желание, пусть даже подавленное, таковую обрести.

Таким образом, выбор особо почитаемого или патронального святого является актом семиотической социальной индикации и сопряженной с нею саморефлексии.

Чем ярче и исторически убедительно житие святого, тем больше оно способно выполнять функцию такого психологического портретирования. В сущности, в этих случаях работает семиотический механизм, отмеченный Ю. Лотманом: не столько человек произвольно выбирает себе святого в соответствии с житием, сколько текст и сама фигура святого (или любого субъекта, выбранного для поклонения) отсеивает одних и привлекает других, выполняя селективную функцию.

Формы культа и почитания обретают две основные разновидности: в первом случае святой выбирается с тем, чтобы окружающие сами проделали исторические уточнения, герменевтические усилия, чтобы догадаться о подлинных взглядах и приоритетах выбравшего. Во втором случае выбравший сам подробно, часто и даже навязчиво представляет все необходимые сведения и толкования, если и не внося полной ясности, то хотя бы создавая ее видимость. Поэтому выбор спорной и непопулярной личности может быть как герменевтическим вызовом («догадайся сам»), так и нарочитой демонстрацией собственных взглядов, поведенческих предпочтений и горизонтов осмысления мира.

Почитание Ивана Грозного, неканоническое с точки зрения иерархии Русской православной церкви Московского Патриархата, является одним из семиотических маркеров ряда конкурентных религиозных дискурсов. При этом, как это часто бывает при формировании агиологического мифа, образ исторического Ивана Грозного замещается сконструированным образом «святого царя», умершего мученической смертью защитника Руси-России от коварных «врагов», которыми он и был оклеветан<sup>1</sup>. Сразу нужно отметить, что тема клеветы на праведника, во многом интегральная для конспирологического мифа, играет важную роль в обосновании почитания Ивана Грозного, поскольку позволяет дискредитировать контраргументы, которые неоднократно высказывались противниками культа. Таким образом, формируется герменевтическая стратегия апологетики культа: Грозный царь, согласно ее логике, не был жестоким, будучи не просто положительным героем русской истории, но и отчасти парадигматическим образцом царя (различные вариации на тему «Не мощно царю царства без грозы держати»), он был оклеветан врагами, в результате чего и сложился образ кровожадного тирана. Поскольку почитание Ивана Грозного неоднократно вызывало критику со стороны священноначалия Русской православной церкви Московского Патриархата [12], развитие данного культа, как не благословленного официальными церковными структурами, формируется во многом в маргинальном пространстве неканонического православия. Симпатии к личности и образу правления Ивана Грозного со стороны отдельных архиереев РПЦ не меняют картины в целом, поскольку признание исторических достоинств далеко не тождественно признанию святости, тем более — литургическому почитанию. При этом культ Ивана Грозного наряду с почитанием Григория Распутина и «царя-искупителя» Николая Второго<sup>2</sup> выполняет своего рода интегрирующую функцию, выступая связующим звеном для различных разрозненных маргинальных обществ православного паттерна, к каковым относятся общины ИПЦ различных юрисдикций, в том числе ИПЦ Рафаила (Прокопьева-Мотовилова), религиозные группы, относящиеся к движению «непоминающих», общины неясного канонического статуса, условно именуемые «царебожническими». Таким образом, формируется альтернативная (конкурентная) субкультура. Соответственно, герменевтические инструменты, обеспечивающие функционирование данного культа, позволяют, с одной стороны, обеспечивать легитимацию почитания Ивана Грозного через включение соответствующих акафистов и молитв в традиционную ритуалосферу, а с другой — формируют особое семиотическое пространство культа, отличающееся политизированностью, имплицитным неприятием дискурсов Московского Патриархата, выраженной манифестацией протестных настроений. Молитва Ивану Грозному в современных условиях — это не только молитва, но и четкое политическое заявление, свидетельствующее о радикальном неприятии установок «мирового православия», «экуменизма», «жидо-масонской закулисы» и послушной ей «антинациональной власти». Если для современников Иван Грозный олицетворял прежде всего победу над Казанским и Астраханским царствами (см. «Повесть о взятии Казани»), то для современных адептов его культа он выступает преимущественно как борец с «латинским западом» и «врагами», которые легко ассоциируются с «зарубежной закулисой». Тема покорения Казани, представленная и в современных

<sup>1</sup> Авторы готовы допустить, что хрестоматийный образ Ивана Грозного — кровожадного тирана — имеет идеологическое значение и нуждается в корректировке с точки зрения исторической объективности, однако данная проблема выходит за границы настоящего исследования.

<sup>2</sup> В данном случае речь идет не о признании святости как таковой (Николай Второй прославлен РПЦ МП в чине страстотерпцев), но об особом статусе «святого царя-искупителя», который присваивается Николаю Второму адептами царебожничества.

неканонических акафистах Ивану Грозному, по степени разработанности и эмотивности изложения явно уступает ей, а взятие Астрахани обычно просто упоминается среди прочих деяний царя, без какой-либо детализации. Вероятнее всего, такое изменение акцентов связано с изменением политической и геополитической конъюнктуры: как было показано ранее, царебожнический миф включает в себя ряд чисто политических мифологем [2], а его развитие учитывает динамику изменений политического дискурса.

Специфике религиозного почитания Ивана Грозного посвящена некоторая, нельзя сказать, что значительная, литература. Так, онтологические концепты культа, а именно попытка уподобления «земного царства царствию Небесному, земного царя — царю Небесному», в религиозном дискурсе рассматривается Л. А. Андреевой [2]. С социологических и культурологических позиций анализирует специфику культа Ивана Грозного Б. К. Кнорре [8]; исследователь делает справедливый вывод о включенности этого культа в общий дискурс священной русской теократии. Отчасти данная проблематика затрагивается в работах А. И. Зыгмонта [7], А. Н. Боханова [4, с. 72–91], К. Ю. Ерусалимского [6], статьи которых хотя и не посвящены непосредственно проблеме современного почитания Ивана Грозного, но содержат отдельные наблюдения, значимые в контексте нашего подхода.

Роль метафоры в формировании религиозного дискурса трудно переоценить. Помимо чисто поэтических (эстетических) функций, метафорика формирует особые коммуникативные отношения, превращаясь в своего рода семиотический код, маркирующий принадлежность к той или иной религиозной общности. Метафора обладает значительным иллюкативным потенциалом, что оказывается особо востребованным в формате коммуникативных отношений, присущем большинству маргинальных религиозных обществ сектантского паттерна. Перефразируя Н. Д. Арутюнову, можно сказать, что метафоры оказывают воздействие на воображение верующих через эмоции, через эмоции — на конфессиональный выбор, а через него — на последующее поведение человека — «Общность цели естественно порождает и общность используемых языковых приемов» [3, с. 5]. При этом, апеллируя не к теологической, но к мифопоэтической картине мира, зачастую угадываемой человеком интуитивно, метафора позволяет решать ряд апологетических задач — потенциальная атеологичность метафоры минимизирует возможность обвинения в ереси и нетрадиционализме, а семантическая амбивалентность позволяет метафорическую номинацию трактовать при необходимости как чисто поэтическую аналогию, не имеющую позитивного богословского содержания. Так «царь-мученик», «образ царя-Христа», «царь-искупитель» и т. д. при необходимости можно интерпретировать как поэтико-метафорическую гиперболу, при том, что в других случаях данные понятия можно интерпретировать вполне теологично. Именно метафоричность дискурса маргинальной ритуалосферы обществ сектантского паттерна позволяет развивать «две герменевтики» — «безобидную» для внешних (метафора объясняется эстетически, как поэтическая гипербола) и эзотерическую для «своих» (метафора трактуется концептуально как теологический символ).

Таким образом, анализ метафорики ритуалосферы Ивана Грозного позволяет выявить специфику герменевтических стратегий сторонников данного почитания, особенности их теологических установок и оценить иллюкативный потенциал текстов. Последнее особо актуально, поскольку относительно недавние события показали, что эмотивная фанатичная проповедь способна травмировать человеческую психику, вовлекая человека в экстремистские сообщества и провоцируя трагедии типа «пензенской истории».

Структурные метафоры, предполагающие структурирование одного концепта в терминах другого [9, с. 35], составляют ядро метафорики ритуалосферы Ивана Грозного. Во-первых, это сложный метафорический комплекс пути/движения, структурирующие концепт «жизненные ценности» при помощи понятия «направленность движения» и фактически уподобляющие жизнь человека некоему априорно направленному пути, который предстоит пройти. Структурирование концепта обеспечивается благодаря введению простейшей системы координат — верный путь, направленный к Богу и святости (первый полюс), и ложный путь, направленный к греху и гибели (второй полюс). Иван Грозный прославляется как святой, чья направленность жизни не вызывает сомнений — «На пути же сем безчисленные труды и скорби, яко Честный Крест Христов, на рамена своя взявши» [11], через сопоставление «трудоу и скорбей» Ивана Грозного с крестоношением Спасителя не только обеспечивается достижение апологетической цели, но и сам Иван Грозный имплицитно включается в квазиновозаветный дискурс. И уж коль скоро Иван Грозный уподоблен несущему Свой крест Иисусу Христу, вопроса о правильности этого пути не может быть в принципе. Причем сам процесс прохождения Иваном Грозным этого жизненного пути интерпретируется в ритуалосфере как процесс глубоко телеологичный — на этом пути нет и не может быть ничего случайного и ошибочного, коль скоро царь прославляется как тот, кто «десницею Христовой, яко отчею, любовно водимый» [1]. Если царь, водимый «десницей Христовой» и уподобившийся самому Христу «скорбями и трудами», идет по жизненному пути правому и безгрешному (первый полюс структурирования концепта), то «враги», «тьмоу греха порабощенные и духом антихристовым водимые», идут по иному пути (второй полюс структурирования).

Более того, святой царь, шедший богоугодным путем, оказывается не только образцом для подражания, но и той силой, которая способна властно направить современное общество на этот же блаженный путь: «Прииди ныне на помощь гибнущей Державе Российской. <...> И, взявши кормило Государства, изведи его рукою крепкой из бурных вод в тихую и безмятежную пристань, яко новый Ковчег спасения» [11]. Если враги царя идут иным путем, то и некие «клеветы» (очевидно, отсылка к теме репрессивной политики исторического Ивана Грозного, которая конспирологически трактуется именно как «заговор врагов»), подобно врагам царя, истекают из «темного запада», своего рода «кладязя бездны»: «Ветии многовещаннии от темнаго запада отверзоша на тя, свете востока святыи Царю Православный, лукавая уста своя. И извергошася отонуду, якоже из кладязя бездны, клеветы тьмочисленные и нелепые, ядовитым гадам: змиям, жабам и скорпиям во злобе своей подобные. И растекошася по всему лицу земли, сердца человеков ложью уязвляя» [1]. Здесь движение — «течение» демонической вражеской клеветы, направленной против царя, противопоставляется самому святому царю, шествующему «путем крестоношения» под водительством Бога.

Мы видим, что структурирование концепта осуществляется на двух уровнях — категориальном (историческом) и субкатегориальном (современном). При помощи именно второго уровня структурирования обеспечивается актуализация концепта, что называется, здесь и сейчас. Как во время Ивана Грозного существовали два разнонаправленных пути, так и сегодня существует путь Бога и «антипуть». Именно образ царя оказывается элементом семиосферы, интегрирующим оба уровня метафорического комплекса, поскольку он не только «сделал правильный выбор в свое время», но и оказывается способным направить сегодня российское общество к правильному пути.

Наряду с метафорами движения, в ритуалосфере Ивана Грозного достаточно хорошо представлены метафоры света/тьмы. Данная метафоризация является традиционной для религиозного дискурса, в котором традиционно «свет» метафорически обозначает «правую веру», а тьма — ереси, неверие и т. п. Традиция данной метафоризации восходит уже к Евангелию от Иоанна, в котором Спаситель метафорически изображает как «свет, просвещающий всякого человека». Спецификой рассматриваемой ритуалосферы является тяготение к трансформированию метафор света в аллегории, преследующие цель символического включения Ивана Грозного в традиционный дискурс, поскольку сравнение святого с солнцем или звездами, чистоты его веры с солнечным светом вполне традиционно для православной агиографии и литургики. Полагаем, что солярные и астральные образы в ритуалосфере Ивана Грозного используются не случайно, они преследуют четкую прагматическую цель сформировать такую стилистику текста, которая будет априорно приемлемой для традиционалистов. Таким образом, очевидный модернизм почитания Ивана Грозного, не имеющий аналогов в русской православной традиции, семиотически мимикрирует под агиографический канон. Расчет здесь делается на то, что, встретив знакомую, традиционную семиотику, верующий воспримет и сам культ Ивана Грозного как вполне каноничный и «традиционный». Такую функцию могут выполнять метафоры, трансформирующиеся в аллегории: «Боготечную звездой явися в мире сем велия слава твоя» или «Воссияла еси паче солнца любовь твоя, благоверный Царю, светом добродетели щедро украшенной» [1]. Герменевтические механизмы подобной мимикрии были нами рассмотрены ранее [10, с. 32–33].

Однако метафоры света/тьмы могут использоваться и для достижения более сложных прагматических задач, а именно для включения Ивана Грозного в новозаветный контекст.

Акафист благоверному царю-мученику Иоанну Грозному, за веру православную со сродниками убиенному и оклеветанному	Евангелие от Матфея 5: 15	Евангелие от Иоанна 1: 4,5
«Светоподательную свещу, сущим во тьме явльшуюся, зрим тя, Венценосче святой, на престоле царском, яко на свещнице, Богом возженную. Да светит всем в Доме Пресвятыя Богородицы, Русь Святую молитвами светлыми и деяньми благими премудро устрояюще. Сердца людей русских зарею просвещающе, похвалами же почитаемая сими».	«Вы — свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы. И, зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме. Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего Небесного».	«В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его».

При помощи задействия новозаветной семиотики, составители акафиста не только символически утверждают идеальный с точки зрения новозаветной этики характер святости царя, но и на уровне коннотаций соотносят его «свет» со светом Христовым, что является выраженной апелляцией к царебожническому мифу.

Проведенные исследования позволяют сделать вывод о том, что метафора является важным инструментом конструирования как царебожнического мифа вообще, так и ритуалосферы соответствующих чтимых личностей. Поскольку формирование культа в данном случае происходит вопреки позиции священноначалия Русской православной церкви, адепты почитания Ивана Грозного, Николая Второго в качестве «царя-искупителя», Григория Распутина и т. д., и т. п. адепты почитания вынуждены учитывать позицию критиков и формировать канонически приемлемый образ святого царя, отвечающий требованиям традиционной агиологии и агиографии. И для достижения этого использование семантического и иллокутивного потенциала метафоры оказывается вполне результативным. Чем более проблемным оказывается с точки зрения церковных канонов какой-либо конкретный культ, тем сложнее будут его метафорические структуры.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Акафист благоверному царю-мученику Иоанну Грозному, за веру православную со сродниками убиенному и оклеветанному // Русский монархист. URL: <http://www.ruskmir.ru/akafisty-o-spasenie-rossii/akafist-blagovernomu-caryu-ioannu-groznomu/> (дата обращения: 20.01.2019).
- 2 Андреева Л. А. «Цареславие» в России // Общественные науки и современность. 2013. № 1. С. 121–134.
- 3 Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. Вступительная статья // Теория метафоры: сб. ст. М.: Прогресс, 1990. С. 5–32.
- 4 Боханов А. Н. Иван Грозный — царь-богослов // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2007. № 4 (10). С. 72–91.
- 5 Воронцов А. В., Головушкин Д. А., Прилуцкий А. М. Социо семиотическая специфика современного мифа об Иване Грозном // Социологические исследования. 2017. № 8. С. 12–19.
- 6 Ерусалимский К. Ю. Между канонизированными и демонизированными: казни Ивана Грозного в культурно-символической интерпретации // Одиссей: Человек в истории. 2010. Т. 2009, 2010. С. 361–390.
- 7 Зыгмонт А. И. О феномене царебожия в современной религиозной культуре России // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». 2012. № 11. С. 138–145.
- 8 Кнорре Б. К. Движение за канонизацию Ивана Грозного и православно-монархический цезаризм // Религия и российское многообразие: сб. ст. / под ред. и сост. С. Б. Филатов. М.; СПб.: Летний сад, 2011. С. 503–528.
- 9 Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ. А. Баранова и А. Морозовой; под ред. А. Баранова. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 256 с.
- 10 Лебедев В. Ю., Прилуцкий А. М., Светлов Р. М. К вопросу о культе «св. Григория Нового» (Г. Е. Распутина) в маргинальном православии // Вестник славянских культур. 2018. Т. 47. С. 26–38.
- 11 Покаянная молитва Благоверному, Богом венчанному Царю — Иоанну Грозному // Молитвы Богом венчанному царю Ивану Грозному и Григорию Новому чудотворцу. URL: <https://nasledie77.wordpress.com/> (дата обращения: 20.01.2019).
- 12 Царь Иван Васильевич — Грозный или святой. Аргументы Церкви против канонизации Ивана Грозного и Григория Распутина. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. 64 с.

\*\*\*

© 2019. Vladimir Yu. Lebedev  
Tver, Russia

© 2019. Alexander M. Prilutskiy  
St. Petersburg, Russia

### SEMIOTIC FEATURES OF APOLOGETICS OF IVAN THE TERRIBLE'S RELIGIOUS VENERATION

**Abstract:** The cult of Ivan the Terrible, non-canonical from the Russian Orthodox Church (Moscow Patriarchate) point of view is one of the semiotic markers for a number of competing religious discourses. Together with the veneration of Gregory Rasputin and “Tsar Redeemer” Nicholas II it performs a sort of integrative function acting as a link for various separate marginal communities within Orthodox pattern, forming an alternative (competing) subculture. The authors study the meaning of metaphors in the appearing of hagiological myth and narrative, where the image of historical Ivan the Terrible is replaced by a coined image of a “holy tsar” who died as a martyr defending Rus` (Russia) from cunning “enemies” which slandered him. The authors demonstrate that hermeneutical strategy of this cult's apologetics is established with the help of metaphorization. According to this logic, Ivan the Terrible was not cruel, being not only a positive character of the Russian history but also a paradigmatic image of the tsar, maligned by his enemies which led to the emerging of the image of a bloodthirsty tyrant. The paper concludes that the metaphor serves as an important tool in construction of both the myth of the divine tsar in general and the ritual sphere of other revered personalities. Since the formation of the cult in this case contradicts with the position of Russian Orthodox Church hierarchy, the followers of non-canonical cults have to take the critical position into account and produce canonically acceptable images meeting the requirements of traditional hagiology and hagiography.

**Keywords:** Ivan The Terrible, semiotization, myth, sanctity, king.

**Information about authors:**

Vladimir Yu. Lebedev — PhD in Philosophy, Docent, Professor, Professor, Institute of pedagogical education and social technologies, Tver State University, Zhelyabova St. 33, 170100 Tver, Russia. E-mail: semion.religare@yandex.ru

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

**Received:** March 12, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Lebedev V. Yu., Prilutskiy A. M. Semiotic features of apologetics of Ivan The Terrible's religious veneration. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 15–24. (In Russian)

#### REFERENCES

- 1 Akafist blagovernomu tsariu-mucheniku Ioannu Groznomu, za veru pravoslavniuiu so srodnikami ubiennomu i oklevetannomu [Akathist to the faithful tsar-martyr Ivan

- the Terrible, killed and slandered for the Orthodox faith with his relatives]. *Russkii monarkhist* [Russian monarchist]. Available at: <http://www.ruskmir.ru/akafisty-ospasenii-rossii/akafist-blagovernomu-caryu-ioannu-groznomu/> (accessed 20 January 2019). (In Russian)
- 2 Andreeva L. A. “Tsareslavie” v Rossii [“Tsareslavie” in Russia]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, 2013, no 1, pp. 121–134. (In Russian)
- 3 Arutjunova N. D. Vstupitel'naia stat'ia [Metaphor and discourse]. *Teoriia metafory: Sbornik statei* [Theory of metaphor: collected works]. Moscow, Progress Publ., 1990, pp. 5–32. (In Russian)
- 4 Bohanov A. N. Ivan Groznyi — tsar'-bogoslav [John the Terrible — tsar and theologian]. *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Istorii Rossii*, 2007, no (10), pp. 72–91. (In Russian)
- 5 Voroncov A. V., Golovushkin D. A., Priluckij A. M. Sotsiosemioticheskaia spetsifika sovremennogo mifa ob Ivane Groznom [Socio-Semiotic Specificity of the Contemporary Myth of Ivan the Terrible]. *Sotsiologicheskie issledovaniia*, 2017, no 8, pp. 12–19. (In Russian)
- 6 Erusalimskiy K. Ju. Mezhdru kanonizirovannymi i demonizirovannymi: kazni Ivana Groznogo v kul'turno-simvolicheskoi interpretatsii [Between canonized and demonized: the execution of Ivan the Terrible in a cultural-symbolic interpretation]. *Odissei: Chelovek v istorii*, 2007, vol. 2009, pp. 361–390. (In Russian)
- 7 Zygmunt A. I. O fenomene tsarebozhii v sovremennoi religioznoi kul'ture Rossii [On the phenomenon of the deification of the Tsar in contemporary religious culture of Russia]. *Vestnik RGGU. Seriya “Kul'turologiia. Iskusstvovedenie. Muzeologiia”*, 2012, no 11, pp. 138–145. (In Russian)
- 8 Knorre B. K. Dvizhenie za kanonizatsiiu Ivana Groznogo i pravoslavno-monarkhicheskii tsezarizm [Movement for the canonization of Ivan the Terrible and Orthodox monarchist Caesarism]. *Religiia i rossiiskoe mnogoobrazie: Sbornik statei* [Religion and Russian diversity: collected works], edited and composited by S. B. Filatov. Moscow, St. Petersburg, Letnii sad Publ., 2011, pp. 503–528. (In Russian)
- 9 Lakoff G., Johnson M. *Metafory, kotorymi my zhivem* [Metaphors We Live], translated from English A. Baranova and A. Morozovoi; edited by A. Baranova. Moscow, Izdatel'stvo LKI Publ., 2008. 256 p. (In Russian)
- 10 Lebedev V. Ju., Priluckij A. M., Svetlov R. M. K voprosu kul'te “sv. Grigoriia Novogo” (G. E. Rasputina) v marginal'nom pravoslavii [On the question of the cult of “Saint. Gregory Novy” (G. E. Rasputin) in Marginal Orthodoxy]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, no 47, pp. 26–38. (In Russian)
- 11 Pokaiannaia molitva Blagovernomu, Bogom venchannomu Tsariu — Ioannu Groznomu [Penitential prayer to the faithful, God-crowned King — Ivan the Terrible]. *Molity Bogom venchannomu tsariu Ivanu Groznomu i Grigoriu Novomu chudotvortsu* [The prayers of God to the crowned Tsar Ivan the Terrible and Gregory the New Miracle-Worker]. Available at: <https://nasledie77.wordpress.com/> (accessed 20 January 2019). (In Russian)
- 12 *Tsar' Ivan Vasil'evich — Groznyi ili sviatoi. Argumenty Tserkvi protiv kanonizatsii Ivana Groznogo i Grigoriia Rasputina* [Tsar Ivan Vasilyevich — Terrible or Holy. Arguments of the Church against the canonization of Ivan the Terrible and Gregory Rasputin]. Moscow, Izdatel'skii sovet Russkoi pravoslavnoi tserkvi Publ., 2003. 64 p. (In Russian)



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

© 2019 г. А. В. Белов

г. Москва, Россия

**У ИСТОКОВ СОЗДАНИЯ  
СИСТЕМЫ НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ В МОСКВЕ  
В ПРАВЛЕНИЕ ЕКАТЕРИНЫ II:  
ЧАСТНЫЕ И КАЗЕННЫЕ УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ**

**Аннотация:** Во второй половине XVIII в. правительство Екатерины II проводило реформу преобразования города. В ходе нее город приобретал новые черты, дающие ему возможность исполнять свои функции. Одной из главных частей этого проекта было создание в городах системы народного образования, которая оценивалась как обязательная часть городской инфраструктуры. Ее реализация была возложена на местные органы власти, в первую очередь на генерал-губернатора. Они опирались как на местные органы самоуправления, купеческую корпорацию, так и на помощь государства. Наибольшую проблему реализации этой задачи представляла Москва — большой и густонаселенный город. Создание системы образования здесь постоянно тормозилось. Это вызвало недовольство императрицы Екатерины II, которая потребовала объяснить происходящее. Благодаря сохранившейся в архиве переписке можно увидеть процесс становления системы образования в городе на ранних этапах реформы. Приведенная инспекция показала общее состояние органов просвещения, в том числе частных учебных заведений, которые составили реальную конкуренцию «казенным» школам. Отчеты содержат подробную информацию об учебных программах, о состоянии инфраструктуры и поисках источников финансирования реформы образования. Одной из главных проблем, мешавших распространению школ, было отсутствие достаточного количества зданий, причем зданий, пригодных для размещения учеников. Материалы переписки дают представление о методах, с помощью которых власти решали задачи учреждения школ, источников финансирования, а также о числе учащихся в городе Москве и наличии школ в городах Московской губернии.

**Ключевые слова:** просвещение, народное образование, русский город, Екатерина II, школы, пансионы, гимназии, реформа города, городская культура.

**Информация об авторе:** Алексей Викторович Белов — кандидат исторических наук, доцент, Институт российской истории Российской академии наук, ул. Д. Ульянова, д. 19, 117136 г. Москва, Россия. E-mail: belovavhist@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 08.02.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Белов А. В. У истоков создания системы народного просвещения в Москве в правление Екатерины II: частные и казенные учебные заведения // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 25–35.

### Планы преобразований и положение дел к 1785 г.

Требования реформы города, выраженные в указе об учреждении Приказа общественного призрения, ставили задачу создания по городам школ. Причем это должны были стать не отдельные случайные учебные заведения, а полноценная образовательная сеть, работающая по общим программам и охватывающая все уезды страны.

Однако, несмотря на высочайшее распоряжение, даже Москва не могла похвастаться благоустройством подобной образовательной системы. По признанию самих сановников, в 1786 г. в «первопрестольной» работало всего три школы. Причем и они, выражаясь словами самого отчета, были «имеющие токмо сию название и в домах самых мизерных»<sup>1</sup>.

Судьба казенных школ в Москве в 1785 г. была не вполне ясна даже для высших администраторов. По их поводу велась переписка, однако речь в ней, скорее всего, шла пока только об устройении и финансировании. Например: «Школы же городские уже по все милостивейшему пожалованию городам суммы, отойдут от содержания Приказа общественного призрения». Таким образом, в сентябре 1785 г. работа по «назначению» государственных школ по частям города Москвы еще только велась. Лишь в январе следующего 1786 г. ожидалось поступление средств. Этим (подготовкой к открытию и вопросами будущего финансирования) наверняка и было вызвано распоряжение императрицы предоставить отчеты о положении дел. На местах не были получены даже инструкции по предоставлению требуемых документов.

В уездных городах народные школы открылись, согласно рапорту главнокомандующего Я. А. Брюса, «при самом начале» 1786 г., что произошло благодаря «особо выделенной» лично императрицей суммы в 300 руб. «на каждый город». Скорее всего, на 28 января 1786 г. уездные школы не работали, или делалось это не в полном объеме и не везде. Дело в том, что в этот момент оказалось, что данные учебные заведения «учителями <...> для обучения грамоты не снабжены». На их место попытались привлечь священников, полагая, что те будут работать бесплатно, так как в распоряжении Управы благочиния не просто не было свободных средств, но и, можно сказать, ее бюджет находился в сильном дефиците<sup>2</sup>.

### Частные учебные заведения Москвы

Несмотря на отсутствие системы государственных школ (а также, по-видимому, благодаря этому), в городах Московской губернии активно работали негосударственные пансионы и школы. Некоторые из них существовали уже достаточно давно.

7 октября 1785 г. Екатерина II велела провести главнокомандующему в Москве «осмотр здесь находящихся училищ». Имелись в виду частные «школы» и «пансионы», учрежденные «назначенными к тому особами». Требовалось выяснить состояние заведений («пансионов, школ и училищ») и оценить «образ учения в них» [2, с. 464–465]. Все владельцы были обязаны предоставить аттестат о своей «порядочной жизни» от посещаемой ими церкви. Таким образом, церковная община не только рекомендовала подателя с лучшей стороны, но и брала на себя ответственность за его негативные поступки.

Особое внимание (помимо прочего) придавалось преподаванию «Закона Божьего», что требовалось для всех вероисповеданий без ущемления норм каждого из них: «по точности догматов православной нашей веры, а для иноверных по их исповедани-

<sup>1</sup> РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 576. Л. 176.

<sup>2</sup> РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 576. Л. 273.

ям», — как писала сама императрица. Кроме того, важной частью акции была постановка всех частных учебных заведений под полный контроль Приказа общественного призрения, которому вменялся этот круг вопросов [2, с. 465].

В конце октября – начале ноября 1785 г. приступила к работе особая комиссия. В ее состав входили шесть человек. Два священнического звания: ректор Московской Академии и протоиерей Трехсвятительской церкви. Два профессора: Антон Барсов и Иоганн Матвей Шаден. И два чиновника: заседатель Иван Бантыш-Каменский и заседатель Семен Бабушкин. Члены комиссии не только фиксировали имеющееся положение дел в инспектируемых образовательных структурах, но и давали свою оценку их работе.

Всего в Москве в это время работало 11 учебных заведений: 8 «пенсионов» и 3 школы, которые охватывали пор меньшей мере 7 из 20 частей города: 2-ю, 3-ю, 5-ю, 6-ю, 9-ю, 10-ю и 16-ю. У одного из образовательных учреждений местоположение указано не было<sup>3</sup>.

«Пенсион 1 во 2-й части», как он фигурирует в материалах отчета, содержал француз и католик по вероисповеданию Франц фон Еинсен. Он же являлся единственным учителем. Заведение было открыто «по аттестату и дозволению Университета».

В пансионе обучались и проживали 25 «благородных детей», родители которых платили по 150 руб. в год.

В ходе инспекции проводились опросы, которые показали, что учащиеся «успехи в арифметике оказались довольные, в французском языке посредственные, в немецком еще все в началах». Но вот Закону Божию детей не учили вовсе: многие не знали даже десяти заповедей. Такое положение дел «содержатель пансиона» объяснил просто: «первое непредписанно было от начальства, второе родители сего не требовали». Впрочем, как отмечала комиссия, в заведении не были «примечено» никакого «суеверия, развращения и соблазна». Ф. фон Енисено было рекомендовано, как и всем прочим содержателям, «дабы исполняя высочайшее Е. И. В. богоугодное намерение <...> обучали детей божьему закону, приглашая на сие или священников ученых, или из московской академии учителей имеющих о учении и поведении аттестаты».

«Пенсион 2 в 3-й части» содержал католик француз Борденау. Завел он свое учреждение по аттестату, данному «от университета».

В пансионе обучался 21 ребенок, причем как «мужеска» (19 чел.), так и «женская пола» (3 чел.), «которые [мальчики и девочки] между собою разделены покаями особенными». Плата «за содержание и воспитание» составляла в год по 150 руб. с каждого подопечного.

Обучающий Закону Божьему учитель при проверке «оказался к тому не способным; потому и успехи» его подопечных были «малы». По прочим дисциплинам дети показали: «во французском посредственны; в немецком так же мало знают, кроме одного ученика довольно знающего немецкой и французской язык; так же история и география равно и в арифметике учащиеся посредственно». По оценкам комиссии «развращения, соблазна искушения» замечено не было.

Содержателю было высказано только одно замечание: «дабы учителя в закон [Божий] переменял».

«Пенсион 3 ... в части» не получил привязки к конкретному полицейскому району города Москвы. Его владельцем был также француз и католик де Форша.

<sup>3</sup> РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 576. Л. 167–170.

Свой пансион он устроил по «аттестату, данному от университета, которой 3-го года згорел».

В заведении находилось «детей мужеска пола 25», за содержание и обучение которых платили по 150 руб. в год.

Как показали проверочное испытание, «катехизису в сем пансионе не обучают, а потому некоторые учащиеся символа веры и заповедей Божьих не знают, в французском языке, в географии, и в истории успехов оказалось весьма мало, в немецком и русском ничего, а в арифметике и геометрии также мало». Впрочем, и здесь комиссия не приметила «соблазна, развращения, и суеверия».

Содержателю предписали, чтобы он «не принимал более учить как только первым началам в языках», а также нашел для этого дела других, более «искусных учителей».

«Пансион 4 в 6-й части» принадлежал немцу — крестьянину Горну, который устроил его по аттестату, данному от университета.

Всего в пансионе находились 23 ребенка (16 «мужеска» и 7 «женска» пола), в том числе 6 россиян. При этом «девицы» обучались в одном классе с мальчиками, что вызвало недовольство комиссии, предписавшей, чтобы дети обучались «раздельно». За содержание и обучение в пансионе Горна платили по 150 руб. в год.

Подопечные Горна имели «успехи довольные» в языках — французском и немецком. Наиболее хорошо показали себя в этом вопросе девочки. Правда, все они были «иноверные». Знаниям детей в других дисциплинах (географии, истории, латинском и русском языке) члены комиссии дали также высокую оценку, за исключением катехизиса. По этому предмету пансионеры «всех исповеданий отвечали хорошо», кроме российских. Все 6 человек, как признала комиссия, «закону своего не знают», а «учитель русского языка оказался к обучению детей неспособен», в связи с чем члены комиссии велели «отрешить» его от работы. Впрочем, «суеверия, развращения и соблазна» комиссия также не обнаружила.

«Пансион 5 в 9-й части» оказался незаконным. Его содержатель, француз-католик Дюбоф, умудрился открыться «без дозволения и [без] аттестату университетского».

Детей учили языкам (французскому и немецкому), истории, географии и русской грамматике. Но при проверке во всех этих предметах пансионеры показали себя «очень с малыми успехами», а «в арифметике посредственно». Закон Божий здесь не преподавался. Оплата составляла 150 и 180 руб.

Комиссия отметила целый ряд недопустимых нарушений. Помимо отсутствия разрешения и аттестата, еще было записано: «в доме нечистота», «закону не обучают», «воспитание не по всему порядочное», «успехов в учащихся мало», а также признано, что «содержание не соответствует получаемой с детей плате». В итоге, было принято решение «пансион уничтожить».

6-я по счету школа принадлежала штык юнкеру Ефиму Воитеховскому, который был единственным в ней учителем. Доказывая законность своих прав на преподавание детям, он представил «аттестат от генерал-поручика артиллерии Мертенса, которым засвидетельствовано, что из вышедших от него учеников 48 человек оказались все на экзаме действительно знающими артиллерию и 25 человек офицерами произведены».

Действительно, обучение у Е. Воитеховского велось с явно выраженной ориентацией на военное дело. Детей обучали «арифметике, геометрии с полевою практикою, тригонометрии, алгебре, артиллерийской науке, фортификации, и нивелированию с черчением иллюминированием планов». Во всех этих дисциплинах слушатели, как от-

метила комиссия, «очень похвальные успехи имеют». За обучение плата в год составляла 48 руб. Все дети приходили к Е. Войтеховскому домой, где и велось занятие. Постоянно проживающих у него на положении пенсионеров не было.

Комиссия особо одобрила «труды господина учителя», найдя его «достойным особенной рекомендации и похвалы».

«7-й пансион в 5-й части» содержал «бывший в университете профессор и конференции оннаго секретарь» господин Лангер, лютеранин по вероисповеданию. Учение проходило 15 человек.

Преподавались языки, причем не только французский и немецкий, но и латинский, а также история и география. Дети показали успехи «изрядные» во всех науках, включая, в том числе и Закон Божий, который вел специально приглашенный «ученый священник». Пансион профессора Лангера оказался единственным учебным заведением, из которого комиссия ушла удовлетворенной преподаванием данного предмета у русских детей.

Обучение и содержание стоило 150 руб. в год. За тех, кто приходил только на занятия, вносили по 75 руб.

Комиссия особо отметили, что «сей пансион во всех его частях изряден».

«Пансион 8 в 10-й части» содержал итальянец Бартолии, католик по вероисповеданию. Право на преподавание давал представленный университетский аттестат. Всего в заведении находилось 30 учеников.

При проверке «дети из катехизиса ответствовали нехудо, в французском языке посредственно, в немецком не многие и то в началах. Равно и российском [языке]. В арифметике [показали себя] посредственно». За обучение и содержание Бартолии получал со своих учеников «по 150 руб. в год с каждого».

Несмотря на проявленное не во всем совершенство знаний, комиссия признала, что «пансион не худой».

«9 пансион в 16-й части» принадлежал вдове мадам Екстерн, лютеранки по исповеданию. Это было, возможно, самое масштабное и дорогое учебное заведение города. Хозяйка не имела никакого требуемого для ее дела аттестата. Вместо этого она «объявила», что содержит пансион «с дозволения данного мужу ее бывшему цензору воспитательного дома».

В заведении содержалось 98 детей (60 мальчиков и 38 девочек). Согласно нормам того времени «девицы» обучались отдельно и в «особливых покоях».

В заведении преподавали: катехизис, историю, географию, геометрию, тригонометрию и фортификацию, российскую грамматику, французский и немецкий языки, а также учили переводам «с одного на другой язык». Занятия вели «по большей части действительные или бывшие учителя университетской гимназии или обучающиеся в университете студенты». Слушатели показали «во всех сих науках успехи изрядные».

Помимо качества преподавания, заведение отличал учрежденный хозяйкой «порядок во всем». Так, «дети малые и большие» были в процессе учебы «отделены» друг от друга и переводились «по мере успехов из одного в другой класс». Дом и спальни отличались чистотой, а приставленные к пансионером надзиратели и надзирательницы демонстрировали педагогические навыки («к детям показывали знание»).

При этом пансион вдовы Екстерн являлся самым дорогим заведением Москвы этого типа: за обучение и содержание брали в год «по 200 руб. и более» (!!!). Особо значительную плату вносили те, кого здесь обучали «петь и на клавикордах играть».

Комиссия, зная, что содержательница не имеет аттестата, все же решила не закрывать ее заведение. Было учтено то, что «в пансионе ея найдены успехи доволные [и] порядок изрядной». Кроме того, хозяйка представила какое-то «свидетельство, данное ей от почтенных особ», по-видимому, представителей московской аристократии, пользовавшихся услугами мадам.

Школа (10-я в списке) находилась при старой лютеранской кирхе, располагавшейся наверняка в Немецкой слободе, одном из наиболее привилегированных и урбанизированных «подгородных» районах города. Занятия здесь вел «ректор кенигсберхской церкви кантор».

Число детей не указывалось, но, помимо мальчиков, в школе были и «малолетние» девочки.

Учащиеся показали в «латинском языке и арифметике доволные успехи; в немецком посредственные, в французском и географии малые». Также им преподавались «иностранные законы своего исповедания», которые, как отмечала комиссия, немецкие дети «довольно знают, но 6 чел. российских оному ненаставлены».

Плата за обучения была дифференцирована: с «приходящих достаточных детей получают по 2 руб., с посредственных по 50 коп. на месяц <...> а с бедных ничего». При школе действовал и свой пансион, содержание в котором обходилось родителям в 100 руб. в год.

Школа (11-я в списке) действовала так же в Немецкой слободе, но при другой «новой лютеранской кирхе основанной 1649 года».

Заведение являлось достаточно значительным, так как состояла сразу «в четырех классах», где детей «обучают по латыни, географии, арифметике немецкому, французскому, языкам». Занятия вел ректор Лау с двумя помощниками.

Помимо проживающих в слободе «немцев», в школе в октябре 1785 г. учились 17 русских. У всех детей были отмечены «успехи во французском доволные, в латинском, немецком, географии, истории посредственны». Русские дети (в отличие от их ровесников иноверцев) своего закона исповедования не знали.

Проживающие в слободе платили за уроки по 120 руб. в год, но были и приходящие, что говорит о популярности школы. С них собирали «по 2 рубля на месяц».

Применительно к обеим школам, находящимся в Немецкой слободе, комиссия высказала одно и то же замечание: «Чтоб они для обучения грекороссийского исповедания также и для российского языка имели учителей экзамированных». Если таковых найти не удалось, то «б российских детей не принимали».

Подводя итоги проверки, комиссия указала, что во всех училищах был найден общий недостаток: «нужда в книгах издаваемых ПО ВЫСОЧАЙШЕМУ повелению для употребления в народных училищах Российской империи, которых книг в Москве названя деньги сыскать не можно, а ежели бы они были образ учения и лучшие успехи произойти могли».

Кроме того, прямыми последствиями ревизии частных пансионов 1785 г. стали два указа, увидевшие свет 23 января и 12 августа следующего 1786 г. Связь между их содержанием и картиной состояния учебного дела в Москве очевидна. Первый документ предписал не заводить училищ без ведома Приказа общественно призрения соответствующей губернии. Второй — открыть Главные народные училища, чем ускорить формирования государственно-муниципальной системы народного просвещения на местах [1, с. 120–121]. Также были высказаны требования: «посторонние училища и пансионы отнюдь не могут иначе допускаемы. Есть ли они преподают учение

не по правилам, изданным от Комиссию Народных училищах. Которые об них полное сведение иметь должна».

### Учреждение казенных учебных заведений в Москве

7 июня 1785 г. Екатерина II предписала своим указом «в столичном городе Москве завести одно главное училище, и в каждой части города по одной народной школе». Но, как показали результаты ревизии сенаторов Александра Воронцова и Алексея Нарышкина (кстати, весьма лояльно отнесшихся к главам губернии), программа учреждения школ в «первопрестольной», по сути, провалилась. Из 20 намеченных заведений работали только 3, да и те были охарактеризованы как «имеющие токмо сие название».

Не суждено было возникнуть и Главному народному училищу. Руководители губернии пообещали создать его в следующем 1786 г., передав на организацию городского казенного образования «доходы с торговых бань; коих собирается в год 18.500 руб.»<sup>4</sup>

После сенаторской ревизии и внушения (правда, полуофициального) московские власти прибавили активности в деле создания системы образования.

12 августа 1786 г. императрица отправила главнокомандующему Москвы П. Д. Еропкину предписание открыть в городе народные училища. Впрочем, сделать это было затруднительно в связи с отсутствием свободных средств в Приказе общественного призрения. Содержание одной народной школы обходилось казне в среднем в 243 руб. в год. Три школы — в 728 руб. Но у властей на эти цели имелось всего 200 руб.! Недостающие 528 руб., как обычно, покрывались за счет благотворителей. Главнокомандующий извещал императрицу, что употребляет «всеусердное старание <...> изыскивая средства на содержание их (училищ. — А. Б.) без отягощения казны и без оскудения для других полезных заведений по приказу здешнего общественного Призрения». Помощь в этом деле наместник ожидал получить (и скорее всего, получил) от фаворита императрицы и государственного деятеля тайного советника П. В. Завадовского. Кроме того, фаворит предоставил главе Москвы «о сих училищах устава и штата» и, возможно, даже «учителей с книгами»<sup>5</sup>.

Заметную роль в учреждении школ сыграл действительный статский советник Прокофий Демидов — известный в Москве оригинал и меценат, который выступил спонсором данного проекта. Свой вклад внес еще один благотворитель — московской именной гражданин Алексей Девятков, передавший в пользу народных училищ 500 руб. и четыре половинки сукна на платья учащихся. Тогда же был «определен» и директор будущего Главного народного училища — член Московского губернского правления коллежский советник Миславский<sup>6</sup>.

Главное народное училище [2, с. 153], которое в документах чаще именуется как «Главное училище», официально было учреждено в Москве в 1785 г. Торжественное его открытие состоялось 22 сентября 1786 г. В 1787 г. здесь получали образование 240 человек<sup>7</sup>.

За неимением подходящего казенного здания, власти нанимали под занятия частные помещения «с платежом в год 1.500 руб.». К августу 1788 г. сумму удалось снизить до 1.000. Однако это не снимало острой необходимости заведения для сооружения специального постоянного здания.

<sup>4</sup> РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 577. Л. 17.

<sup>5</sup> РГАДА. Ф. 16. Д. 578. Часть I. Л. 240–242.

<sup>6</sup> РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 577. Л. 204 об.

<sup>7</sup> РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 579. Л. 4 об.

В 1787 г. в Москве значилось уже 6 малых училищ и 280 «питомцев» в них. Получаемая плата (по 200 руб. в год) шла в доходы Приказа общественного призрения. Непременными предметами являлись арифметика, Закон Божий и грамота<sup>8</sup>.

Таким образом, дело удалось сдвинуть с мертвой точки, но до воплощения в жизнь всего комплекса учебных заведений было еще далеко. Кроме того, это требовало значительных затрат. При подсчетах стоимости власти Москвы пришли к следующим выводам.

Главное народное училище (1 на весь город) будет ежегодного обходиться казне в 14 328 руб. Причем в эту сумму не входило жалованье директора (еще 600 руб.), надзирателя и учителя латинского и греческого языков (по 400 руб.), учителя немецкого (300 руб.). Таким образом, стоимость содержания данного учебного заведения должна была составить приблизительно 15 628 руб. в год<sup>9</sup>.

Каждая народная школа на тот момент требовала выделения из бюджета еще по 440 руб. ежегодно. Сюда входили средства «на содержание дому, на книги, бумагу, карандаши и прочего 180 руб., жалованья учителю русского языка, учителю Закона Божия, учителю арифметики и каждому по 60 руб., учителю рисования 80 руб.»

По разделении Москвы на 20 полицейских частей в каждой «необходимо нужно» было завести по одной школе. Таким образом, расходы на всю систему образования в Москве требовали выделения в год (причем без учета всех расходов) 24 428 руб.

Кроме того, большую трудность представлял вопрос зданий. Для Главного училища одно время предлагалось отдать бывший дом князя Голицына на Сретенке, в котором до того безуспешно намеревались устроить почтамт. После «поправки и перестройки» дома (на что необходимо было выделить не менее 30 000 руб.) он становился «весьма выгоден по его пространству для такого заведения». В противном случае пришлось бы специально возводить новое сооружение, которое, по оценке чиновников, «многим больше стоить будет».

Для народных школ, учреждаемых в каждой части города по одной, требовалось найти сразу 20 зданий. Так как изыскать их сразу и в короткий срок было абсолютно невозможно, главнокомандующий Москвы Я. А. Брюс предложил осуществить «занятие» под них «имеющиеся в частях города богадельни», тем более что 3 из них вообще не требовали «поправки», а на «исправление» еще 17 по подготовленной смете требовалось затратить 18 914 руб. 90 коп.

Кроме того, для новых школ необходимо заранее создать библиотеки и закупить наглядные пособия (сферы, географические карты, математические инструменты), на что власти должны были изыскать еще до 3 000 руб. Особой графой расходов выступало и учреждение типографии (единовременно 4 000 руб.), которая впоследствии сможет сама окупать свое функционирование.

Таким образом, на создание всего образовательного комплекса Москвы требовалось выделить сразу же не менее 55 914 руб. 90 коп. Еще 24 428 руб. необходимо было на поддержание ее работы в течение одного года. Итого властям нужно было изыскать 80 342 руб. 90 коп.

Устроенное еще 22 сентября 1787 г. Главное народное училище к августу 1788 г. все еще не имело собственного здания. Его даже не выделили, но что императрица особо указывала своему наместнику и велела поторопить дело. Ситуация с казенными домами в Москве была очень тяжелой. Помещений не хватало, а те, что имелись,

<sup>8</sup> РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 576. Л. 272.

<sup>9</sup> Там же. Л. 270–272 об.

практически всегда нуждались в серьезном ремонте. Однако в связи с переводом общегосударственных ведомств в новый корпус в Кремле возникла и возможность найти помещения для Главного училища. В итоге под него отдали стоящий в Китай-городе у Варварских ворот дом, «где прежде была Юстиц-коллегия с Судным приказом», выехавшая в новые помещения. Здание стояло пустым, но требовало ремонта на сумму в 28 020 руб. 94 коп. На документе стоит отметка о решении этого дела особым указом.

В 1791 г. Главное народное училище уже разместилось в бывших присутственных местах «между Ильинскими и Варварскими воротами», где ему были пожалованы «часть каменного и часть деревянного строения». Правда, по соседству в том же каменном сооружении продолжал работать департамент бывшей Ревизион-коллегии. Кроме того, оставались незанятые покои, свободные от службы, так как венчались они «ветхими и худыми потолками, которые угрожают падением». Впрочем, чрезвычайно ветхой была кровля всего здания, из-за чего главнокомандующий искал ему замену. В качестве помощи митрополит Платон предложил пожаловать часть келий упраздненной Знаменского обители<sup>10</sup>.

Императрица не одобрила идеи перевода в новый дом и распорядилась оставить училище там же, но приказала передать Приказу общественного призрения распоряжение исправить его «из своих доходов для помещения Училища»<sup>11</sup>.

3 ноября 1788 г. императрица потребовала от П. Д. Еропкина объяснить природу неудачи. Согласно его записке, отправленной вскоре императрице, первой «причиною малого успеха в заведении помянутых школ» были ограниченные финансовые возможности Приказа общественного призрения.

Екатерина II, ознакомившись с анализом ситуации, сделанным ее наместником, распорядилась 1 декабря 1788 г. «не допуская быть таким пансионам, которые учение преподают не по правилам от Комиссии изданным», а также ускорить работы «о устройении по всем частям здешней столицы и по всем городам Московской губернии народных школ». В итоге П. Д. Еропкин к 11 декабря (спустя всего-навсего 6 дней после получения высочайшего распоряжения) отчитался об открытии сразу семи школ: три — в Москве и по одной — в Рузе, Воскресенске, Звенигороде и Бронницах. В марте 1790 г. губернатор П. В. Лопухин в письме к государыне отмечал: «мною вновь устроена богадельня и все школы, как в Москве, так и по городам»<sup>12</sup>. Таким образом, не позднее чем к 1790 г. городские школы заработали в Москве и по всем городам губернии. На 1 января 1790 г. «в Главной и малых школах» Москвы обучалось до 1000 человек.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Зябловский Е. Ф.* Статистическое описание Российской империи в нынешнем ее состоянии, с предварительными понятиями о статистике и Европе вообще в статистическом виде, сочиненное экстраординарным профессором Евдокимом Зябловским. СПб.: Тип. Императорской АН, 1808. Ч. 1–3. Кн. 1. С. 120–121.
- 2 *Малиновский А. Ф.* Обзорение Москвы. М.: Московский рабочий, 1992. 296 с.
- 3 Полн. собр. законов Российской империи. СПб.: Тип. II отделения Собственной его императорского величества канцелярии, 1830. Собр. первое (ПСЗ-1). Т. XXII. № 16275. С. 464–465.

<sup>10</sup> РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 582. Ч. II. Л. 196.

<sup>11</sup> Там же. Л. 196 об.

<sup>12</sup> РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 580. Л. 3 об.

\*\*\*

© 2019. Aleksei V. Belov  
Moscow, Russia

**AT THE ORIGINS  
OF PUBLIC EDUCATION SYSTEM IN MOSCOW  
IN THE REIGN OF CATHERINE II:  
PRIVATE AND STATE EDUCATIONAL INSTITUTIONS**

**Abstract:** In the second half of the 18<sup>th</sup> century Catherine II's government undertook urban renewal reform, during which cities acquired new features enabling them to properly execute its functions. Establishing of public education system was believed to be one of the key aspects of the project and an obligatory part of city infrastructure. Regional authorities, first of all, the governor general, were in charge of its implementation. They relied upon local self-government bodies, merchant's corporation as well as the aid of the state. Moscow — big and densely populated city represented a major challenge for its implementation. Here the introducing of an education system met with constant slowdown which caused discontent of the empress Catherine II who demanded explanation of the events. Thanks to the correspondence preserved in archive we can trace the process of establishing education system in the city at early stages of reform. Conducted inspection showed general conditions of education authorities including private educational institutions which provided a real competition to “state” schools. Reports contain detailed information on training programs, about the state of infrastructure and search of sources for financing of educational reform. The lack of sufficient amount of buildings was one of the main problems preventing spreading of schools. And, what is more, buildings suitable for pupils' accommodation. Materials of correspondence give us an idea about methods by which the authorities solved problems of schools establishment, financing sources, as well as about number of pupils in the city of Moscow and availability of schools in the cities of the Moscow province.

**Keywords:** education, national education, Russian city, Catherine II, schools, boards, gymnasiums, reform of the city, city culture.

**Information about author:** Aleksei V. Belov — PhD in History, Associate Professor, Institute of the Russian History of the Russian Academy of Sciences (IRI RAN), D. Ul'ianov St. 19, 117136 Moscow, Russia. E-mail: belovavhist@mail.ru

**Received:** February 08, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Belov A. V. At the origins of public education system in Moscow in the reign of Catherine II: private and state educational institutions. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 25–35. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Zyablovsky E. F. *Statisticheskoe opisanie Rossiiskoi imperii v nyneshnem ee sostoianii, s predvaritel'nymi poniatiiami o statistike i Evrope voobshche v statisticheskom vide, sochinennoe ekstraordinarnym professorom Evdokimom Ziablovskii* [The statistical description of the Russian Empire in its present state, with preliminary concepts about statistics and Europe in general in a statistical perspective, composed by extraordinary

- professor Evdokim Zyablovsky]. St. Petersburg, Tipografia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1808. Part 1–3. Book 1, pp. 120–121. (In Russian)
- 2 Malinovsky A. F. *Obozrenie Moskvy* [Moscow Review]. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1992. 296 p. (In Russian)
- 3 *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii* [Complete collection of laws of the Russian Empire]. St. Petersburg, Tipografia II otdeleniia Sobstvennoi ego imperatorskogo velichestva kantseliarii Publ., 1830, Sobranie pervoe (PSZ-I) [The first assembly (PSZ-I)], vol. XXII, no 16275, pp. 464–465. (In Russian)



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

© 2019 г. Б. Л. Шапиро  
г. Москва, Россия

## РУССКАЯ СТРОЕВАЯ ЛОШАДЬ В XVIII СТОЛЕТИИ («ЗОЛОТОЙ ВЕК» ЕКАТЕРИНЫ II И ЕГО ПРЕДПОСЫЛКИ)

**Аннотация:** В статье рассматривается процесс возрождения русской строевой лошади после ее практически полного уничтожения в результате петровских реформ. Показана динамика этого процесса в разные периоды XVIII столетия. Выделяются ключевые персоналии, наибольшим образом повлиявшие на этот процесс: поначалу это А. П. Волынский и Э. И. Бирон, императрица Елизавета Петровна; позднее — А. Г. Орлов, А. В. Суворов, Г. А. Потемкин и П. А. Румянцев. Основными источниками изучения выступили военно-административные документы и труды русских полководцев. Акцент в исследовании сделан на сопоставлении тех требований, которые предъявляла к строевым лошадям и стратегия, и тактика ведения войн в XVIII столетии, и результатов селекционной работы отечественного коннозаводства в этот же период. Такой подход позволяет утверждать, что без успешно выведенной А. Г. Орловым универсальной верховой лошади не было бы блистательных побед русской армии — побед А. В. Суворова, Г. А. Потемкина и П. А. Румянцева.

**Ключевые слова:** Россия в XVIII в., русская армия, кавалерия, династия Романовых, Алексей Орлов, коннозаводство, история лошади.

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

**Дата получения статьи:** 24.05.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Шапиро Б. Л. Русская строевая лошадь в XVIII столетии («Золотой век» Екатерины II и его предпосылки) // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 36–48.

### Постановка проблемы

Восемнадцатый век в России можно с полным правом назвать самым эпохальным периодом в истории русской лошади. Именно в это время она переживает наиболее драматические моменты своего существования.

Известно, что петровские войны почти полностью поглотили племенные конские ресурсы России. Необходимость возрождения лошади осознавалась Петром I и его сподвижниками уже после Полтавского сражения; его конечной целью было названо полное обеспечение нужд не двора, как было ранее, а русской армии.

Восстановление упраздненного в первые годы правления Петра I коневодства началось с трофейных лошадей, которые были захвачены у шведов и отправлены в ка-

честве племенного материала на Коломенскую государеву конюшню как «образец для русской конницы» [8, с. 87]. К 1721–1723 гг., по документам Большого Приказа, в дворцовых заводах уже находилось 2578 голов «всяких статей лошадей» [11, с. 30] хорошего качества.

Однако реформы по обеспечению армии качественным конским составом не были завершены при жизни Петра I. Оба петровских указа о восстановлении государственного коннозаводства не были выполнены: указ от 1712 г. «завести конские заводы, а именно: в Казанской, Азовской и Киевской губерниях; а для заводу кобыл и жеребцов купить в Шлезии и в Пруссиях» [25, с. 779] не был реализован из-за неудачного Прутского похода, а указ от 1720 г., данный астраханскому губернатору А. П. Волынскому «завесть в Астрахане чистых лошадей от Персидских жеребцов и Черкесских кобыл» [26, с. 251] — из-за начавшейся вскоре войны с Персией.

### **Состояние проблемы на конец первой трети XVIII в.**

#### **Анна Иоанновна (1730–1740)**

#### **Коннозаводческая деятельность А. П. Волынского**

С первых лет царствования Анны Иоанновны 33 драгунских полка, сформированные еще при Петре I [20, с. 153], были усилены тяжелой кавалерией (конной гвардией в 1730 г. и кирасирами в 1733 г.). С ее учреждением вопрос снабжения армии строевыми лошадьми, в том числе и тяжелыми верховыми немецкого типа, стал еще более актуален.

Первоочередной задачей было названо устройство полковых конных заводов, «понеже известно всем, коим образом до сего времени при нашей кавалерии употребляемые лошади по породе своей к стрельбе и порядочному строю весьма неспособны, и такожде за малостию в нужных случаях такую службу показать не могут, какой от порядочной и доброконной кавалерии ожидать надлежит; а таких рослых и добрых лошадей из чужих краев доставать великое иждивение и труд требуется и не всегда возможно... Того ради... в нашем государстве в пристойных местах учредить и завести новые конные заводы, чтоб впредь кавалерию нашу возможно было без покупки чужестранных лошадей своими добрыми лошадьми удовлетворять и следовательно и нашу кавалерию в доброе и к военной службе потребное и полезное состояние привести» [27, с. 825]. Решение вопроса было поручено обер-штальмейстеру гвардии полковнику Г. К. фон Левенвольде и сановнику А. П. Волынскому, который к тому моменту находился в должности военного инспектора при Минихе.

Выбор кандидатуры последнего был вполне объясним: свою карьеру он начинал рядовым кавалерии, в силу чего хорошо понимал специфику строевой лошади. Позднее, во время дипломатических поездок, он близко познакомился с коннозаводством Польши, Турции, Персии и с кочевым коневодством татар и калмыков. Волынский и сам был крупным коннозаводчиком: после его казни в 1740 г. в государственную казну было взято 362 его собственных лошадей. Неаполитанские, турецкие, грузинские, прусские и аргамачьи жеребцы, кобылы и жеребята были переданы в дворцовые конюшенные заводы (171 голова), прочие 175 голов ростом не менее 2 аршина и 2 вершка (т. е. выше 151 см) — в драгунские заводы; оставшиеся 16 голов получили другое назначение [5, с. 18].

Волынский интересовался не только практикой коннозаводства, но и его теорией: владел обширной для своего времени иппологической библиотекой [18, с. 83] и сам писал на тему иппологии. Известна его «Регула о лошадях» (1725) [7]. Однако главным

трудом Волынского считается «Регламент, или Устав конюшенный» (1733) — первый документ, четко определяющий политику коннозаводства в Российской империи и ее выполнение на всех уровнях [28, с. 53–63].

С конца 1731 г. он возглавил Конюшенную комиссию и Конюшенную канцелярию [27, с. 605]. В ведении Волынского были все 12 дворцовых конных заводов (в них на тот момент стояли 231 жеребец и 1018 кобыл), а также организация новых заводов при кавалерийских полках. По проекту Волынского предполагалось создать 105 новых заводов, общим числом на 36 тыс. голов; однако на практике в 1735 г. было решено ограничиться намного меньшим числом (840 жеребцов и 7 тыс. кобыл).

В 1739 г. создаются еще 10 новых заводов [5, с. 16]. Главное направление селекционной работы к концу 1730-х гг. — выбраковка особей с нежелательными качествами и подбор оставшихся по мастям и отмасткам. Надлежит осмотреть «все конские заводы, — гласил императорский указ, — и оные разобрать по доброте и по шерстям... а именно: выбрав рослых статных лошадей, и чтоб в них природных пороков не было... а шерстью прибрать годных к заводам вороных, карих, гнедых, бурых, вороночальных, карочальных и буланых. А прочих шерстей в заводах не держать... и которые кобылы выбранны годные к заводам будут, оных разобрать по шерстям, дабы одна шерсть с другой в заводе не мешалась» [27, с. 836]. Преимущество в разведении отдавалось «немецким, датским и прочих пород чужестранным лошадям» [27, с. 838].

Волынский осуществлял свою деятельность под руководством страстного лошадики Э. И. Бирона: говорили, что «Волынский въехал в доверие к Бирону буквально верхом на лошади» [24, с. 275]. Их совместная почти десятилетняя деятельность имела несомненные положительные результаты. На 1 января 1740 г. конское поголовье дворцовых заводов состояло из 1685 племенных лошадей не менее 12 иностранных пород (в том числе немецких — 713, неаполитанских — 478, английских — 70, испанских — 44, фрисландских — 38, датских — 17, ломбардских — 3, персидских — 46, турецких — 21, арабских — 10, берберийских — 5, черкесских горских — 11, кубанских — 229 головы). Только в старейшем Хорошевском заводе на 1739 г. стояло 14 неаполитанских, 2 английских, 2 немецких, 1 ломбардский и 1 русский жеребец и 93 неаполитанские кобылы [10, с. 24–25; 16, с. 21].

Началось создание казенных военных заводов. Был зафиксирован не только подъем государственного, но и некоторый рост частного коннозаводства.

Итогом коннозаводческой деятельности А. П. Волынского были неплохие количественные результаты. Однако вопросы качества строевой лошади аннинским правительством не поднимались и, соответственно, не решались. К 1740 г. разница между кирасирскими (более массивными) и драгунскими (универсальными) лошадьми была сведена к минимуму [18, с. 85]; ввиду полного отсутствия в стране качественного конского состава, отечественных лошадей для тяжелой кавалерии достать было невозможно. Вновь говорится о негодности имеющихся в распоряжении русской конницы строевых лошадей «не токмо для гвардии, но и для драгун» [14, с. 136].

Крайне невысокие требования к строевой лошади, сформулированные к концу петровского – началу аннинского правлений, к 1740 г. были еще понижены. Так, указанная мера (основной промер, показывающий высоту лошади в холке. — *Б. III.*) при Петре I составляла 146,5 см. Затем мера была понижена до 137,5 см, а к 1736–1738 гг. и до 133–134 см: в те годы было предписано набирать по военно-конской повинности лошадей отечественных пород «мерюю и летами хотя и не по штату, но смотря на доброту и крепость, однако ж не менее как в 2 аршина без одного, а по нужде и без 2 вершков,

летами от 5 до 10 и в 10 лет» [28, с. 920–922; 29, с. 333, 545, 553]. Итогом государственной политики в областях коннозаводства и конского ремонта (т. е. снабжения армии), которая проводилась в аннинское правление под непосредственным немецким влиянием, стало неудовлетворительное качество строевой лошади, упавшее до критических показателей.

### **Елизавета Петровна (1741–1761)**

#### **Российское коннозаводство и конский ремонт после принятия «шуваловского» Устава и отмены принудительного конского набора**

При вступлении на царство Елизаветы Петровны проблема нехватки в армии качественной строевой лошадей осознавалась как первоочередная. Причинами неудовлетворительного конского состава были названы недостаточная закупочная цена на строевую лошадь и сама система конского ремонта [2, с. 6]. Однако первые годы ее правления не отмечены какими-либо реформами в указанных областях.

Основные недостатки выявил Рейнский поход под командованием В. А. Репнина (весна 1748 г.). К 1755 г. Военная комиссия при Военной коллегии, созданная для ликвидации выявленных недостатков, сформулировала основные направления реформ, «дабы привести Российскую конницу в такое надежное состояние, дабы она со всеми другими Европейскими кавалериями не только сражаться, но и превосходить могла» [2, с. 7]. Стараниями П. И. Шувалова был подготовлен новый кавалерийский Устав, в котором главным боевым свойством русской конницы назывался «жестокий удар через сильную скачку» [22, с. 167]. Отныне к качеству русской строевой лошади предъявлялись известные, весьма строгие требования.

Другим направлением реформ было названо фактическое, а не мнимое наращивание численности кавалерии: к началу Семилетней войны в 1756 г. русская конница имела 31 штатный полк (1 гвардейский, 6 армейских кирасирских, 6 конно-гренадерских и 18 драгунских, по другим данным – 20 драгунских) [2, с. 8; 20, с. 233] общим числом около 40 тыс. сабель; в действительности численность штатной кавалерии едва достигала 7 тыс. [20, с. 233].

Усиленный спрос на качественную верховую лошадь, вызванный наращиванием кавалерии, был сформирован в условиях исключительной бедности страны на лошадей нужных армии свойств и качеств. Понимая, что в сложившихся условиях коннозаводство является для России делом государственной важности, Елизавета Петровна принимает меры по его поддержке.

Ставка делается на частное коннозаводство. Императрица обратилась к русским помещикам, приглашая их «... приложить старания к воспитанию кирасирских и других лошадей для войска» [19, с. 199]. Для поддержки частного коннозаводства был отменен принудительный конский набор; ремонт армейского конского состава предполагался через вольную покупку.

Далее именованным императорским указом от 3 мая 1756 г. устанавливались твердые закупочные цены на качественную строевую лошадь: «в Нашей кавалерии лошадей иметь против прежних лучшего состояния, то есть плотных, не пашистых, в грудях и крестцах широких, в ногах просторных, не острокостных, летами от четырех, не выше шестилет, ручных и не диких, от природы Европейских, помешанных с русскими и другими породами; ростом... Кирасирских не менее 2 аршин 2 вершков, Гренадерских и Драгунских 2 аршин одного с четвертью, а по нужде в 2 аршина в 1 вершок, ценой

Кирасирских в 60 рублей, Драгунских в 30 рублей <...> покупать внутри России» [30, с. 561–562].

В результате последовательной государственной политики в отношении коннозаводства к концу правления Елизаветы Петровны многие ранее закрытые частные заводы возобновили свою работу; также наблюдался быстрый рост новых заводов. Однако в силу своей неразвитости они не пока могли дать русской армии качественной — рослой, крепкой и быстрой — строевой лошади.

### **Екатерина II (1762–1796)**

#### **Коннозаводческая деятельность А. Г. Орлова**

#### **«Иппомания» последней трети XVIII столетия**

«Золотой век Екатерины» был беспрецедентным по уровню военной активности: в это время Россия вела 8 внешних войн, и каждая из них способствовала эволюции военного дела [12, с. 18]. Заметное улучшение конского состава наблюдалось в результате его пополнения трофейными лошадьми. Завоевание Кагула (1770), раздел Речи Посполитой (1772), ликвидация Запорожья (1775), завоевание Крыма (1783), победы при Рымнике (1789) и Измаиле (1790) дали двору Екатерины II колоссальное конское богатство преимущественно восточных пород, равного которому ни в континентальной Европе, ни в России не было ни по количеству, ни по качеству [14, с. 136].

В 1767 г. сподвижнику Екатерины II А. Г. Орлову по ее указу были пожалованы на выбор 20 отборных кобыл из дворцовых заводов [13, с. 443]. Орлову были переданы даже ценнейшие жеребцы Шах и Дракон, полученные императрицей в подарок от персидского шаха.

Часть арабских и турецких лошадей были выведены Орловым самостоятельно из Аравии и из стран Ближнего Востока (на правах захвата военной добычи, покупки или получения в дар) [5, с. 28]. Так, по окончании первой русско-турецкой войны в 1774 г. Орловым были приведены на завод 12 жеребцов и 9 кобыл из Аравии и Турции (еще 18 жеребцов были переданы им в дворцовые заводы), среди которых были и родоначальники орловских пород Салтан и Сметанка. Последний был куплен Орловым в Аравии за 60 тыс. руб. (для сравнения, годовое содержание всех 700 лошадей дворцовой конюшни в 1766 г. требовало 100 тыс. руб., годовой бюджет всего государственного коннозаводства в 1774 г. составлял около 25 тыс. руб. [16, с. 30; 32, с. 11–13]). Однако в верховом отделении Серебряно-прудского завода Шереметевых стоял знаменитый чистокровный жеребец Бурбон, за которого было уплачено 100 тыс. руб. [5, с. 134]). Невероятной была история путешествия Сметанки, которого Орлов не решился отправить морем вместе с другими лошадьми, на российскую землю. «Сие животное было на твердую землю выведено из Императорского фрегата и чрез Польшу препровождено в Россию», — пишет современник [13, с. 136]. С охранной грамотой турецкого правительства, в сопровождении конвоя, Сметанку вели в Россию сухим путем через Турцию, Венгрию и Польшу; дорога заняла около двух лет [8, с. 137; 16, с. 29].

Орлов также приобретал лучших выставочных западноевропейских лошадей [8, с. 137]. Известно, что в его подмосковном имении «Остров» стояли арабские, персидские, турецкие, бухарские, армянские, кавказские, кизлярские, донские, английские, голландские, датские, мекленбургские, неапольские, испанские, польские, и так называемые «низовые» («из низменных мест») лошади [1, с. 36–37]. Все они составили основу орловского конезавода.

Свое положение при дворе и более чем пятилетнее пребывание за границей Орлов использовал не только для приобретения лошадей, но и для обогащения зоотехническими знаниями. В работе он пользовался личными консультациями ведущих зоотехников (прежде всего англичанина Бэквелла). Служащие орловского завода, в том числе тренеры и жокеи, учились и практиковались в Англии [5, с. 27, 43; 8, с. 121]. Но все же главным был коннозаводческий талант Орлова, опередивший свое время на сто и более лет [1, с. 29].

В правление Екатерины II наблюдалась следующая динамика численности конницы и развития ее типов:

- 1) 42 полка к 1767 г., т. е. к началу первой польской и первой турецкой войн (1 гвардейский, 6 кирасирских, 19 карабинерных, 9 гусарских и 7 драгунских) [3, с. 16];
- 2) 49 полков к 1786 г. после реформ, связанных с назначением в 1775 г. командующим легкой и иррегулярной конницей Г. А. Потемкина, а регулярной конницей — П. А. Румянцева (гвардейский, 5 кирасирских, 19 карабинерных, 8 драгунских, 1 гусарский и 15 легкоконных полков) [3, с. 17–18];
- 3) 56 полков по Штатам 1795 г.: в результате еще одного витка реформ Потемкина число регулярной конницы составляло свыше 70 тыс., иррегулярной свыше 24 тыс. (гвардейский полк, 5 кирасирских полков, затем карабинеры, драгуны, легкоконные полки, конные егеря, конногренадеры и гусары — 50 полков. В результате последовательных и планомерных реформ появилось 4 новых вида конницы: легкоконный, конно-егерский, регулярно и иррегулярно казачий. Общее число казачьих войск увеличивается с фиктивных 35 тыс. при Елизавете Петровне до свыше 75 тыс. реально несущих службу. Общее число конницы вместе с гарнизонными войсками и запасными эскадронами увеличивается до 500 тыс. [3, с. 24; 22, с. 64–69, 102, 496–497].

В этих условиях создание отечественной строевой верховой лошади приобрело значение государственного социального заказа. Согласно замыслам, в ней должны были соединиться:

- 1) крупный размер при правильных статях;
- 2) красивая голова и шея, правильный постав головы;
- 3) резвость и легкие аллюры;
- 4) сила, способность легко носить большой вес;
- 5) добронравие, понятливость и послушание;
- 6) крепкое здоровье, неприхотливость, адаптированность к суровому российскому климату [5, с. 73–75].

Не в последнюю очередь селекционная работа «подогревалась» требованиями русских кавалерийских уставов и примечаний к ним: значимость качественной строевой лошади становилась все более очевидной (например, в «Инструкции конного полка полковнику» от 1766 г. [15, с. 75–76]).

Многokrратно возросли требования к скорости развертывания фронта, маневренности, стремительности атаки и длительности преследования [5, с. 74]. Особенно подчеркивалась ударная роль конницы: «сила конницы состоит в стычке... чего ради с немалыми расходами старание приложено чтоб набрать мочных и рослых лошадей», — было сказано в «Коротких правилах для легких войск» от 1764 г. [9, с. 51].

Придавая стремительной атаке и действиям с коня важнейшее значение, предписывалось «лошадь строевую... любить, беречь, чистить, кормить и прибирать ее и обходясь с нею ласково... внушая притом, что кавалериста как исправность службы, так

и собственное сохранение живота зависит от соблюдения в добром состоянии лошади своей» [15, с. 26]. Требование подкреплялось рассуждениями полководца и военного теоретика П. А. Румянцева. В своем «Обряде службы» (1770) им еще раз подчеркивается ценность качественной строевой лошади: «наказывать и толковать тому, кто по невежеству не понимает, koliko много с исправностью вещей и лошадей в военное время самая жизнь его сопряжена» [23, с. 254], почему и надлежит «офицерам строжайше наблюдать за целостью конского состава...» [21, с. 88].

И организатор русской конницы Г. А. Потемкин, и великий стратег А. В. Суворов настаивали на том, чтобы коннице «ходить вихрем» [31, с. 291]. «Конных полков господам командирам обучать оные быстроте», «Атака должна производиться никак иначе, чем в полный карьер», — гласили приказы Суворова (в резервный корпус для полков, вступивших из Польши в 1774 г. и по войскам Крымского и Кубанского корпусов в 1778 г.) [33, с. 114, 116]. Натиск и быстрота есть основы воинского искусства, заключал Суворов в своей «Науке побеждать» [21, с. 86–87].

Орловым было начато создание новой верховой лошади, отвечающей предъявленным требованиям. Она задумывалась как не существующий прежде универсальный тип, одинаково пригодный для парада, похода, боя и манежа (который понимался Орловым — опытным кавалеристом — в первую очередь как курс боевой подготовки всадника и его лошади).

В последней четверти XVIII столетия этим условиям частично соответствовала прежде всего английская чистокровная лошадь (в те времена известная под названием английская скаковая). У себя на родине эта порода, выведенная во второй половине XVII — начале XVIII вв. для колониальной кавалерии (где наличие качественной лошади было вопросом выживания), зарождающегося конного спорта и охоты [6, с. 192–193], называлась *thoroughbred*, что было производным от «совершенный, безупречный» [4, с. 39]. Действительно, по ряду названных качеств она являлась таковой. Порода, резвейшая в мире, представляла собой последнее коннозаводское достижение мирового значения; по достоинству ее оценили и в России. На конец XVIII — начало XIX вв. объем ежегодных поставок английских чистокровных лошадей в Санкт-Петербург составлял от 200 до 300 голов [17, с. 32].

Однако этой лошади, при использовании ее в качестве верховой, были присущи и некоторые недостатки: они объяснялись тем, что порода изначально выводилась как скаковая. Такими недостатками были смещенный центр тяжести, сухие ноги и недобрый нрав. Перечисленные качества считались преодолемыми прилитием восточных и европейских кровей и, вследствие этого, малосущественными, поскольку английская чистокровная лошадь неизменно передавала потомкам главные свои достоинства: высокий рост, статность и резвость.

Орлов стал пионером разведения английской лошади в России. Первые английские лошади были у него уже во второй половине 1760-х гг. В 1770-х гг. он владел их изрядным количеством [5, с. 85–87]. С 1785 г., с назначением С. Р. Воронцова послом в Англии, тот оказывает Орлову посреднические услуги в подборе высококлассных лошадей [16, с. 45]. Далее на основе английской лошади Орлов начинает работу по созданию «коня-льва» [1, с. 172] — орловской верховой лошади, так необходимой армии на новом витке понимания ценности кавалерийского натиска.

Богатые вельможи начинают подражать Орлову. В 1780–1790-х гг. возникает целый ряд частных отечественных конезаводов (братьев Мосоловых, П. С. Муравьева-Апостола, Д. М. Полторацкого, С. А. Всеволожского, П. А. Чемоданова и др.), рабо-

тающих на английском материале [16, с. 45]. Из Англии привозят детей знаменитого Эклипса (был производителем с 1771 по 1789 гг.) — лошади, которая, по словам современников, «не знала хлыста, не знала шпор и не знала проигрыша» [8, с. 119]. Дворянское общество охватывает своего рода «иппомания»: к началу правления Екатерины II насчитывается два десятка частных конных заводов, а к концу ее правления — тысячи [5, с. 11]. В этот период русское частное коннозаводство более чем успешно работает для снабжения кавалерии. Свой вклад в решение проблемы начинают вносить и военно-конские заведения (казенные военные конные заводы) [16, с. 49].

Итак, начатые Петром военные преобразования продолжались и при его преемниках. Основными направлениями развития кавалерии были избраны наращивание ее численности и усложнение ее структуры, однако состояние отечественного коннозаводства в первой трети XVIII столетия и политика принудительного конского набора не позволяли реализовать задуманное. К 1740-1750-м гг. кризис очевиден; обеспечение кавалерии лошадьми достаточного количества и качества стало вопросом государственного значения. Проблема получила решение только к концу екатерининского правления, когда А. Г. Орлову удалось успешно вывести орловскую верховую лошадь — новую породу, которая более других отвечала актуальным потребностям армии.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Афанасьев С. В.* Орловский рысак. К 200-летию орловской рысистой породы. Пермь: Книжный мир, 2010. 288 с.
- 2 *Баиов А. К.* Курс истории русского военного искусства. СПб.: Тип. Скачкова, 1909. Вып. IV: Эпоха императрицы Елизаветы. 107 с.
- 3 *Баиов А. К.* Курс истории русского военного искусства. СПб.: Тип. Скачкова, 1909. Вып. V: Эпоха императрицы Екатерины II. 231 с.
- 4 *Барминцев Ю. Н., Фомин А. Б., Сорокина И. И.* Происхождение конских пород // Коннозаводство и конный спорт / под ред. Ю. Н. Барминцева. М.: Колос, 1972. С. 27–124.
- 5 *Витт В. О.* Из истории русского коннозаводства. Создание новых пород лошадей на рубеже XVIII – XIX столетий. М.: Сельхозгиз, 1952. 360 с.
- 6 *Витт В. О., Желиговский О. А., Красников А. С., Шнайер Н. М.* Коневодство и конеиспользование. М.: Колос, 1964. 384 с.
- 7 *Волынский А. П.* Инструкция дворецкому Ивану Немчинову о управлении дому и деревень и регула об лошадях, как содержать и притом прилежно смотреть надлежит чтоб в добром здоровьи были. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1881. 49 с.
- 8 Все о лошади / науч. ред. А. И. Жигачев. СПб.: Лениздат, 1996. 525 с.
- 9 Гусар, или короткие правила для легких войск. М.: Тип. при Императорском Московском Университете, 1764. 96 с.
- 10 *Гусев Ю.* Обер-шталмейстер А. П. Волынский // Коневодство и конный спорт. 1992. № 4. С. 24–25.
- 11 *Гусев Ю., Манжоло А.* Коннозаводство в эпоху Петра I // Коневодство и конный спорт. 1993. № 2. С. 30–31.
- 12 *Дутов С. Ю., Лютов С. Н.* Военное книгоиздание в России в XVIII в. Опыт статистического анализа // Библиосфера. 2007. № 3. С. 13–20.
- 13 Еженедельник для охотников до лошадей. На 1823 год. / сост. П. Цорн. М.: Тип. А. Семена, 1823. Ч. 3. Кн. 1. 58 с.

- 14 Значение ипподромных состязаний для коннозаводства России. М.: Либроком, 2014. 152 с.
- 15 Инструкция конного полка полковнику. СПб.: В Государственной Военной Коллегии, 1766. 135 с.
- 16 *Кожевников Е. В., Гуревич Д. Я.* Отечественное коневодство: история, современность, проблемы. М.: Агропромиздат, 1990. 221 с.
- 17 *Кросс Э.* Британцы в Петербурге: XVIII век. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. 528 с.
- 18 *Крючков Н. Н.* В фавор — через конюшни. Артемий Волынский на придворной службе // Родина. 2009. № 2. С. 81–85.
- 19 *Курская В. А.* История лошади в истории человечества. М.: Ломоносов, 2016. 280 с.
- 20 *Масловский Д. Ф.* Записки по истории военного искусства в России. СПб.: Тип. В. Безобразова и К., 1891. Вып. 1. 1683–1762 год. 356 с.
- 21 *Масловский Д. Ф.* Записки по истории военного искусства в России. СПб.: Тип. В. Безобразова и К., 1894. Вып. 2. 1762–1794 год. 507 с.
- 22 *Масловский Д. Ф.* Строевая и полевая служба русских войск времен императора Петра Великого и императрицы Елизаветы. М.: Тип. Окружного штаба, 1883. 199 с.
- 23 П. А. Румянцев: Сборник документов и материалов (Русские полководцы) / под ред. П. К. Фортунатова. М.: Воениздат, 1953. Т. 2: 1768–1775. 864 с.
- 24 *Павленко Н. И.* Анна Иоанновна (Немцы при дворе). М.: АСТ-Пресс книга, 2002. 384 с.
- 25 Полное Собрание Законов Российской Империи. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. Т. 4: 1700–1712. 881 с.
- 26 Полное Собрание Законов Российской Империи. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. Т. 6: 1720–1722. 815 с.
- 27 Полное собрание законов Российской империи. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. Т. 8: 1728–1732. 1014 с.
- 28 Полное собрание законов Российской империи. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. Т. 9: 1733–1736. 1022 с.
- 29 Полное собрание законов Российской империи. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. Т. 10: 1737–1739. 995 с.
- 30 Полное собрание законов Российской империи. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. Т. 14: 1754–1757. 862 с.
- 31 *Свечин А. А.* Эволюция военного искусства. М.-Л.: Военгиз, 1928. Т. I. 385 с.
- 32 Стат придворной конюшни. СПб.: [б. и.], 1766. 13 с.
- 33 Столетие Военного министерства. 1802–1902. Главный штаб. Исторический очерк. Образование (обучение) войск. / гл. ред. Д. А. Скалон, сост. А. И. Гиппиус. СПб.: Тип. Бережливость, 1903. Ч. 1. Кн. 2. Отд. 3. Уставы и наставления. 358 с.

\*\*\*

© 2019. Bella L. Shapiro

Moscow, Russia

**RUSSIAN WARFARE HORSE IN THE 18<sup>th</sup> CENTURY  
("GOLDEN AGE" OF CATHERINE II AND ITS BACKGROUND)**

**Abstract:** The article deals with the process of revival of the Russian warfare horse after its virtual vanishing caused by Peter the Great reforms. Under the circumstances, recreation of the battle horse for the Russian army actually came to be one of the most important social calls of the era. The paper displays dynamics of this process through different periods of the 18<sup>th</sup> century and highlights the key figures who contributed to the process the most, as follows: A. P. Volynsky and E. I. Biron, the Empress Elizabeth of Russia and later A. G. Orlov, A. V. Suvorov, G. A. Potemkin and P. A. Rumyantsev. As regards the main sources of the study the author drew upon the military-administrative documents and works of Russian commanders. The study focused on comparing the requirements to warfare horses in the 18<sup>th</sup> century with the results of domestic horse breeding during the given period. The research allowed to conclude that without the universal riding horse, successfully developed by A. G. Orlov, there would be no such brilliant victories of the Russian army — as the victories of A. V. Suvorov, G. A. Potemkin and P. A. Rumyantsev.

**Keywords:** Russia in the 18<sup>th</sup> century, Russian army, cavalry, the Romanov dynasty, Alexei Orlov, horse breeding, history of the horse.

**Information about author:** Bella L. Shapiro — PhD in History, Associate Professor, Russian State Humanitarian University, Miuskaya Sq. 6, 125993 Moscow, Russia. E-mail b.shapiro@mail.ru

**Received:** May 24, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Shapiro B. L. Russian warfare horse in the 18<sup>th</sup> century ("Golden age" of Catherine II and its background). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 36–48. (In Russian)

**REFERENCES**

- 1 Afanas'ev S. V. *Orlovskii rysak. K 200-letiiu orlovskoi rysistoi porody* [Orlovsky trotter. On the occasion of the 200th anniversary of the Orlov trotter breed]. Perm', Knizhnyi mir Publ., 2010. 288 p. (In Russian)
- 2 Baiov A. K. *Kurs istorii russkogo voennogo iskusstva* [A course in History of Russian military art]. St. Petersburg, Tipografiia Skachkova Publ., 1909. Issue IV: Epokha imperatritsy Elizavety [The Epoch of Empress Elizabeth]. 107 p. (In Russian)
- 3 Baiov A. K. *Kurs istorii russkogo voennogo iskusstva* [A course in History of Russian military art]. St. Petersburg, Tipografiia Skachkova Publ., 1909. Issue V: *Epokha imperatritsy Ekateriny II* [The Age of Empress Catherine II]. 231 p. (In Russian)
- 4 Barmintsev Iu. N., Fomin A. B., Sorokina I. I. Proiskhozhdenie konskikh porod [Origin of horse breeds]. *Konnozavodstvo i konnyi sport*, ed. by Iu. N. Barmintsev. Moscow, Kolos Publ., 1972, pp. 27–124. (In Russian)

- 5 Vitt V. O. *Iz istorii russkogo konnozavodstva. Sozdanie novykh porod loshadei na rubezhe XVIII – XIX stoletii* [From the history of Russian horse-breeding. Creation of new breeds of horses at the turn of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries]. Moscow, Sel'khozgiz Publ., 1952. 360 p. (In Russian)
- 6 Vitt V. O., Zheligovskii O. A., Krasnikov A. S., Shpaier N. M. *Konevodstvo i koneispol'zovanie* [Horse breeding and horse farming]. Moscow, Kolos Publ., 1964. 384 p. (In Russian)
- 7 Volynskii A. P. *Instruktsiia dvoretskomu Ivanu Nemchinovu o upravlenii domu i dereven' i regula ob loshadiakh, kak sodержat' i pritom prilozhno smotret' nadlezhit chtob v dobrom zdorov'i byli* [Instruction to the butler, Ivan Nemchinov, about the management of house and villages and horse breeding regulations, how to maintain and look after diligently so that they are in good health]. St. Petersburg, Tipografiia V. S. Balasheva Publ., 1881. 49 p. (In Russian)
- 8 *Vse o loshadi* [All About a Horse], edited by A. I. Zhigachev. St. Petersburg, Lenizdat Publ., 1996. 525 p. (In Russian)
- 9 *Gusar, ili korotkie pravila dlia legkikh voisk* [Hussar, or short rules for light troops]. Moscow, Tipografiia pri Imperatorskom Moskovskom Universitete Publ., 1764. 96 p. (In Russian)
- 10 Gusev Iu. Ober-shtalmeister A. P. Volynskii [Chief equerry A. P. Volynsky]. *Konevodstvo i konnyi sport*, 1992, no 4, pp. 24–25. (In Russian)
- 11 Gusev Iu., Manzhola A. Konnozavodstvo v epokhu Petra I [Horse breeding in the era of Peter I]. *Konevodstvo i konnyi sport*, 1993, no 2, pp. 30–31. (In Russian)
- 12 Dutov S. Iu., Liutov S. N. Voennoe knigoizdanie v Rossii v XVIII v. Opyt statisticheskogo analiza [Military book publishing in Russia in the 18<sup>th</sup> century. The experience of statistical analysis]. *Bibliosfera*, 2007, no 3, pp. 13–20. (In Russian)
- 13 *Ezhenedel'nik dlia okhotnikov do loshadei. Na 1823 god* [Weekly for horse lovers. In the year 1823], compiled by P. Tsorn. Moscow, Tipografiia A. Semena Publ., 1823. Part 3. Book 1. 58 p. (In Russian)
- 14 *Znachenie ippodromnykh sostiazanii dlia konnozavodstva Rossii* [The importance of hippodrome competitions for horse-breeding in Russia]. Moscow, Librokom Publ., 2014. 152 p. (In Russian)
- 15 *Instruktsiia konnogo polka polkovniku* [Instructions to the Colonel of Cavalry Regiment]. St. Petersburg, V Gosudarstvennoi Voennoi Kollegii Publ., 1766. 135 p. (In Russian)
- 16 Kozhevnikov E. V., Gurevich D. Ia. *Otechestvennoe konevodstvo: istoriia, sovremennost', problem* [Domestic horse breeding: history, modernity, problems]. Moscow, Agropromizdat Publ., 1990. 221 p. (In Russian)
- 17 Kross E. *Britantsy v Peterburge: XVIII vek* [The British in Petersburg: the 18<sup>th</sup> century]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2005. 528 p. (In Russian)
- 18 Kriuchkov N. N. V favor — cherez koniushni. Artemii Volynskii na pridvornoj sluzhbe [To get to good graces through the stables. Artemy Volynsky in the court service]. *Rodina*, 2009, no 2, pp. 81–85. (In Russian)
- 19 Kurskaia V. A. *Istoriia loshadi v istorii chelovechestva* [History of the horse in the history of humanity]. Moscow, Lomonosov Publ., 2016. 280 p. (In Russian)
- 20 Maslovskii D. F. *Zapiski po istorii voennogo iskusstva v Rossii* [Notes on the history of military art in Russia]. St. Petersburg, Tipografiia V. Bezobrazova i K. Publ., 1891. Issue 1: 1683–1762. 356 p. (In Russian)

- 21 Maslovskii D. F. *Zapiski po istorii voennogo iskusstva v Rossii* [Notes on the history of military art in Russia]. St. Petersburg, Tipografiia V. Bezobrazova i K. Publ., 1894. Issue 2: 1762–1794. 507 p. (In Russian)
- 22 Maslovskii D. F. *Stroevaia i polevaia sluzhba russkikh voisk vremen imperatora Petra Velikogo i imperatritsy Elizavety* [Drill and Field Service of the Russian troops in the time of Emperor Peter the Great and Empress Elizabeth]. Moscow, Tipografiia Okruzhnogo shtaba Publ., 1883. 199 p. (In Russian)
- 23 *P. A. Rumiantsev: Sbornik dokumentov i materialov (Russkie polkovodtsy)* [P. A. Rumyantsev: Collection of documents and materials (Russian commanders)], edited by P. K. Fortunatova. Moscow, Voenizdat Publ., 1953. Vol. 2: 1768–1775. 864 p. (In Russian)
- 24 Pavlenko N. I. *Anna Ioannovna (Nemtsy pri dvore)* [Anna Ioannovna (The Germans at the Court)]. Moscow, AST-Press kniga Publ., 2002. 384 p. (In Russian)
- 25 *Polnoe Sobranie Zakonov Rossiiskoi Imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. St. Petersburg, Tipografiia II Otdeleniia Sobstvennoi Ego Imperatorskogo Velichestva Kantseliarii Publ., 1830. Vol. 4: 1700–1712. 881 p. (In Russian)
- 26 *Polnoe Sobranie Zakonov Rossiiskoi Imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. St. Petersburg, Tipografiia II Otdeleniia Sobstvennoi Ego Imperatorskogo Velichestva Kantseliarii Publ., 1830. Vol. 6: 1720–1722. 815 p. (In Russian)
- 27 *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. St. Petersburg, Tipografiia II Otdeleniia Sobstvennoi Ego Imperatorskogo Velichestva Kantseliarii Publ., 1830. Vol. 8: 1728–1732. 1014 p. (In Russian)
- 28 *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. St. Petersburg, Tipografiia II Otdeleniia Sobstvennoi Ego Imperatorskogo Velichestva Kantseliarii Publ., 1830. Vol. 9: 1733–1736. 1022 p. (In Russian)
- 29 *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. St. Petersburg, Tipografiia II Otdeleniia Sobstvennoi Ego Imperatorskogo Velichestva Kantseliarii Publ., 1830. Vol. 10: 1737–1739. 995 p. (In Russian)
- 30 *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. St. Petersburg, Tipografiia II Otdeleniia Sobstvennoi Ego Imperatorskogo Velichestva Kantseliarii Publ., 1830. Vol. 14: 1754–1757. 862 p. (In Russian)
- 31 Svechin A. A. *Evoliutsiia voennogo iskusstva* [Evolution of military art]. Moscow, Leningrad, Voengiz Publ., 1928. Vol. I. 385 p. (In Russian)
- 32 *Stat pridvornoj koniushni* [Staff of the court stables]. St. Petersburg, [w. p.], 1766. 13 p. (In Russian)
- 33 *Stoletie Voennogo ministerstva. 1802–1902. Glavnyi shtab. Istoricheskii ocherk. Obrazovanie (obuchenie) voisk* [Centenary of the War Ministry. 1802–1902. Main Headquarters. Historical essay. Education (training) of troops], edited by D. A. Skalon, complicated by A. I. Gippius. St. Petersburg, Tipografiia Berezhlivost' Publ., 1903. Part 1. Book 2. Dep. 3. Ustavy i nastavlennia [Statutes and instructions]. 358 p. (In Russian)



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

© 2019 А. М. Петров  
г. Петрозаводск, Россия

## СЮЖЕТНЫЕ ФУНКЦИИ ОГНЕННОЙ СТИХИИ В РУССКОЙ НАРОДНО-ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЕ

Статья подготовлена в рамках коллективной плановой темы  
№ АААА-А18-118030190094-6 «Фольклорные традиции и рукописная  
книжность Европейского Севера: источниковедение, текстология,  
поэтика, этнографический контекст».

**Аннотация:** Представление о первоэлементах (огонь, вода, воздух, земля), определяющих облик вселенной, восходит к глубокой древности и существует не только в рамках христианской религиозной системы, но и в многочисленных дохристианских верованиях, философских учениях, мифологии, фольклоре разных народов мира. В русской народно-православной культуре книжно-христианские воззрения тесно взаимодействуют с фольклорными стереотипами, многие из которых восходят к славянской мифологии. Цель работы — выявить сюжетные функции образа огня в русских духовных стихах. Материал исследования — широко распространенные сюжеты: «Мучения Егория», «Егорий Храбрый — змеборец (Чудо Георгия о змие)», «О Кирике и Улите», «Милостивая жена», «Аника-воин», «Два Лазаря», «Борис и Глеб», «Голубиная книга», стихи эсхатологической тематики и прочие эпические и лиро-эпические тексты, записанные преимущественно на Русском Севере в XIX–XX вв. и входящие в классический корпус жанра русских духовных стихов. Ранее на указанном материале образ огненной стихии специально обследованию не подвергался. Автором систематизируются и распределяются по смысловым группам сюжетно-тематические блоки, в которых образ огня играет ведущую роль. Методика работы определена природой жанра: духовные стихи генетически тесно связаны с книжно-христианской культурой, но в фольклорной среде подверглись существенной переработке в соответствии с нормами и стереотипами народной культуры. В связи с этим тексты рассматриваются в широком культурном контексте: привлекаются сведения из библейских источников, апокрифов, дохристианских верований, античной и русской мифологии и фольклора. Рассматриваются книжные источники народных религиозных текстов, устанавливаются закономерности фольклоризации образов христианской культуры. Автором выявлено семь функций огня. Огонь — это: 1) средство предания святого на муки; 2) орудие Божественного возмездия; 3) граница между праведниками и грешниками, между раем и адом; 4) средство обновления земли перед Страшным судом в мировом пожаре; 5) атрибут иного мира, в том числе ада, огненной геенны; 6) символ Божественной славы; 7) средство созидания мира (эквивалент солнца).

**Ключевые слова:** духовные стихи, огонь, поэтика фольклора, сюжетные функции, символика, фольклоризация, народное православие.

**Информация об авторе:** Александр Михайлович Петров — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Карельский научный центр Российской академии наук, Институт языка, литературы и истории, ул. Пушкинская, д. 11, 185910 г. Петрозаводск, Россия. E-mail: petrof@onego.ru

**Дата поступления статьи:** 23.03.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Петров А. М. Сюжетные функции огненной стихии в русской народно-православной культуре // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 48–64.

Природные стихии, или стихии мироздания — это одна из образных констант мифологии, фольклора, философских учений, религиозных систем. Согласно архаическим воззрениям, Вселенная образована из четырех базовых элементов: *огонь, вода, воздух, земля*. Представления о природных стихиях носят универсальный характер и зафиксированы во всех известных культурных традициях [28].

Отражены древние космогонические воззрения и в русском фольклоре [15], в том числе в народном православии. Область народного православия представлена огромным массивом текстов и обрядово-бытовых акциональных практик, что существенно затрудняет работу с выборкой. Поэтому в настоящей статье рассмотрению будут подвергнуты только тексты *русских духовных стихов*, в которых народные представления о природных элементах и их сюжетных функциях отражены в достаточной степени.

Символика и сюжетные функции природных стихий в данном жанре настолько разветвлены и многообразны, что не могут стать предметом рассмотрения в одной статье. Предлагаемая работа посвящена одной из природных стихий — *огню*. Образ огня сложен, многофункционален, в достаточной мере отражает специфику духовного стиха, балансирующего на стыке книжной и фольклорной культур.

*Огонь* в народно-православной традиции ранее становился предметом внимания исследователей (достаточно указать на статью [34], в которой систематизированы основные сведения), однако специального обследования жанра духовных стихов проведено не было. Имеется наблюдение, сделанное С. Е. Никитиной, о том, что в духовных стихах представлены два типа огня: 1) зажженный Богом, 2) зажженный людьми. Они наделены разными функциями. Первый тип (огонь *геенский*) предназначен для мучения грешников в аду, второй, зажженный «в печи или под котлом», — для мучения праведников на земле [22, с. 96–97]. Однако при знакомстве с множеством текстов отчетливо ощущается некоторая теснота данных классификационных рамок, и эту тесноту необходимо преодолеть.

Цель работы — выявление сюжетных функций образа *огня* в русских духовных стихах.

Задачи — 1) подбор материала для анализа путем сплошной выборки; 2) систематизация сюжетно-тематических блоков, в которых ведущую роль играет образ *огня*; 3) распределение их по смысловым группам; 4) выявление гипотетических источников образа в книжной и народной культуре; 5) установление смысловых сдвигов, которые книжный образ претерпевает в фольклорной среде (т. е. постановка проблемы фольклоризации).

Методика работы определена (а в известной степени и предопределена) спецификой изучаемого материала. Духовные стихи занимают в народной культуре пограничное место: они тесно связаны с книжно-христианской культурой *по происхождению*, но стали фольклорными *по бытованию*. Поэтому тексты рассматриваются в широком культурном контексте: привлекаются сведения из библейских источников, апокрифов, дохристианских верований, античной и русской мифологии и фольклора. Работа не преследует специальных текстологических задач: параллели из разных культурных источников привлечены лишь в той мере, в которой это необходимо для раскрытия функций образа огненной стихии. Исследование выполнено в русле поэтики и семиотики текста.

Материал исследования — тексты, опубликованные в научных источниках разной хронологической приуроченности: [3; 8; 11; 19; 21; 29; 31].

Для анализа привлечены следующие сюжеты: «Мучения Егория», «Егорий Храбрый — змеборец (Чудо Георгия о змие)», «О Кирике и Улите», «Милостивая жена», «Аника-воин», «Два Лазаря», «Борис и Глеб», «Голубиная книга», стихи эсхатологической тематики и прочие эпические и лиро-эпические тексты, входящие в классический корпус жанра русских духовных стихов. Ареал бытования стихов не ограничен рамками какого-либо одного административно-территориального образования, однако преимущественное внимание уделено духовным стихам, записанным на Русском Севере. Время фиксации материала — XIX–XX вв.

Приступим к рассмотрению текстов.

Стихия огня представлена совокупностью образов, которые выполняют разнообразные, зачастую противоположные друг другу сюжетные функции.

**Первая** функция огня — быть средством предания святого на муки. В качестве фигуры мучителя обычно выступает антагонист героя — язычник. В этой функции огонь зафиксирован в духовном стихе «Кирик и Улита»: «Неверный царь Максимиан / На святого младенца на Кирика / Он пуще на него озлобился. / Приказал он его на мученье взять, / На мученье на великое. / Приказал он наносить в котел / Свинцу, смолы и олова, / Разжигать *жаром-огнем-пламенем*. / Наносили в котел свинцу, смолы, олова, / Разжигали *жаром-огнем-пламенем*. / Заревел-закипел котел, / Ровно гром загредел, / Слышно было на тридцать верст» [31, с. 124].

Фольклорное описание мучений Кирика заимствовано из житийной традиции. По сравнению с агиографическим прототипом, в фольклорном духовном стихе очень существенно сдвинуты смысловые акценты, переработана стилистика, подверглись изменениям значимые для христианского текста мотивы: в фольклорном стихе на передний план выдвинута фигура младенца Кирика (в житийном тексте в центре повествования — фигура Иулитты); по народной версии, святые Кирик и Иулитта избегают смерти (согласно житийному тексту, они погибают). Ничего общего с книжным источником не имеет и описание мучений Кирика: в фольклорном духовном стихе Кирика пытаются *утопить в воде, разрубить топором, сжечь на огне, пригвоздить к дереву, расстрелять* (в поздних вариантах) и т. д. В агиографической традиции эти мотивы полностью отсутствуют: согласно Димитрию Ростовскому, игемон бросает Кирика на пол, и святой разбивает голову об острые углы каменных ступеней [10]. Книжный источник сцены мучений Кирика, запечатленный в фольклорной версии, нам доподлинно неизвестен. Существует предположение, высказанное А. И. Кирпичниковым, о влиянии на стих о Кирике и Улите апокрифического жития святых [13, с. 149–150]. А. И. Кирпичников признает, что ему неизвестна греческая или славянская редакция апокрифического жи-

тия, «но латинский его извод <...> несомненно доказывает, что такая славянская, переводная с греческого, редакция существовала и что стих заимствовал из нее свое содержание» [13, с. 149]. Именно влиянием апокрифа объясняет А. И. Кирпичников тот факт, что с проложным вариантом Жития или с Минеями Ростовского духовный стих имеет столь мало общего: «...не только стих приукрасил чудесами факты жития, но и совершенно изменил их характер» [13, с. 149]. Думается, однако, что можно предположить и другой, более близкий русской фольклорной традиции источник: это духовный стих «Мучения Егория», в котором подробно описаны пытки святого, типологически очень напоминающие стих о Кирике и Улите.

В упомянутом сюжете — «Мучения Егория» — огонь выступает в этой же функции: «Начинает Егория-света муку муцита — / В *огни* палить да в смолы кипятить. / *Огонь* горит, да смола кипит, / А Егорий-свет да стояком стоит, / Стояком стоит, да все стихи поет, / Он стихи поет да херуимские, / А голоса его идут ерусалимские, / А Егорья-света не уязвило» [11, с. 64].

В русскую фольклорную традицию образ Егория Храброго проник из житийных и апокрифических произведений о святом Георгии Победоносце. Описание пыток, которым подвергается Георгий (Егорий), заимствовано именно из книжной средневековой культуры [7]. Пытки эти разнообразны (святого Георгия заставляют надеть раскаленную обувь с гвоздями, бросают в яму с известью, растягивают на колесе и т. д.), но в каноническом «Житии» мотив мучений в огне не встречается. В свое время А. Н. Веселовский предположил, что этот мотив проник в фольклор из апокрифов [6, с. 96]. Образ же огненного котла, напоминающий печь русских сказок, — по-видимому, результат дальнейшей фольклоризации сюжета.

Огненная печь известна русским духовным стихам по другим сюжетам. В стихе «Милостивая жена» (или «Милосердная жена») мать бросает в раскаленную печь собственного младенца ради спасения Христа. Этот фольклорный сюжет представляет собой ответвление евангельского сюжета «Избиение младенцев» и не находит параллелей в книжно-христианском источнике. Его литературные прототипы неизвестны; отмечается влияние на этот стих апокрифического сочинения «Евангелие от Фомы» [2, с. 468].

Мотив предания святого на муки в раскаленной печи перекликается с библейским сюжетом о трех отроках в печи огненной, известным по Книге пророка Даниила. В Библии царь Навуходоносор требует отроков поклониться идолу, а за отказ бросает в огненную печь. Отроков спасает архангел Михаил. Сюжет этот проник в иконографию, однако в духовных стихах не отражен. В нашем распоряжении нет ни одного стиха о трех отроках и Навуходоносоре. Разница между субъектно-объектной организацией текстов, в которых эксплуатируется указанный мотив, очевидна. В Библии и в сказаниях о мучении Егория или Кирика огненную печь (огненный котел) возжигают мучители; в стихе о Милостивой жене — родная мать для собственного сына. Кроме того, испытание огнем сын милостивой жены претерпевает помимо собственной воли; святые Егорий Храбрый и Кирик принимают муки добровольно, во имя христианской веры. Однако функция этого огня остается прежней: это смертоносный огонь, в котором должен погибнуть герой. Избежать гибели святым удастся при помощи чуда: находясь в пламени, они (очевидно, по Божьей воле) не испытывают его разрушительного воздействия. Более того, они восходят на некую новую ступень святости или приобщаются к святости.

Описанная коллизия дает основания сформулировать проблему *амбивалентности* огня в его первой сюжетной функции. С одной стороны, это огонь разруши-

тельный, он призван принести смерть святому или праведнику; с другой стороны, этот огонь приобретает оттенок положительный, связанный с огненным крещением. Этим огнем испытывается сила веры, он не вредит святому или праведнику, но только закаляет его.

Стихия огня может выступать и в другой ипостаси. Одним из самых распространенных мотивов в духовных стихах является мотив *Божьей кары*. Типичный инструмент возмездия за грехи — пожирающий, сметающий все на своем пути огонь. Здесь огонь выступает в своей **второй функции** — быть орудием карающего воздаяния, и его смертоносная сила настигает грешников на земле. Этот огонь не следует отождествлять с огнем ада или геенны: его появление не знаменует конца истории человечества, и он не соотносится напрямую с тематикой Страшного суда: «Да не мог Господь глеть, смотреть — / Да Гомор город скрозь землю прошел, / Да Содом город *пламены* взял-си, / Да на то царствие Рахлинское / Опускал змия да на Рахлинский град, / Да на то на царствие Рахлинское» [21, с. 98]. Прочитанный фрагмент относится к духовному стиху о Егории Храбром — змеборце. Это завязка сюжета, объясняющая появление змея, в жертву которому приносятся жители города (или царства — в фольклорной традиции оно часто называется Рахлинское, Арахлинское и т. д.). В данном случае упомянуты также библейские города Содом и Гоморра, и их появление в русском духовном стихе требует объяснения. Сам фольклорный стих основан на книжном «Чуде Георгия о змие» [6; 14; 27], однако интересен здесь тот факт, что в книжном произведении экспозиция сюжета имеет совершенно иной облик. Согласно книжной легенде, в большом озере, расположенном рядом с палестинским городом Гевалом (или Бейрутом), появляется змей, поедающий жителей [23, с. 520–527]. Как и в духовном стихе, мотивировка этого события носит христианский характер: жители отвернулись от Бога, начали поклоняться идолам, и «Богъ отъступи отъ нихъ» [23, с. 520]. Однако в книжном сказании нет ни слова о трех городах или трех царствах — вероятно, это плод фольклорного творчества. Отсутствует и мотив ниспослания карающего огня. Во многих вариантах духовного стиха топосы, в которых разворачиваются события, не имеют названия (это просто *три города* или *три царства*). Иногда упоминается лишь одно царство — Арахлинское. Учитывая эти факты, мы можем попытаться реконструировать логику фольклорного мышления: 1) из книжного текста заимствуется представление о городе (царстве), рядом с которым поселяется змей, 2) прототипическое название этого города (царства) в фольклорной среде теряется и начинает обрастать вариантами (Рахлинское, Арахлинское, Арахрынское, Агапиевское и т. д.). Источники этих вариантов указала Т. В. Хлыбова: Арахлинское — искаженное наименование «города христианских мучеников» Гераклеи; Агапий и Агапиевское проникли в текст под возможным влиянием апокрифа «Сказание отца Агапия» и названия христианской трапезы «агапа» [39, с. 13], последнее сближение представляется натянутым; 3) в сознании сказителей возникает ассоциация с тремя царствами волшебной сказки; 4) представление о небесной каре за грехи жителей приводит к ассоциации с библейскими городами — Содомом и Гоморрой; в образный строй духовных стихов вводятся эти топосы, отсюда же в фольклор проникает образ *огня*, уничтожающего грешное место на земле, 5) библейские топонимы начинают варьироваться уже на фольклорный лад, утрачивая прямую связь с текстом-первоисточником (Хумор, Садом-Амор, Комор и т. п.).

Образ Содомы и Гоморры в духовном стихе подвергается влиянию фольклорных представлений об ушедших под землю городах. Согласно Книге Бытия, «пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу и огонь от Господа с неба, и ниспроверг

города сии, и всю окрестность сию, и всех жителей городов сих, и произрастания земли» (Быт. 19: 24–25). Как мы видим, здесь нет мотива ухода города сквозь землю, как в фольклорном стихе. Вероятно, источником такого представления послужила сама фольклорная традиция, в которой этот мотив фиксируется в изобилии. Достаточно упомянуть легенды, предания, былички и т. д. Как отмечает Н. А. Криничная, «данный “бродячий” сюжет, основанный на мотиве “провалища”, известен в различных этнокультурных и локальных традициях» [16, с. 715]. Сказания о провалившихся городах получили освещение в работах [32; 24; 17; 18] и др. Типологически к сюжету о провалившемся городе примыкают и легенды о сокровенном граде Китеже. Совершенно очевидно, что в упомянутых случаях мотив ухода под землю связан с сакральным пространством, а в духовном стихе о Егории-змееборце сквозь землю уходит грешный город. Думается, однако, что характер этической оценки пространства не играет существенной роли: здесь важен сам мотив «провалища», а исполнителями духовных стихов он вполне органично приспособлен для нужного им сюжета. Бытование фольклорного текста допускает такие переосмысления.

Эта же функция огненной стихии реализована и в менее крупных масштабах — например, при описании бытовой коллизии. Так, в стихе «Два Лазаря» о смерти богатого брата говорится следующее: «Три году богатой во корбости лежал, / И долго богатой себе лекарей искал, / А не мог богатой себе лекарей найти. / Все его имение прахом прошло, / Высокие его горьници *огнем* пожгало» [21, с. 175]. Здесь, помимо прочего, образ огня как пожирающей стихии используется в качестве символа ненадежности, зыбкости земных богатств.

Перейдем к рассмотрению **третьей функции** образа огня. Из христианской традиции унаследовано представление об *огненной реке* — *границе*, которая навечно разделяет праведников и грешников [36, с. 144]. Образ огненной реки-границы широко распространен в духовных стихах эсхатологической тематики. Функция границы у огня появилась, очевидно, в связи со смертоносными свойствами данной стихии: этот образ — один из наиболее сильных и убедительных маркеров пространства, которое невозможно преодолеть. Например: «Тогда грешные со праведным будут различатися: / Праведныя души будут взяты на восточной стороны, / А грешныя души будут взяты на западную страну; / Между их протечет *Сион-река огненная*» [3, № 483, с. 154].

В процитированном фрагменте традиционная фольклорная символика подержана и топографическими указателями: праведники — на *востоке*, грешники — на *западе*. В фольклорной картине мира восток — это место, где локализуется рай, запад — это пространство ада. Такие представления обусловлены естественными причинами: на *востоке* восходит солнце, рождается новый день, что вызывает подсознательные ассоциации с пространством верхнего мира, с жизнью, светом; на *западе* же солнце заходит, поэтому данная сторона света «осмысляется в народных верованиях как мир смерти» [16, с. 927]. Аналогичной этической оценкой наделены *юг* и *север*: *юг* — место жизни, *север* — смерти [16, с. 927].

Преодолеть огненную реку на пути в рай праведным душам помогают архангелы Михаил и Гавриил: «Протекла река да *река огненная* / От востоку-ту протекала да вплоть до западу, — / Ширина-глубина да не намеренная, / Через *огненну реку* да перевоз ведь есть, — / Перевозчиком Михайло архангел со Гавриилом. / Ишша праведных как душ как перевозят за реку, / Перевозят да переносят их на ту сторону, / Их на ту сторону до ко пресветлому раю, / Ко пресветлому раю да к самому Христу» [31, с. 243].

Смысловая связь образа архангела Михаила с огнем и раем известна по каноническим и апокрифическим христианским текстам. В уже упомянутом нами библейском сюжете о спасении трех отроков из печи огненной архангел Михаил выступает в роли чудесного помощника, избавляющего героев (Ананию, Азарию и Мисаила) от смерти. Согласно же «Евангелию Никодима», архангел Михаил вводит святых в рай [20, с. 767–841]. Аналогичный мотив зафиксирован в апокрифах «Хождение Богородицы по мукам» и «Смерть Авраама», в которых архангел Михаил изображен как проводник в загробный мир [25, с. 94–95]. Этот же образ встречается и в поздних сочинениях, например, в «Повести старца Никодима Соловецкого монастыря о некоем иноке» [25, с. 94]. Вероятно, эти либо другие сочинения повлияли на формирование в фольклорной традиции образа архангела Михаила — проводника в рай, избавителя от огненной стихии. Что же касается архангела Гавриила, то, скорее всего, он был наделен этой же функцией ассоциативно, по инерции.

Образ перевозчика души через реку в иной мир был известен европейской религиозной культуре от самых ее истоков. Можно вспомнить древнегреческого Харона, выполнявшего аналогичную функцию. Старец Харон, согласно архаическим религиозным воззрениям, перевозит души умерших через реку Стикс в царство мертвых — Аид. В русских духовных стихах акценты смещены: архангелы Михаил и Гавриил доставляют души праведников в рай, т. е. лишь в одну из сторон иного мира. Вероятно, в поздних христианских текстах духовных стихов оставили следы ранние славянские представления о рае как о потустороннем мире в целом, о мире мертвых, без разделения на рай и ад [33, с. 402], однако с уверенностью об этом говорить нельзя. Думается, что к моменту фиксации духовных стихов (в XIX–XX вв.) при всей размытости топографической картины потустороннего мира общие представления о рае и аде сложились в устойчивую, понятную носителям традиции картину: рай — место пребывания праведных душ, ад — место мучений для душ грешных.

Представления об ином мире широко распространены в русской фольклорной традиции. Они в какой-то мере могли служить подспорьем при освоении фольклорной культурой образов христианской книжности. Уместно вспомнить, например, образ огненной реки Смородины (Пучай-реки). Эта река также выполняет функции границы между миром своим и чужим [26, с. 186]. Однако здесь же необходимо сделать важную ремарку. Огненная река — это не только граница между мирами. Огонь действительно способен создать непреодолимую преграду на пути к раю, но именно по огню (по огненной реке) осуществляется перевоз (переход) на ту сторону. Иными словами, огненная река — это не только граница, но и *проводник* в иной мир. Ранее на материале русской волшебной сказки проницательные замечания были сделаны В. Я. Проппом. Исследователь на международном материале мифов Америки, Африки, Океании и Сибири доказал, что именно огонь осмыслялся в качестве посредника между мирами (отсюда — образы огненного коня, огненной птицы и т. п.) [26, с. 148]. Здесь же автор ссылается на труды Д. К. Зеленина, который ранее выявил аналогичную функцию огня (посредника) в обряде сожжения трупов: «Люди <...> стали видеть в сожжении трупов отправку на небо» [12, с. 257]. Истоки подобных воззрений коренятся в восприятии огня как не только смертоносной, но и дарующей жизнь стихии. На эту семантику огня в погребальных обрядах указала О. М. Фрейденберг: «Самый огонь — алтаря, костра или печи — получил семантику того начала, которое родит и оживляет; отсюда — семантика погребального костра как частный случай регенерационной сущности огня» [38, с. 61]. По-видимому, этот же архетип лежит в основе библейского мотива вознесения пророка Илии на небо на огненной колеснице, запряженной огненными конями.

Следовательно, огненная река — это образ амбивалентный. Это не только граница, но и посредник между мирами, не только препятствие на пути, но и сам путь.

**Четвертая функция** огненной стихии — это функция очищения, обновления мира перед Страшным судом: «Со шумом она потечет, *река огненная*, со тресканием, / И со громом потечет она, *река огненная*, со страшным, / Пожжет *река огненная* все горы и камень, / И пожжет *река огненная* все леса со зверями, / И пожжет *река огненная* весь скот со птицами» [3, № 483, с. 154]; «Сошлет Господь грозных ангелов, / Ангелы с небес слетят, / Во утробе *огня* снесут, / *Зажгут* землю со четырех сторон, / И выгорит земля на тридевять локоть / За наше великое согрешение, / За наше великое беззаконие. / Будет земля-то аки хартия, / Чистая дева-отроковица, / Нескверная, непорочная» [31, с. 225–226].

Эсхатологические представления фольклорная традиция в изобилии черпала из евангельских текстов, из многочисленных апокрифов [37, с. 105–116]. Однако суровые краски религиозных сочинений в фольклоре приглушены. Как отметил Г. П. Федотов, в отличие от библейского первоисточника, в фольклорных духовных стихах имеется мотив очищения земли огнем и водой, но отсутствует мотив *сотворения* новой земли после ее гибели во всемирном пламени [37, с. 107]. Это, по мнению Г. П. Федотова, связано с развитым в народной традиции отношением к земле как к матери: «сыновья любовь не допускает гибели матери» [37, с. 107].

В библейских текстах ясно выражен мотив апокалипсической смерти земли и рождения новой жизни, нового мира: «Впрочем, мы, по обетованию Его, ожидаем нового неба и новой земли, на которых обитает правда» (Второе послание Петра 3: 10–13); «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откровение Иоанна Богослова 21: 1).

Отметим, что сами представления о мировом пожаре, «который перерождает и обновляет вселенную» [38, с. 61], восходят к глубокой древности. В их основе — все то же восприятие огня как стихии амбивалентной: он несет смерть, но он же и порождает новое бытие человека и мира.

**В пятой функции** огненная стихия эквивалентна *аду*, что полностью согласуется с христианскими воззрениями. В данном случае огонь — это одновременно и атрибут иного мира, и средство предания грешников на вечные муки в потустороннем бытии.

На просьбу богатого Лазаря отправить его душу в рай ангелы поступают противоположным образом: «Опускали душеньку вниз нунь глубоко, / А вниз глубоко — на *огняно* колесо, / Ай, на *огненно* колесо, на кипяцю смолу» [21, с. 176]. Надо полагать, что не случаен в этом контексте *образ огненного колеса*. Вероятно, колесо в какой-то мере призвано символизировать бесконечность — вечное хождение по кругу адских мук.

В этом же сюжете («Два Лазаря») ад предстает и в образе *огненной реки*: «Вынесли его душу крюком да габром, / Принесли душу к сотаны на суд. / Присудила сотана во *огнену реку*, / Во *огнену реку*, во кипяцю во смолу» [21, с. 180].

Из христианской традиции заимствован образ *геенны огненной*: «Да вам, грешнии души, / Да приготовлена ведь *геена огняна*, / А приготовлена вам вещьная мука, / Да вещьная мука бесконечьная» [21, с. 216].

В целом же, образ огня — наиболее значимый признак пространства ада, это своего рода сигнал того, что описывается именно ад. Персонажи, населяющие ад и мучающие грешников, зачастую предстают в огненной ипостаси. Это, в частности, те-

ратоморфные образы, заимствованные из книжной культуры: змеи, мыши, скорпионы и т. д. Так, в народной традиции можно обнаружить сюжет «Про блудницу» из переводного сборника новелл, легенд и притч «Великое зеркало». В «Великом зеркале» этот сюжет известен под названием «О некоем священноиноче иже о матери своей моляся, и какова ему показалася за преизлишнее телесное украшение» [9, с. 376–378]. В книжном повествовании речь идет о том, как «некий священноинок» слезно молился о душе своей матери и однажды узрел ее «на вселютом и злобном змии сидящую и ездящую, иже из челюстей его пламень жупельный исходит; по обе же страны оныя два демона с чепьми и путы железными огненными и трезубцы, вяжуще и биюще ю» [9, с. 376–377]. Грешница мучается в аду за то, что всю «младость в сладости и в сладострастии и уряжениях суетных препроводила» [9, с. 377]. Инфернальная картина создается при помощи известных, стереотипных образов: это огненные цепи, демоны с трезубцами, змеи, мыши, скорпионы, ящерицы и т. д. В фольклорных духовных стихах эти детали, в целом, отражены достаточно полно, однако образ огня развит лучше, представлен шире. Например, зооморфные образы наделяются эпитетом *огненный*, чего нет в новелле «Великого зеркала»: «“Мати моя родимая! / С чего округ твоей головки буйныя / Обвиваются мелкие *скурапей огненны*, / Сосут твою главу буйную, / Выпивают мозг из буйной головы?”» [29, с. 215–216]; «“О мати моя родимая! / Чего ради в твоих ушах услышанных / *Две мышцы люты вогненные* / Сосут твои уши слышанныя, / Спомрачают ум в буйной голове?”» [29, с. 216].

В огненном облике, согласно фольклорной традиции, являются и дьяволы (демоны), мучающие грешницу в аду: «“Мати моя родимая! / Чего ради впереди тебя стоят / *Два дьявола вражия, люты огненны* / С камнями со стреляющими? / Бьют, мать, по губам, по зубам по твоим?”» [29, с. 217]; «“О мати моя родимая! / Чего ради позади тебя стоят / *Два демона люты огненны* / С крючьями со железными, / Терзают, мать, твое тело белое?”» [29, с. 217].

Сама же грешница сидит на огненном змее: «Ен увидел свою матерю родимую / На втором на суде, на пришествии: / Будто его матерь родимая оковами истерзана, / По руки и по ноги а и теми *железами огненными*, / Сидит на змее на страшном, на лютом, на *вогненном*» [29, с. 215].

В духовных стихах образ огненного змея может маркировать пространство иного мира и в нехристианском контексте. Например, в сюжете о Федоре Тироне встречается древний фольклорный образ *змея-похитителя*, предстающего в огненном облике: «Где ни возьмется тамо лютый змей, / Лютый змей, люто *огненный*, / Ухватил его родимую матушку / Он во челюсти во змеиныя, / Унес ее за сине море / Во те пещеры, в горы белокаменны / Ко двенадцати ко змеенышам / На ту муку на змеиную» [31, с. 90]. Здесь указание на иной мир, враждебный и опасный для человека, поддерживается, помимо образа огня, и символикой общеизвестных фольклорных локализаторов: *за синим морем, в пещерах, в горах*, т.е. где-то в отдалении, не рядом. Сам змей — это атрибут иного мира [36, с. 144–149].

Представление о змеборческом подвиге Федора Тирона, освобождающего мать из заточения, заимствовано из апокрифической традиции, однако образ змея в фольклоре подвергается существенным изменениям. В частности, в апокрифе имеются точные указания на размеры змея: «И когда они разговаривали, явился змей огромный, со свистом. И взор его [был] страшен и грозен. Имел он в длину 210 локтей, а в ширину 12 локтей, а три головы имел» [1, с. 144]. В духовных стихах описание змея также

имеет гиперболизированный характер (здесь это змей «о двенадцати хоботов»), но его огненная природа — уже плод фольклорного творчества.

Образ огненного змея встречается и в стихе о мучениях Егория Храброго, в той его части, где повествуется об устройении Егорием Русской земли после освобождения святого из темницы (погребя, заточения). Еще Ф. И. Буслаев соотносил пространство непросвещенного мира, в котором оказывается Егорий Храбрый, с языческой землей [5, с. 21–22]. Согласно вариантам духовного стиха, миссия Егория Храброго — установление на Руси христианской веры. В поздних вариантах под влиянием былинной поэтики образ Егория трансформируется в образ богатыря: о христианском просвещении в подобных случаях сказители не упоминают, однако много внимания уделяют расправе героя с противником. Например, в одном из доступных нам вариантов Егорий вообще совершает свои подвиги не во имя веры, а во имя отщепенца: «Соскоцил Егорий со добра коня, / Да схватил царища за черны власа, / Как ударил царища да о сыру землю, / Вынимал он ножики булатнии, / Роспорол ему грудь неверную, / Вынимал у него серьцо с пеценью, / Розметал его по цисту полю, / Лютую зверию на съедение, / Церну врану на тарзание» [21, с. 61]. В этом случае говорить о какой-либо христианской символике образов весьма затруднительно. Как верно замечает В. А. Бахтина, здесь «в путешествии Егория по Руси подчеркнута лишь его устроительная, преобразовательная функция, а не миссия духовная, связанная с насаждением христианской веры» [2, с. 423]. Образ иного мира, в котором действует Егорий, создан многими художественными средствами. Для нас наибольший интерес представляет образ огненного змея, которого укрощает Егорий: «Около царьсва Рахлиньсково / Овилась змия, змия лютая, / Змия лютая, змия пещерская, / У нее фост-голова во одном мести, / Из гайнато машот *пламя огненно*, / *Пламя* от земли оно до неба, / От востоку *пламя* до западу» [21, с. 60–61]. В этом варианте духовного стиха символическая функция огненного змея как части языческого мира редуцирована, однако именно этот смысл считается из совокупности вариантов сюжета: огненный змей представляет языческий мир, и этот мир предстоит переустроить святому Егорию.

Итак, стихия огня репрезентирует пространство ада и, в целом, манифестирует образ иного мира (не всегда мира мертвых), населенного чудовищами — в ряде случаев огненными. Все это создает и поддерживает общую зловещую, устрашающую атмосферу чужеродного мира, враждебного человеку, несущего ему мучения и смерть, что необходимо создателям духовных стихов для выражения множества смыслов и этических норм христианства.

**Шестая функция** огня в духовных стихах — быть знаменем, символом Божественной славы. В этой функции огонь зафиксирован в стихе «Борис и Глеб»: на месте гибели братьев-страстотерпцев появляется огненный столб (столп): «А от их святых мощей утвердил Господь / *Огненный столб* от земли и до неба» [31, с. 246]; «Проявил Господь от святых мощей / *Огненный столп* до небеси» [11, с. 149]. Здесь этот образ маркирует связь земли и неба и организует вертикальное пространство текста. Он нетипичен для фольклорной культуры и представляет собой заимствование из «Сказания о Борисе и Глебе» [4, с. 345].

**Седьмая функция** огня — функция созидания, творения мира — макро- и микрокосма. Например, стихия огня предстает в образе солнца, которое, согласно «Голубиной книге», имеет Божественную природу: «А ведь *красно-то солнышко* / А пекет от *Божаския огня*» [21, с. 48].

В подобных контекстах огонь осмысливается как символ и источник жизни, что соответствует еще дохристианским представлениям славян [35, с. 442]. Огонь считался рождающим началом [38, с. 61; 15, с. 15]. В то же время мы видим и признаки христианизации таких представлений: огонь связан с Богом. В этой функции огонь в духовных стихах соответствует так называемому *живому огню* — одному из концептов русской культуры [30, с. 295–300]. Представления о живом огне распространены не только в славянской традиции, но и — шире — в индоевропейском языковом сообществе [30, с. 300–310].

Мы рассмотрели основные сюжетные функции огня в русских духовных стихах.

**Выводы** представленного исследования заключаются в следующем.

1. Стихия огня выполняет **семь** функций, которые в полной мере раскрывают этические и эстетические принципы народного православия в пределах выбранного для изучения жанра — фольклорного духовного стиха. Перечислим эти функции: 1) средство предания святого на муки с целью заставить его отречься от христианской веры; 2) орудие Божественного возмездия; 3) граница между праведниками и грешниками, между раем и адом; путь в иной мир (образ огненной реки); 4) средство обновления земли перед Страшным судом в мировом пожаре; 5) атрибут иного мира, в том числе ада, огненной геенны; 6) символ Божественной славы; 7) средство созидания мира (эквивалент солнца).
2. В каждой из перечисленных функций образ огня выступает в качестве сложного, синкретичного смыслового целого. Во-первых, представления об огне сформированы на основе книжно-христианской и фольклорной традиций. Так, образ грешных городов Содомы и Гоморры осложнен фольклорным мотивом «провалища», отсутствующим в книжном первоисточнике; народной культурой не освоен мотив смерти и зарождения новой земли в цикле духовных стихов о Страшном суде, что упрощает план повествования, и т. д. Во-вторых, для ряда функций существуют дополнительные смысловые оттенки; во многих случаях образ огня является амбивалентным. В стихе «Два Лазаря» образ огня, сжигающего горницы богатого брата, имеет добавочное символическое значение: здесь это символ хрупкости материального мира, в особенности мира грешного. Образ огненной реки амбивалентен: это и граница между мирами (раем и адом), и путь в иной мир, причем проводниками в иной мир являются архангелы Михаил и Гавриил, что противоречит апокрифической традиции, в которой ролью проводника наделен только архангел Михаил. Неоднороден и смысл огня, которым апологеты языческой веры мучают святых и праведников: в духовных стихах этот огонь выполняет двойственную функцию: это и смертоносное пламя, несущее страх усомнившимся, и закаляющая стихия, в которой выковывается твердость, незыблемость веры святого в христианские идеалы и принципы (нечто вроде крещения огнем).
3. Книжный образ предстает в фольклоризированном виде, однако зачастую отделить книжное от фольклорного не представляется возможным. Например, образ огненного змея широко используется в книжных источниках, однако этот же образ известен и русскому фольклору (в частности, сказке). На какую именно традицию ориентировались исполнители духовных стихов — едва ли можно сказать со всей определенностью. Это же относится к образу огненной реки: здесь слиты христианские и дохристианские представления, поскольку образ огненной реки (как границы между мирами) распространен в сказке и былине.

Если нет какого-либо прямого текстового указания на семантику образа (а обычно этого указания нет), то мы вынуждены констатировать его полисемантизм. В тех же случаях, когда образ святого подвергается явному воздействию фольклорной поэтики (например, Егорий Храбрый наделяется признаками богатыря, а христианский смысл текста максимально редуцирован), фольклоризация достаточно очевидна.

Естественно, что представление о стихиях мироздания не исчерпывается лишь огнем. Исследование должно быть продолжено на материале природных элементов *воды, воздуха, земли*. Только в этом случае картина тварного мира в его народно-православной интерпретации получит завершенное освещение.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Апокрифы Древней Руси: Тексты и исследования. М.: Наука, 1997. 256 с.
- 2 *Бахтина В. А.* Комментарии к основному корпусу текстов // Неизданные материалы экспедиции Б. М. и Ю. М. Соколовых: 1926–1928: По следам Рыбникова и Гильфердинга / отв. ред. В. М. Гацак. М.: Наука, 2007. С. 399–544.
- 3 *Бессонов П. А.* Калеки переходные. М.: Тип. А. Семена, Бахметева, Лазаревского Института восточных языков, 1861–1864. Вып. 1–6. 1664 с.
- 4 Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. СПб.: Наука, 1997. Т. 1: XI–XII вв. 544 с.
- 5 *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб.: Общественная польза, 1861. Т. 1: Русская народная поэзия. 662 с.
- 6 *Веселовский А. Н.* Св. Георгий в легенде, песне и обряде: Разыскания в области русских духовных стихов // Избранное: Традиционная духовная культура. М.: Изд-во РОССПЭН, 2009. Вып. II. Ч. II. С. 7–199.
- 7 *Виноградов А. Ю.* Георгий. Мученичество // Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2005. Т. X. С. 666–667.
- 8 Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. / сост., вступ. ст., примеч. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина. М.: Московский рабочий, 1991. 351 с.
- 9 *Державина О. А.* «Великое зеркало» и его судьба на русской почве. М.: Наука, 1965. 440 с.
- 10 *Димитрий Ростовский.* Книга житий святых. К.: Киево-Печерская лавра, 1764. Кн. 4: Июнь, июль, август. 1210 с.
- 11 Духовные стихи Русского Севера / сост. В. П. Кузнецова. Петрозаводск: Изд-во Карельского научного центра РАН, 2015. 800 с.
- 12 *Зеленин Д. К.* Культ онгонов в Сибири. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. 436 с.
- 13 *Кирпичников А. И.* Источники некоторых духовных стихов // Журнал министерства народного просвещения. 1877. Октябрь. С. 133–150.
- 14 *Кирпичников А. И.* Святой Георгий и Егорий Храбрый // Журнал министерства народного просвещения. 1878. Декабрь. С. 268–278.
- 15 *Криничная Н. А.* Концепция происхождения человека (по данным мифологии, фольклора и ранних философско-медицинских учений) // Фольклористика Карелии. Петрозаводск: Изд-во Карельского филиала АН СССР, 1989. С. 4–21.
- 16 *Криничная Н. А.* Русская мифология. Мир образов фольклора. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2004. 1008 с.

- 17 *Лавров П. Л.* О поклонении озерам и текучей воде и о легендах о затонувших городах // Статьи по истории религий. Пг.: Революционная мысль, 1917. Вып. 1. С. 159–165.
- 18 *Лопарев Х. М.* К легенде о потонувших городах // Труды XV Археологического съезда в Новгороде 1911 года. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1914. Т. 1. С. 346–356.
- 19 *Ляцкий Е. А.* Стихи духовные. Слова золотые. СПб.: Огни, 1912. 188 с.
- 20 *Мильков В. В.* Древнерусские апокрифы. СПб.: Изд-во РХГИ, 1999. 894 с.
- 21 Неизданные материалы экспедиции Б. М. и Ю. М. Соколовых: 1926–1928: По следам Рыбникова и Гильфердинга: в 2 т. / отв. ред. В. М. Гацак. М.: Наука, 2007. Т. 1: Эпическая поэзия. 632 с.
- 22 *Никитина С. Е.* Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука, 1993. 189 с.
- 23 Памятники литературы Древней Руси: XIII век. М.: Худож. лит., 1981. 616 с.
- 24 *Перетц В. Н.* Несколько данных к объяснению сказаний о провалившихся городах // Изборник Киевский (в честь Т. Д. Флоринского). К.: Лито-тип. Т. Г. Мейнандера, 1904. С. 75–82.
- 25 Повесть душеполезна старца Никодима Соловецкого монастыря о некоем иноке / подгот. текста и исследование А. В. Пигина; отв. ред. Н. В. Поньрко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 258 с.
- 26 *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2005. 332 с.
- 27 *Рыстенко А. В.* Легенда о святом Георгии и драконе в византийской и славяно-русской литературах. Одесса: «Экономическая» Тип., 1909. 536 с.
- 28 Символика природных стихий в восточной словесности / отв. ред. Н. И. Никулин. М.: Изд-во ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2010. 368 с.
- 29 Собр. народных песен П. В. Киреевского: Записи П. И. Якушкина. Л.: Наука, 1986. Т. 2. 328 с.
- 30 *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2004. 992 с.
- 31 Стихи духовные / сост. Ф. М. Селиванов. М.: Сов. Россия, 1991. 336 с.
- 32 *Сумцов Н. Ф.* Сказания о провалившихся городах // Сб. Харьковского историко-филологического общества. Харьков: Тип. Губернского правления, 1896. Т. 8. С. 297–305.
- 33 *Толстая С. М.* Рай // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М.: Международные отношения, 2002. С. 402–404.
- 34 *Топорков А. Л.* Огонь // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М.: Международные отношения, 2002. С. 336–337.
- 35 *Топорков А. Л.* Солнце // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М.: Международные отношения, 2002. С. 442–443.
- 36 *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М.: Изд-во Московского университета, 1982. 248 с.
- 37 *Федотов Г. П.* Стихи духовные: Русская народная вера по духовным стихам. М.: Гнозис, 1991. 192 с.
- 38 *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
- 39 *Хлыбова Т. В.* Стихи о святом Георгии-Егории (семантика, структура, тематическая детализация) и некоторые вопросы истории «текста»: автореф. ... канд. филол. наук. М., 1994. 25 с.

\*\*\*

© 2019. Alexander M. Petrov

Petrozavodsk, Russia

### PLOTLINE FUNCTIONS OF THE FIRE ELEMENT IN THE RUSSIAN POPULAR ORTHODOX CULTURE

**Acknowledgements:** The paper was written within collective project “Folklore Traditions and Hand-Written Booklore of the European North: Source Studies, Textual Criticism, Poetics, and Ethnographic Context”, no. AAAA-A18-118030190094-6.

**Abstract:** The notion of primary elements (fire, water, air, earth) determining appearance of the universe goes back to the ancient times and exists not only within the Christian religious system, but also in numerous pre-Christian beliefs, philosophical teachings, mythology, folklore of various peoples of the world. In the Russian popular orthodox culture, bookish-Christian views closely interact with folklore stereotypes, many of which date back to Slavic mythology. The aim of the paper is to reveal the narrative functions of the image of fire in Russian spiritual verses. The research draws upon widespread subjects: “The Torment of Yegoriy”, “Yegoriy the Brave — the Serpent-Winner (Miracle of George and the Serpent)”, “About Kirik and Julitta”, “The Merciful Wife”, “Anika the Warrior”, “Two Lazarus”, “Boris and Gleb”, “The Book of the Dove”, verses on eschatological themes and other epic and lyrical texts collected mainly in the Russian North during the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries and included in the classic collection of the genre of Russian spiritual verses. Earlier on the image of the fire element was not subjected to special examination basing on the material under study. The author systematizes and distributes the subject-thematic blocks in semantic groups, in which the image of fire plays a leading role. The method of work is determined by genre’s nature: spiritual poems are genetically closely related to the Christian culture, but have undergone significant changes within folklore environment in accordance with the norms and stereotypes of folk culture. In this regard, the texts are examined in a broad cultural context including biblical sources, apocrypha, pre-Christian beliefs, ancient and Russian mythology and folklore. Book sources of popular religious texts are considered, regularities of folklorization of images of Christian culture are detected. The author identified seven functions of fire. Fire is: 1) a means of bringing the saint to torment; 2) the instrument of Divine retribution; 3) the border between righteous and sinners, between heaven and hell; 4) a means of renewing the land through the universal conflagration in the face of the Last Judgment; 5) the attribute of a other world, including hell and hellfire; 6) a symbol of divine glory; 7) a means of creating the world (the equivalent of the Sun).

**Keywords:** spiritual verses, fire, poetics of folklore, plotline functions, symbolism, folklorization, popular Orthodoxy.

**Information about author:** Alexander M. Petrov — PhD in Philology, Senior Researcher, Institute of Linguistics, History and Literature of the Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences, Pushkinskaya St. 11, 185910 Petrozavodsk, Republic of Karelia, Russia. E-mail: petrof@onego.ru

**Received:** March 23, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Petrov A. M. Plotline functions of the fire element in the Russian popular Orthodox culture. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 48–64. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 *Apokrifny Drevnei Rusi: Teksty i issledovaniia* [Apocrypha of Ancient Rus': Texts and Studies]. Moscow, Nauka Publ., 1997. 256 p. (In Russian)
- 2 Bakhtina V. A. Kommentarii k osnovnomu korpusu tekstov [Commentary to the Basic Set of Texts]. *Neizdannye materialy ekspeditsii B. M. i Iu. M. Sokolovykh: 1926–1928: Po sledam Rybnikova i Gil'ferdinga* [Unpublished Materials of B. M. and Y. M. Sokolov Expedition: 1926–1928: In the Footsteps of Rybnikov and Gil'ferding], executive edited V. M. Gatsak. Moscow, Nauka Publ., 2007, pp. 399–544. (In Russian)
- 3 Bessonov P. A. *Kaleki perekhozhie* [Wandering minstrels]. Moscow, Tipografiia A. Semena, Bakhmeteva, Lazarevskogo Instituta vostochnykh iazykov, 1861–1864. Issue 1–6. 1664 p. (In Russian)
- 4 *Biblioteka literatury Drevnei Rusi* [Library of Old Russian literature]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997. Vol. 1: XI–XII vv. [11<sup>th</sup>–12<sup>th</sup> cs.]. 544 p. (In Russian)
- 5 Buslaev F. I. *Istoricheskie ocherki russkoi narodnoi slovesnosti i iskusstva* [Historical essays on Russian folk literature and art]. St. Petersburg, Obshhestvennaya pol'za Publ., 1861. Vol. 1: Russkaia narodnaia poeziia [Russian folk poetry]. 662 p. (In Russian)
- 6 Veselovskii A. N. Sv. Georgii v legende, pesne i obriade: Razyskaniia v oblasti russkikh dukhovnykh stikhov [St. George in legend, song and rite: Research in the field of Russian spiritual poetry]. *Izbrannoe: Traditsionnaia dukhovnaia kul'tura* [Selected works: Traditional spiritual culture]. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia (ROSSPEN) Publ., 2009, vol. II, part II, pp. 7–199. (In Russian)
- 7 Vinogradov A. Iu. Georgii. Muchenichestvo [George. Martyrdom]. *Pravoslavnaia entsiklopediia* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, TseNTse "Pravoslavnaia entsiklopediia" Publ., 2005, vol. X, pp. 666–667. (In Russian)
- 8 *Golubinaia kniga: Russkie narodnye dukhovnye stikhi XI–XIX vv.* [Book of the Dove: Russian folk spiritual verses of 11<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> cs.]. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1991. 351 p. (In Russian)
- 9 Derzhavina O. A. "Velikoe zertsalo" i ego sud'ba na russkoi pochve ["Speculum Magnum" and its fate in Russia]. Moscow, Nauka Publ., 1965. 440 p. (In Russian)
- 10 Dimitrii Rostovskii. *Kniga zhitii sviatykh*. [The book of the saints' lives]. Kiev, Kievopecherskaia lavra Publ., 1764. Book 4: Iiun', iiul', avgust [June, July, August]. 1210 p. (In Russian)
- 11 *Dukhovnye stikhi Russkogo Severa* [Spiritual Verses of the Russian North], edited by V. P. Kuznetsova. Petrozavodsk, Karel'skii nauchnyi tsentr RAN Publ., 2015. 800 p. (In Russian)
- 12 Zelenin D. K. *Kul't ongonov v Sibiri* [Cult of ongons in Siberia]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1936. 436 p. (In Russian)
- 13 Kirpichnikov A. I. Istochniki nekotorykh dukhovnykh stikhov [Origins of some spiritual verses]. *Zhurnal ministerstva narodnogo prosveshcheniia*, 1877, October, pp. 133–150. (In Russian)
- 14 Kirpichnikov A. I. Sviatoi Georgii i Egorii Khrabryi [Saint George and Egor the Brave]. *Zhurnal ministerstva narodnogo prosveshcheniia*, 1878, December, pp. 268–278. (In Russian)

- 15 Krinichnaia N. A. Kontsepsiia proiskhozhdeniia cheloveka (po dannym mifologii, fol'klora i rannikh filosofsko-meditinskikh uchenii) [The concept of human origin (according to mythology, folklore and early philosophical and medical teachings)]. *Fol'kloristika Karelii* [Folklore studies of Karelia]. Petrozavodsk, Izdatel'stvo Karel'skii filial AN SSSR Publ., 1989, pp. 4–21. (In Russian)
- 16 Krinichnaia N. A. *Russkaia mifologiya. Mir obrazov fol'klora* [Russian mythology. Folklore's world of images]. Moscow, Akademicheskii proekt; Gaudeamus Publ., 2004. 1008 p. (In Russian)
- 17 Lavrov P. L. O poklonenii ozeram i tekuchei vode i o legendakh o zatonuvshikh gorodakh [On the worship of lakes and flowing water and the legends of sunken cities]. *Stat'i po istorii religii* [Articles on the history of religions], Petrograd, Revoliutsionnaia mysl' Publ., 1917, vol. 1, pp. 159–165. (In Russian)
- 18 Loparev Kh. M. K legende o potonuvshikh gorodakh [More on the legend of the sunk cities]. *Trudy XV Arkheologicheskogo s"ezda v Novgorode 1911 goda* [Proceedings of the 15 Archaeological Congress in Novgorod in 1911]. Moscow, Tipografiia G. Lissnera i D. Sobko Publ., 1914, vol. 1, pp. 346–356. (In Russian)
- 19 Liatskii E. A. *Stikhi dukhovnye. Slovesa zolotyie* [Spiritual Verses. Golden Words]. St. Petersburg, Ogni Publ., 1912. 188 p. (In Russian)
- 20 Mil'kov V. V. *Drevnerusskie apokryfy* [Old Russian Apocrypha]. St. Petersburg, Izdatel'stvo RKhGI Publ., 1999. 894 p. (In Russian)
- 21 *Neizdannye materialy ekspeditsii B. M. i Iu. M. Sokolovykh: 1926–1928: Po sledam Rybnikova i Gilferdinga: v 2 t.* [Unpublished Materials of B. M. and Iu. M. Sokolovykh Expedition: 1926–1928: In the Footsteps of Rybnikov and Gilferding: in 2 vols.], edited by V. M. Gatsak. Moscow, Nauka Publ., 2007. Vol. 1: Epicheskaia poeziia [Epic poetry]. 632 p. (In Russian)
- 22 Nikitina S. E. *Ustnaia narodnaia kul'tura i iazykovoie soznanie* [Oral folk culture and linguistic consciousness]. Moscow, Nauka Publ., 1993. 189 p. (In Russian)
- 23 *Pamiatniki literatury Drevnei Rusi: XIII vek* [Landmarks of literature of Ancient Rus': 13<sup>th</sup> century]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1981. 616 p. (In Russian)
- 24 Peretts V. N. Neskol'ko dannykh k ob"iasneniiu skazanii o provalivshikhsia gorodakh [A few data to explain the legends about the cities fallen through the ground]. *Izbornik Kievskii (v chest' T. D. Florinskogo)* [Kiev Anthology (in honor of T. D. Florinskii)]. Kiev, Lito-tipografiia T. G. Meinandera Publ., 1904, pp. 75–82. (In Russian)
- 25 *Povest' dushepolezna startsa Nikodima Solovetskogo monastyria o nekoem inoke* [An edifying tale of Elder Nicodemus from Solovetsky monastery about a certain monk], text prepared and research by A. V. Pigin, executive edited N. V. Ponyrko. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003. 258 p. (In Russian)
- 26 Propp V. Ia. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Historical roots of the fairy tale]. Moscow, Labirint Publ., 2005. 332 p. (In Russian)
- 27 Rystenka A. V. *Legenda o sviatom Georgii i drakone v vizantiiskoi i slavianorusskoi literaturakh* [The legend of St. George and the dragon in Byzantine and Slavonic Russian literature]. Odessa, "Ekonomicheskaiia" Tipografiia Publ., 1909. 536 p. (In Russian)
- 28 *Simvolika prirodnykh stikhii v vostochnoi slovesnosti* [Symbols of natural elements in the eastern literature], executive edited by N. I. Nikulin. Moscow, Izdatel'stvo IMLI im. A. M. Gor'kogo RAN Publ., 2010. 368 p. (In Russian)

- 29 *Sobranie narodnykh pesen P. V. Kireevskogo: Zapisi P. I. Iakushkina* [P. V. Kireevsky's collection of folk songs: Records of P. I. Yakushkin]. Leningrad, Nauka Publ., 1986. Vol. 2. 328 p. (In Russian)
- 30 Stepanov Iu. S. *Konstanty: Slovar' russkoi kul'tury* [Constants: Dictionary of Russian Culture]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2004. 992 p. (In Russian)
- 31 *Stikhi dukhovnye* [Spiritual Verses], edited by F. M. Selivanov. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1991. 336 p. (In Russian)
- 32 Sumtsov N. F. Skazaniia o provalivshikhsia gorodakh [Tales of the cities fallen underground]. *Sbornik Khar'kovskogo istoriko-filologicheskogo obshchestva*. [Collection of the Kharkov Historical and Philological Society]. Khar'kov, Tipografiia Gubernskogo pravleniia Publ., 1896, vol. 8, pp. 297–305. (In Russian)
- 33 Tolstaia S. M. Rai [Paradise]. *Slavianskaia mifologiia: Entsiklopedicheskii slovar'* [Slavic mythology: Encyclopedic dictionary]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 2002, pp. 402–404. (In Russian)
- 34 Toporkov A. L. Ogon' [Fire]. *Slavianskaia mifologiia: Entsiklopedicheskii slovar'* [Slavic mythology: Encyclopedic dictionary]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 2002, pp. 336–337. (In Russian)
- 35 Toporkov A. L. Solntse [Sun]. *Slavianskaia mifologiia: Entsiklopedicheskii slovar'* [Slavic mythology: Encyclopaedic dictionary]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 2002, pp. 442–443. (In Russian)
- 36 Uspenskii B. A. *Filologicheskie razyskaniia v oblasti slavianskikh drevnostei (Relikty iazychestva v vostochnoslavianskom kul'te Nikolaia Mirlikiiskogo)* [Philological research in the field of Slavic antiquities (Relics of paganism in the East Slavic cult of Nicholas of Myra)]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1982. 248 p. (In Russian)
- 37 Fedotov G. P. *Stikhi dukhovnye: Russkaia narodnaia vera po dukhovnym stikham* [Spiritual verses: Russian popular belief according to spiritual verses]. Moscow, Gnozis Publ., 1991. 192 p. (In Russian)
- 38 Freidenberg O. M. *Poetika siuzheta i zhanra* [The Poetics of plot and genre]. Moscow, Labirint Publ., 1997. 448 p. (In Russian)
- 39 Khlybova T. V. *Stikhi o sviatom Georgii-Egorii (semantika, struktura, tematicheskaia detalizatsiia) i nekotorye voprosy istorii "teksta"* [Verses about Saint George-Egorii (semantics, structure, thematic detailization) and some issues in the history of "text": PhD thesis, summary]. Moscow, 1994. 25 p. (In Russian)



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

© 2019 г. **М. М. Симонова**  
г. Москва, Россия

© 2019 г. **Т. А. Левченкова**  
г. Москва, Россия

© 2019 г. **С. А. Бутырина**  
г. Москва, Россия

### КОММУНИКАТИВНЫЙ ХАРАКТЕР КУЛЬТУРЫ В ЕЕ РАЗВИТИИ

**Аннотация:** Феномен культуры более всего интересен тем, что пронизывает абсолютно все проявления личности и весь образ жизни общества не только горизонтально, но и вертикально — во времени, проявляя характер метакоммуникации, несущей в жизнь то, чему научились или освоили в опыте прошлые поколения, в том числе совсем далекие, а не только ближайšie. Хотя на поверхности дело выглядит таким образом, что новое поколение вторгается в жизнь всегда революционно, отвергая культуру отцов, но на самом деле коммуникация, как вечный двигатель, восстанавливает многое из того, что даже, может быть, и очень хотелось бы забыть. В статье рассматриваются основные особенности современной культуры как эффективного коммуникатора. Сделан вывод, что культура, носителями которой являются люди, обладающие интеллектом, формируется в процессе их объективного объединения и сплочения. Культурная коммуникация осуществляется не только открытой передачей информации и через диалог, но также путем действия в соответствии с той культурной информацией, которая давно или недавно «ушла в тень», но обладает способностью влиять на самосознание и саморефлексию современного человека

**Ключевые слова:** культура, метакоммуникация, культурная глобализация, культурные модели, искусство, виды коммуникации.

#### **Информация об авторах:**

Маргарита Михайловна Симонова — кандидат социологических наук, доцент, Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации, Ленинградский просп., д. 49, 125993 г. Москва, Россия. E-mail: m7230486@yandex.ru

Татьяна Анатольевна Левченкова — кандидат философских наук, доцент, Юридический институт, Российский университет транспорта, ул. Образцова, д. 9, стр. 4, 127994 г. Москва, Россия. E-mail: tatlev@yandex.ru

Станислава Альбиновна Бутырина — кандидат философских наук, доцент, Московский государственный институт индустрии туризма им. Ю. А. Сенкевича, Кронштадтский б-р, д. 43А, 125499 г. Москва, Россия. E-mail: s6354986@yandex.ru

*Дата поступления статьи:* 19.03.2018

*Дата публикации:* 28.03.2019

*Для цитирования:* Симонова М. М., Левченкова Т. А., Бутырина С. А. Коммуникативный характер культуры в ее развитии // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 65–74.

Культура — это нравственный, духовный и материальный результат человеческой деятельности на протяжении всей ее истории. Человеческая культура создается коллективизмом, коммуникацией и корпоративизмом людей. Эти базовые основания культуры на практике реализуются в форме коммуникативных организаций, общественных объединений и сообществ. Они формируют социальную ткань социума путем соединения усилий сопричастности, ответственности, взаимной зависимости человека от человека. Человек обладает двумя фундаментальными свойствами: умением накапливать знания и способностью к общению (коммуникации).

Термин «культура» трактуется по-разному в зависимости от целей научной дисциплины или социально-исторического контекста, что весьма затрудняет понимание ее содержания, общественной и личной значимости сознанием обыденным, сознанием обучающихся и обучающихся, а также сознанием управленческим.

С конца XIX до середины XX в. ученые предложили более 200 неповторяющихся определений культуры. Культурологические подходы в обществознании определяют культуру через такие термины, как ценности, установки, знания, нормы, интересы, привычки, верования, убеждения. В обыденной практике чаще всего под культурой подразумевают интеллектуальные, музыкальные, художественные и литературные достижения общества — все то, что принято называть «высокой культурой».

Многие ученые трактуют культуру как «всестороннюю дескрипцию» (терминология Клиффорда Гирца), с помощью которой можно описать все стороны жизни общества: не только ценности, но и практики, символы, институты и взаимоотношения между людьми [8, с. 11]. «Понятие “культура”, — пишет Энтони Гидденс, — можно отделить от понятия “общество”, но между этими концепциями существует чрезвычайно тесная связь. “Культура” имеет отношение к образу жизни членов данного общества — их привычкам и обычаям, а также к материальным благам, которые они производят. “Общество” подразумевает систему взаимоотношений, связывающую индивидов, принадлежащих к одной культуре. Ни одна культура не может существовать без общества, но также и ни одно общество не может существовать без культуры» [5, с. 44]. В конкретных научных исследованиях понятие «культура» всегда уточняется и часто сужается, чтобы быть реально «охваченным» данным анализом [11; 12].

Термин «культура», когда он употребляется в научных исследованиях, как подчеркивал известный культуролог Р. Линтон, не включает в себя никакой оценки, свойственной обыденному, повседневному употреблению, он касается не только тех областей, которые общество объявляет важными и желательными, но и образа жизни всякого общества как такового [9, с. 161]. Вот его краткое, но коммуникативно нагруженное определение культуры: «Культура — это конфигурация усвоенного поведения и его результатов, составные элементы которой разделяются и передаются членами данного общества» [9, с. 163]. Инстинктивное поведение, по мнению Р. Линтона, никогда не считалось составной частью культуры. Человек усваивает культурные модели общества практическим (в опыте, иногда носящем стихийный характер) или специальным обучением, а также наблюдая, как другие члены общества следуют им. Кант

говорил о культуре как о явлении, в котором человек овладевает умениями и знаниями, позволяющими достигать поставленных целей [6, т. 5, с. 462]. Такая трактовка культуры наиболее конструктивна, особенно в контексте акцентированности в формуле «усвоенное поведение» на фактор наученности. К примеру, в большой и глубокой статье в «Вопросах философии» известный кинокритик Кирилл Разлогов делит культуру на «подлинную» (классическую и экспериментальную) и «неподлинную» (псевдокультуру, масс-культуру) [14, с. 31]. Вместе с тем эта самая «неподлинная» культура часто становится господствующей, что сегодня является уже современной мировой нормой. Проблема в том, что «массовой культуры много, а культуры (в смысле наученности вопреки инстинкту) мало» [4, с. 204].

Важно также отметить и такое определение: культура — это «жизненный и творческий опыт индивида, совокупность артефактов, текстов и предметов, включает в себя специализированные и профессиональные дискурсы об искусстве, материализованную продукцию культурной индустрии, спонтанные и неорганизованные выражения культуры в повседневной жизни и, конечно, сложные взаимодействия между всеми перечисленными компонентами» [15, с. 388].

Необходимо обратить внимание на термин «артефакт». «Артефакт, обозначающий элементарную единицу культуры, позволяет проанализировать, как люди замышляют, создают и используют различные искусственные объекты, какими главными (технологическими, утилитарными и культурно-трансляционными) характеристиками они обладают и, наконец, как они пользуются артефактами, какой культурный смысл вкладывают в них и как трансформируется этот смысл в процессе социокультурного функционирования артефактов» [7, с. 65].

В процессе использования культурных артефактов важное место занимает дискурс. Дискурс — это упорядоченное письменное и речевое сообщение. Согласно Канту, опосредованное через понятие «дискурс» сознание находится в оппозиции к интуитивному, непосредственному сознанию так же, как рассуждение противостоит созерцанию [13, с. 222]. Переосмысление сознанием, переосмысление интерпретацией — это, можно сказать, внутренняя коммуникация индивида, идущая «извне-внутри» из наблюдения, ощущения, восприятия действительности, но есть еще подсознание, а ему присущ автоматизм повторения идущих из глубины культуры импульсов, часто не осознаваемых.

Представления о множественной пронизанности культурных процессов нитями коммуникации присущи всем исследованиям в области культуры.

Культура — коммуникатор, равного которому нет. Не нужно особых усилий, чтобы люди одной культурной идентичности поняли друг друга почти без слов — в результате работы прямых и косвенных символических сигналов [1, с. 62]. В работе «Communication as culture» Д. Карей пишет: «Основная ориентация в понимании коммуникации, глубоко укорененная в нашем мышлении, есть идея трансмиссии: культура — это процесс передачи и распространения в пространстве сообщений под контролем людей» [17, р. 15]. Коммуникация осуществляется на двух уровнях: коммуникативном и метакоммуникативном. Коммуникативный — передача информации, побуждающей к активному действию, к взаимодействию. Непосредственная и опосредованная, идущая из источников информации разных времен, вербальная и невербальная, она отличается конкретностью воздействия. Метакоммуникативный уровень — это не открытая передача информации и не диалог, а действие и взаимодействие в соответствии с той информацией, которая давно или недавно «ушла в тень», но владеет спо-

способностью обнажать глубинные пласты самосознания и саморефлексии. Это особый язык коммуникации и коммуникативная практика самоконструирования посредством наличной и вековой культуры, с которой общество остается связанным в определенном пространстве миллионами нитей. Проводимые исследования в части развития культуры разных народов подтверждают данные выводы [8; 9; 16].

Так, известный американский ученый Самюэль Хантингтон начал предисловие к сборнику статей под названием «Культура имеет значение» такими словами:

Просматривая в начале 1990-х годов экономическую статистику Ганы и Южной Кореи тридцатилетней давности, я был поражен сходством показателей этих стран. Они были близки по распределению валового национального продукта на душу населения, имели похожую отраслевую структуру экономики и жили в основном за счет сырьевого экспорта (хотя Южная Корея уже тогда начала вывозить готовую продукцию). Объемы экономической помощи, оказываемой обеим странам, тоже были примерно равными. Через три десятилетия Южная Корея превратилась в индустриального гиганта. В Гане же, где доход на душу населения составлял лишь одну пятнадцатую южнокорейского, не наблюдалось ничего похожего. Каким образом можно объяснить столь резкие перепады в развитии? Несомненно, здесь сыграли свою роль многие факторы, но, как мне представляется, прежде всего, дело объяснялось культурными различиями. Южнокорейцы ценили бережливость, умелое вкладывание денег, образование, организацию и дисциплину. У жителей Ганы были другие ценности. Иначе говоря, культуры — это серьезно [8, с. 9].

Естественно, серьезно, и, по-видимому, именно при понимании культуры как «всесторонней дескрипции» (по К. Гирцу) и как образа жизни всякого общества как такового, а не только тех областей, которые общество полагает важными и желательными» (по Р. Линтону), можно делать прогнозы будущего развития той или иной страны. Многие ученые считают, что прежде всего культура, а не политика определяют успешность развития общества. Но в то же время политика может преобразовывать культуру и защищать ее от самой себя, если в ней силен отрицательный заряд.

Иллюстрацией метакоммуникативной силы культуры могут служить интересные рассуждения венгерского культуролога Яноша Ковача. Наступление посткоммунистического периода в Венгрии сначала воспринималось как пустота, оставшаяся после советской цивилизации, создававшая все условия для проникновения иностранных культур и шанс для оживления собственной культуры. Но со временем, говорит Я. Ковач, «моя вера в постсоветский вакуум постепенно увяла», потому как «на якобы пустом листе посткоммунистической культуры осталось ужасающее количество надписей — надписей, которые чрезвычайно трудно стереть» [8, с. 159]. Автор нашел такой термин для передачи сущности «культурных оседаний» — надписи. В нем культура проявляется как априорная коммуникация, как метакоммуникация.

Мы чаще всего склонны воспринимать культуру как нечто современное, сегодняшнее. На самом деле ее коммуникативное поле все переплетено нитями, уходящими почти в древность. Культура «всплывает» из глубин жизненного опыта разноцветьем своих проявлений. И потому она метакоммуникативна. Религия — наглядный пример тому. Не зря многие аналитики усматривают начало радикального расхождения путей и способов общественного развития европейских стран с оформлением в рамках христианства протестантизма как нового типа культуры.

Макс Вебер и Роберт Мертон отмечали особую заслугу культуры протестантизма в общественном развитии. Роберт Мертон отстаивал тезис о прямой зависимости между протестантизмом и подъемом современной науки. По Веберу, протестантизм сформировал иного человека — рационального, аккуратного, трудолюбивого. На За-

паде протестантизм выработал и санкционировал такую этику повседневной жизни, которая обуславливала деловой успех. Названные добродетели были не новы, но ранее они не встречались на каждом шагу. Это объединило в своих рядах людей, которые давали оценку друг другу именно в соответствии с этими добродетелями. Два фактора были особо значимы для протестантизма — грамотность, которая росла с каждым новым поколением и выработка привычки к сбережению времени. Кроме того, в культуре протестантизма всегда преобладала уверенность, что Бог помогает только тем, кто сам себе способен помочь, а избавление от греха — является делом личной ответственности человека. Католическая же, англиканская и православная церкви, в отличие от протестантов, более терпимы к человеческим недостаткам. Они акцентируют свое внимание на изначальной слабости человека и его незащищенности перед грехом и потому его нужду в прощающем попечении церкви [8; 10].

Феномен культуры интересен тем, что пронизывает абсолютно все проявления жизнедеятельности личности и весь образ жизни общества не только по горизонтали, но и по вертикали (во времени), проявляя характер метакоммуникации, несущей в жизнь то, что не ощущается и не осознается, то, чему научились или освоили в опыте не только ближайшие, но и все предшествующие поколения. Хотя на поверхности дело выглядит таким образом, что новое поколение вторгается в жизнь всегда революционно, отвергая культуру отцов, но на самом деле коммуникация, как вечный двигатель, восстанавливает многое из того, что, может быть, и очень хотелось бы забыть. Следует заметить, что, если бы революционного нового не было совсем, человечество не продвигалось бы вперед в техническом и технологическом развитии.

Современная культура характеризуется системностью и взаимной зависимостью образования, науки, идеологии, экономики, политики, энергетики, информативности, межнациональными и межконфессиональными отношениями, иными словами, отношениями между людьми во всех сферах человеческой жизни.

Настоящее время принесло и совсем новые мощные сдвиги в динамике культуры. И прежде всего это формирование информационного типа культуры, а далее изменения предлагает культурная глобализация. Изучение этой темы ведется многими исследователями. Например, в монографии «Глобальные трансформации» американские ученые Д. Хелд, Д. Гольдблатт, Э. Макгрю, Д. Перратон отмечают, что культурная глобализация имеет глубокие исторические корни в виде трансрегиональных и трансквицизационных культурных потоков и институтов. А относительно современного вызова культурной глобализации предлагают следующую градацию взаимодействия культур: гомогенизация, гибридизация, безразличие. До появления телекоммуникаций все коммуникации были связаны со способами передвижения, так как ни один человек, книга, знак или идея не могли двигаться независимо от людей и лошадей, кораблей или повозок, которые их перевозили. Хотя индивиды были важными носителями культурных навыков, возможности коммуникации для них были ограничены личным присутствием. С возникновением телекоммуникаций передача культуры через артефакты уменьшилась, так как бестелесные знаки — в виде электрических сигналов — распространяются в пространстве и времени почти мгновенно [15, с. 389].

По поводу культурной глобализации идут такие же споры, как о глобализации вообще, но со специфическим культурным оттенком. Некоторые исследователи видят в ней предвестника формирования мирового гражданского общества, начала эры всеобщей демократизации, гордятся своим участием в «догоняющей революции» (термин, введенный Юргеном Хабермасом) и тем, что они тем самым «глобализированы в ка-

питализм». Охваченные манией растворения в других культурах, принимают комиксы, мюзиклы за высокую культуру, огромные лимузины — за признак приверженности к техническому прогрессу. Интенсивное вхождение в культурную глобализацию объясняют безотчетным порывом регионов, особенно тех, которые отказались от коммунистической идеологии.

У сторонников и противников благотворности влияния современной культурной глобализации присутствует тенденция либо преувеличения, либо недооценки масштабов и значительности данного процесса. Истина в определенной мере прояснится при содержательном рассмотрении относительно определенных ответов на вызов реально зарождающейся культурной глобализации по формуле: принятие, отрицание (сопротивление), сосуществование (синтез).

Факт принятия культурной глобализации существует во многом объективно, независимо от самых разных субъективных оценок и связан с реальным приходом таких достижений, как создание серьезных глобальных инфраструктур поистине мирового масштаба, которые делают возможным транснациональное движение культурных феноменов, позволяя уменьшить стоимости пользования ими, увеличения коммуникаций в культурном бизнесе и глобальном распространении, развитие индустрии массового туризма.

Сопrotивления процессу культурной глобализации есть всюду, и здесь значение имеет не само действие, а его форма. Распространение глобальных воздействий приводит, как правило, не к угасанию, а, напротив, к возрождению местных культурных форм. Любое социальное пространство имеет тенденцию к расширению, глобализации, что ведет к стиранию культурных кодов, слому стереотипов. Но в социуме идет и противоположный процесс возведения культурных барьеров, объединения диаспор, защиты семантического кода своей культуры, фрагментации социума на группы интересов [2, с. 7]. Замкнутость и самодостаточность локальной культуры, как пишет В. Миронов, проявляется в ее противопоставлении (иногда достаточно жестком) иным культурам. «Каждая из культур вырабатывала в себе мощнейший каркас, некий “иммунитет” к другой культуре, не пропускающий чуждые элементы и влияния» [11, с. 5]. Есть и прямой протест, например, выступления по всему миру различных объединений антиглобалистов.

В целом, надо признать: массивный импорт чужой культуры встречает слабое сопротивление более всего по той причине, что в национальном народном духе живет подспудная уверенность, что обязательно произойдет специфическая метаморфоза в культуре пришедших «захватчиков» — им все равно придется приспособливаться к местным культурам. И, хотя умный захватчик не будет раздражать местное население слишком чуждыми идеологиями, он будет его завоевывать, завлекать преимущественно потреблением и увеселением, но все равно столкнется с тем, что называется культурной метакоммуникацией.

Управлять культурной глобализацией пытаются в разных странах по-разному. Так, в ЮАР провозгласили «африканский ренессанс», хотя содержание данного понятия остается до конца неясным. Такие страны, как Испания, Турция и др., демонстрируют своеобразный синтез культур. В Испании ширится движение, которое занимает весьма благожелательную позицию по отношению к современному глобальному культурному процессу, одновременно сохраняя консервативные тенденции в области богословия и морали. В Турции формируется общество, которое экономически и политически без всякого сопротивления участвует в глобализации, но при этом сохраняет

преданность постулатам исламской культуры. В Азии возникает примерно такое же видение альтернативной исламской современности [3, с. 18].

Культурное разнообразие мира не принимает гомогенизацию в виде повсеместного торжества, насыщенности американской культурой. И по миру распространяются культурные влияния и из других стран. Большинство государств сознательно или неосознанно сопротивляются простому копированию и воспроизводству иностранной культуры, задумываются о своей способности к контрэмиссии, т. е. к распространению своей культурной продукции по всему миру. В этой связи утверждается формула: не сопротивление, а конкуренция. То есть нужно создавать конкурентоспособный отечественный культурный продукт, да так, чтобы он выигрывал не только в собственной стране в конкуренции с иностранным, но и мог быть востребован за ее пределами. Наиболее приемлемой по отношению к культурной глобализации формулой ответа должна быть конкуренция. Не стоит тратить все силы на обличение «культурного империализма», не стоит также полностью копировать и воспроизводить иностранные культуры, нужно создавать свои культурные продукты. Какое-то время казалось, что «нападение» импортной культуры на Россию было столь мощным и удачливым, что никакой возможности сопротивляться этому не существует.

Можно выделить два фактора, которые если не положили конец, то по крайней мере поставили заграждение пораженческим настроениям и в массовой культуре, и в той, что принято считать «высокой». Первый фактор — метакоммуникация, которая весьма сильно характеризует культуру как своеобразный феномен. Проиллюстрируем на примере кинопродукции. Кинокритик Кирилл Разлогов убедительно описал трансформацию отечественного кинопроизводства за последние годы, взяв за основу телефильмы. Сначала телеэкран бросился в пучину вестернизации, но постепенно обнаружился парадокс. Оказалось, что наибольшей популярностью пользуются отечественные произведения минувших советских лет. «Старое» и черно-белое кино оказалось вполне конкурентоспособным.

Рыночное сознание стало вторым фактором. В сложившихся условиях нетрудно было понять нашему кинопроизводственному, в том числе актерскому, сообществу, что они никому не нужны на Западе, а на прокате вестернов мало кому удастся что-то заработать. Они были вынуждены создавать свою конкурентоспособную продукцию. Если советское кино сумело противостоять западному (в основном американскому) засилью, значит, и российское в состоянии противостоять. Отечественную культуру предстояло заново осознать и принять. В настоящее время можно сказать, что отечественные фильмы завоевывают российский телеэкран и начинают завоевывать прокат в опустевших было кинотеатрах.

Таким образом, можно сделать вывод, что необходимо серьезно изучать историю культуры, мировую и отечественную, начиная со школы, имея при этом в виду ее метакоммуникативный характер. А культурную глобализацию нужно воспринимать как возможность приобщения к передовым коммуникативным, цивилизационным, социальным и другим культурным технологиям, используя право выбора и стараясь самим быть на высоте, благодаря внутренним рыночным интенсификаторам. Сегодня непременно должно быть понято, что современный тип культуры информационный и что культура относится к области «интенсивной коммуникации» такой глубины, которая не всегда осознается или ощущается и познание этого процесса послужит развитию общего уровня культуры в стране.

Состояние культуры проявляется также в способности индивида соотносить себя и сравнивать себя с другими людьми, что представляет собой качественную определенность состояния современной коммуникации. Культура, являясь путеводной нитью жизни, поскольку она шире официального образования и непосредственно осуществляемой в данном времени коммуникации, не может оставаться нереализованной в любом образовании и в любых видах коммуникации.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Ахиезер А. С., Шуровский М. А. От диалога к диалогизации (в свете концепции В. Библера) // Вопросы философии. 2005. № 3. С. 58–71.
- 2 Башаратьян М. К. Коммуникативистика. М.: Русская энциклопедия, 2002. 264 с.
- 3 Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. М.: Медиум, 1995. 323 с.
- 4 Ветров К. В. Средства массовой информации постсоветской России. М.: Книга и бизнес, 2004. 304 с.
- 5 Гидденс Э. Социология. М.: Эдиториал УРСС. 1999. 703 с.
- 6 Кант И. Соч.: в 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 2. 611 с. М.: Мысль, 1966. Т. 5. 564 с.
- 7 Кочеткова А., Карчевский Л., Гитлинг М. Человек — культура — организация: междисциплинарный подход. М.: Динтер, 2005. 275 с.
- 8 Культура имеет значение / под ред. Л. Харрисона, С. Хантингтона. М.: Изд-во МШПИ, 2002. 315 с.
- 9 Линтон Р. Понятие культуры // Личность, культура, общество. 2004. Т. 2. Вып. 4. С. 160–177.
- 10 Липсет С. М., Ленц Г. С. Коррупция, культура и рынки // Культура имеет значение. М.: Изд-во МШПИ, 2002. С. 149–168.
- 11 Миронов В. Современное коммуникационное пространство как фактор трансформации культуры и философии // Вестник высшей школы. 2005. № 4. С. 3–12.
- 12 Никитина И. Язык, художественная культура и проблемы образования в России // Вестник высшей школы. 2005. № 7. С. 20–23.
- 13 Новейший философский словарь. М.: Изд. В. М. Скакун, 1998. 896 с.
- 14 Разлогов К. Э. Экран как мясорубка культурного дискурса // Вопросы философии. 2002. № 8. С. 24–41.
- 15 Хелд Д., Гольдблатт Д., Макгрю Э. и др. Глобальные трансформации. Политика, экономика, культура. М.: Праксис, 2004. 576 с.
- 16 Гумилев Л. Этногенез и биосфера Земли. М.: Эксимо, 2007. 399 с.
- 17 Carey J. W. Communication as culture. Boston: Unwin Human, 1992. 302 p.

\*\*\*

© 2019. Margarita M. Simonova  
Moscow, Russia

© 2019. Tatyana A. Levchenkova  
Moscow, Russia

© 2019. Stanislava A. Butyrina  
Moscow, Russia

## COMMUNICATIVE CHARACTER OF CULTURE IN ITS DEVELOPMENT

**Abstract:** The article is to consider communicative nature of culture. The most intriguing aspect of the phenomenon of culture is that it permeates absolutely all manifestations of personality and the whole way of societal life not only horizontally but also vertically — in time, displaying the character of metacommunication, which brings to life what the past generations, including the most distant ones, learned or mastered through experience. Although on the surface the matter may look like a new generation always intrudes into life in a revolutionary way, rejecting the culture of the fathers, in fact communication as a perpetual motion engine restores much of what, perhaps, is really desirable to forget. The paper focuses on the main features of modern culture as an effective communicator and reveals its communicative potential. It is concluded that a culture whose carriers are intelligent people is formed in the process of their objective unification and consolidation. Besides cultural communication is carried out not only by open transfer of information or through dialogue, but also by acting in accordance with the cultural information that has long or recently “faded”, but keeps ability to influence self-consciousness and self-reflection of modern man.

**Keywords:** culture, metacommunication, cultural globalization, cultural models, art, types of communication.

### **Information about authors:**

Margarita M. Simonova — PhD in Sociology, Associate Professor, The Financial University under the Government of the Russian Federation, Leningradsky Ave. 49, 125993 Moscow, Russia. E-mail: m7230486@yandex.ru

Tatyana A. Levchenkova — PhD in Philosophy, Associate Professor, The Law Institute, Russian University of Transport, Obraztsova St. 9, 4 building, 127994 Moscow, Russia. E-mail: tatlev@yandex.ru

Stanislava A. Butyrina — PhD in Philosophy, Associate Professor, Y. A. Senkevich Moscow State Institute for Tourism Industry, Kronstadt Blvd 43-a, 125499 Moscow, Russia. E-mail: s6354986@yandex.ru

**Received:** March 19, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Simonova M. M., Levchenkova T. A., Butyrina S. A. Communicative character of culture in its development. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 65–74. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Akhiezer A. S., Shurovskii M. A. Ot dialoga k dialogizatsii (v svete kontseptsii V. Biblera) [From dialogue towards dialogization (in the light of V. Bibler's conception)]. *Voprosy filosofii*, 2005, no 3, pp. 58–71. (In Russian)
- 2 Basharat'ian M. K. *Kommunikativistika* [Communicativistics]. Moscow, Russkaia entsiklopediia Publ., 2002. 264 p. (In Russian)
- 3 Berger P., Lukman T. *Sotsial'noe konstruirovaniie real'nosti* [Social construction of reality]. Moscow, Medium Publ., 1995. 323 p. (In Russian)
- 4 Vetrov K. V. *Sredstva massovoi informatsii postsovetskoi Rossii* [Mass media of post-Soviet Russia]. Moscow, Kniga i biznes Publ., 2004. 304 p. (In Russian)
- 5 Giddens E. *Sotsiologiya* [Sociology]. Moscow, Editorial URSS Publ. 1999. 703 p. (In Russian)
- 6 Kant I. *Sochineniia: v 6 t.* [Works: in 6 vols.]. Moscow, Mysl' Publ., 1964. Vol. 2. 611 p. Moscow, Mysl' Publ., 1966. Vol. 5. 564 p. (In Russian)
- 7 Kochetkova A., Karchevskii L., Gitling M. *Chelovek — kul'tura — organizatsiia: mezhdistsiplinarnyi podkhod* [Human — culture — organization: interdisciplinary approach]. Moscow, Dinter Publ., 2005. 275 p. (In Russian)
- 8 *Kul'tura imeet znachenie* [Culture matters], edited by L. Harrison, S. Hantington. Moscow, Izdatel'stvo MShPI Publ., 2002. 315 p. (In Russian)
- 9 Linton R. Poniatie kul'tury [The concept of culture]. *Lichnost', kul'tura, obshchestvo*, 2004, vol. 2, ed. 4, pp. 160–177. (In Russian)
- 10 Lipset S. M., Lents G. S. Korruptsiia, kul'tura i rynki [Corruption, culture and markets]. *Kul'tura imeet znachenie* [Culture matters]. Moscow, Izdatel'stvo MShPI Publ., 2002, pp. 149–168. (In Russian)
- 11 Mironov V. Sovremennoe kommunikatsionnoe prostranstvo kak faktor transformatsii kul'tury i filosofii [Modern communication space as a factor of cultural and philosophical transformation]. *Vestnik vysshei shkoly*, 2005, no 4, pp. 3–12. (In Russian)
- 12 Nikitina I. Iazyk, khudozhestvennaia kul'tura i problemy obrazovaniia v Rossii [Language, art culture and problems of education in Russia]. *Vestnik vysshei shkoly*, 2005, no 7, pp. 20–23. (In Russian)
- 13 *Noveishii filosofskii slovar'* [New philosophical dictionary]. Moscow, V. M. Skakun Publ., 1998. 896 p. (In Russian)
- 14 Razlogov K. E. Ekran kak miasorubka kul'turnogo diskursa [The screen as a meat grinder of cultural discourse]. *Voprosy filosofii*, 2002, no 8, pp. 24–41. (In Russian)
- 15 Kheld D., Gol'dblatt D., Makgriu E. i dr. *Global'nye transformatsii. Politika, ekonomika, kul'tura* [Global transformations. Politics, economics, culture]. Moscow, Praksis Publ., 2004. 576 p. (In Russian)
- 16 Gumilev L. *Etnogenez i biosfera Zemli* [Ethnogenesis and the biosphere of the Earth]. Moscow, Jeksmo Publ., 2007. 399 p. (In Russian)
- 17 Carey J. W. *Communication as culture*. Boston, Unwin Human Publ., 1992. 302 p. (In English)



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

© 2019 г. А. А. Андреев  
г. Томск, Россия

## ПАРАНАУКА КАК НОВЫЙ СТИЛЬ В РУССКОЙ НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

**Аннотация:** В статье проводится сравнительный анализ паранауки и стилей русской научно-художественной литературы. Выявляются творческие основания сюжетной взаимосвязи паранауки с такими стилями, как научная фантастика и фолк-истори. Определяются художественные сходства и различия паранауки с данными стилями. Сравнительный анализ показывает, что паранаука способна выступать в качестве нового стиля в русской научно-художественной литературе и является новой художественной формой выражения творческих идей в современном искусстве. Паранаучное творчество имеет определенные основания, позволяющие выступать в роли нового направления в современном художественном творчестве. Данные основания прослеживаются в содержательном и сюжетном соответствии паранаучных учений, произведений научной фантастики и фолк-истори. Проявляется это в одинаковых художественных приемах воспроизведения сюжета, способах исполнения основных идей и методах создания произведения. Выясняется, что паранаука обладает всеми необходимыми содержательными и сюжетными качествами современного художественного творчества. Поэтому паранаука, наряду с научной фантастикой и фолк-истори, способна выступать в качестве нового направления в современном художественном творчестве и может формировать новые идеи. В этом состоит главная творческая роль паранауки в современном художественном искусстве.

**Ключевые слова:** паранаука, литература, стиль, научно-художественная литература.

**Информация об авторе:** Артем Андреевич Андреев — соискатель, Национальный исследовательский Томский государственный университет, пр. Ленина, д. 36, 634050 г. Томск, Россия. E-mail: aartjom238@rambler.ru

**Дата поступления статьи:** 28.06.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Андреев А. А. Паранаука как новый стиль в русской научно-художественной литературе // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 75–80.

Научно-художественная литература представляет собой определенный род литературы, повествующий о науке, научных идеях и судьбах ученых. Данное направление литературы описывает человеческую сторону науки, духовный облик ее создателей, психологию научного творчества, философские начала и последствия научных открытий. Научно-художественная литература имеет интеллектуально познавательную и эстетическую ценность, поскольку сочетает в себе общий интерес с научной достоверностью, образное исполнение с документальной точностью [5].

Наиболее популярными в русской научно-художественной литературе являются такие стили, как научная фантастика и фолк-истори.

Главным художественным приемом научной фантастики являются фантастические вымыслы в области науки. Научная фантастика представляет сюжеты с вымышленными технологиями и научными открытиями, контактами с внеземным разумом, предполагаемым будущим или возможными вариантами развития человеческой цивилизации. Научно-фантастические явления и события имеют не сверхъестественный, а околонуточный вид. Отличное от научной фантастики направление научного фэнтези является синтезом научной фантастики и фэнтези, объединяющим в себе научно-фантастические представления со сверхъестественными и мифологическими идеями.

Одновременно с научно-художественной литературой в современной русской культуре развивается такое нетрадиционное направление, как паранаука. Паранаука определяется нами как совокупность учений, представляющих собой имитацию научных теорий. К паранаукам относят астрологию, нумерологию, парапсихологию, уфологию, криптозоологию, теорию торсионных полей. Главная проблема состоит в том, что сегодня остаются невыясненными основания, позволяющие паранауке выступать в роли нового стиля в русской научно-художественной литературе.

Для выявления данных оснований обратимся к сравнительному анализу паранучных учений и произведений русской научно-художественной литературы на примере такой современной паранауки, как уфология, и такого научно-фантастического произведения, как «Моряки Вселенной», опубликованного русским писателем-фантастом Борисом Анибалом [2].

В указанном произведении Б. Анибала главные герои обращают внимание на внешние признаки жителей планеты Марс:

Скелет марсианина заинтересовал Малютина еще больше. Склонившись над ним, он внимательно изучал весь костяк.

— Я не антрополог, — сказал он, снимая очки и присаживаясь на край лодки, на дне которой лежал скелет, — но, даже не будучи антропологом, можно утверждать, что с человеческим скелетом он имеет лишь общее сходство и резко различается в важнейших своих частях. Погляните: череп, острая грудь, непропорционально длинные кисти, отсутствие хвостовых позвонков... У человека от его предков, хвостатых обезьян, сохранилось по четыре-пять копчиковых позвонков, у марсианина их нет. Черепная коробка необыкновенно велика. По весу их мозг может быть вдвое тяжелее нашего. И смотрите, — воскликнул он, опускаясь перед скелетом на корточки, — на ногах у них только по четыре пальца, наш мизинец отсутствует!..

<...> Не имея крыльев, марсиане летали совершеннейшей птицей. Они видели и слышали сквозь стены. Марсиане понимали друг друга без слов — по взгляду или жесту; они говорили редко, и речь их была писклива. Они все время думали, вот почему их желтые головы были столь велики и несоразмерны с телом, каждый из марсиан соединял в себе два естества — мужское и женское, но это было не более удивительно, чем все другое.

Сравнивая данное произведение со свидетельствами современных уфологов, необходимо указать на имеющиеся сходства в описаниях инопланетян. Например, инопланетяне в рассказах уфологов также представлены как человекоподобные существа с низким ростом, имеющие непропорционально большую голову с маленьким ртом и большими черными глазами без зрачков, удлиненные верхние конечности, неразвитые мускулы, кожу серого цвета. Также отмечается отсутствие пола, носа, ушей и волосяного покрова на теле.

Данное сравнение показывает, что такая паранаука, как уфология, имеет множество свойств и признаков, аналогичных стилю научной фантастики. Их сюжетная и структурная взаимосвязь проявляется в фантастических, сверхъестественных или мифологических представлениях. В учениях уфологов, как и в научно-фантастических произведениях, присутствует символика цвета, форм и чисел, образы инопланетян, внеземных цивилизаций, различные явления космоса и небесных светил. Паранауку и научную фантастику роднят такие общие идеи, как многомерность времени и пространства, фантастические достижения науки и техники, например, вечный двигатель, машина времени, волшебная таблетка, эликсир бессмертия. По мнению современного исследователя паранауки Н. И. Мартишиной, научно-художественная литература, как и паранаука, заимствует научные идеи, научно подтвержденные факты и содержит структуру логико-дискурсивного моделирования реальности [3, с. 16].

Другим сходством паранауки и научной фантастики является их способность предугадывать будущие технические изобретения и научные открытия. По мнению американского писателя-фантаста П. Андерсона, технические идеи научной фантастики чаще всего в реальности не воплощаются. Также в реальном мире появляются и такие идеи, которые фантастика даже не предполагала [1, с. 209–210]. Учитывая мнение данного автора, важно отметить, что паранаука и научная фантастика все же способны играть роль научного авангарда в культуре, поскольку могут содержать в себе такие идеи, которые в будущем подтверждаются официальной наукой.

Помимо имеющихся сходств, необходимо указать и на существенные различия между научной фантастикой и паранаукой. Научная фантастика полагается на веру в технократию и безграничные возможности науки. В ней присутствует технократическая романтика и мечтательность, используются научные идеи и мифы для создания захватывающих сюжетов. Паранаука же не ограничивает свой сюжет технократическими идеями и мифами. Она имитирует науку и изобретает собственный миф, объединяющий в себе различные сферы культуры и общества. Технократические идеи, достижения науки и техники представляют собой лишь малую часть среди используемых паранаукой художественных приемов с целью создания своего учения. Паранаука не ограничивается мечтательностью, фантастичностью и эмоциональностью. Научная доказательность, логичность и рациональность также являются приоритетными в паранаучных учениях. В паранауке осуществляется собственное, ненаучное познание либо происходит имитация научного познания, создаются свои лаборатории и «общественные академии». Авторы научно-фантастических произведений заимствуют результаты научного познания с целью усилить эмоциональный эффект и создать большое впечатление. Фантастика выступает как жанр художественного искусства. А паранаука находится между наукой, искусством, мифологией, мистицизмом и обыденным мировоззрением. Произведения фантастики для массового читателя представляют творческую, художественную ценность, служат средством развлечения и получения эмоционального удовольствия. Паранаучные учения, помимо этого, содержат еще и экзистенциальную значимость, поскольку воспринимаются массовым читателем как источник жизненных ценностей и целей, которые начинают служить руководством в повседневной жизни.

Следующий стиль русской научно-художественной литературы — фолк-истори, который также известен под такими названиями, как параистория, альтернативная или популярная история. Фолк-истори (от англ. «folk history» — народная история) представляет собой совокупность литературно-публицистических произведений на исторические темы, которые претендуют на научный статус и создаются непрофессиональ-

ми авторами. Представителями данного стиля являются писатели-фантасты и авторы паранаучных учений об истории.

Например, русский писатель-фантаст В. И. Щербаков в своей повести «Далекая Атлантида» [6, с. 6–84] говорит о древнем государстве под названием Атлантида, которое, по мнению древнегреческого философа Платона, существовало в Атлантике. Главному герою данной повести удастся создать впечатляющую гипотезу катаклизма, произошедшего в десятом тысячелетии до нашей эры, который привел к гибели Атлантиды. Писателю-ученому, много раз находившемуся в творческих командировках на Дальнем Востоке, удастся отыскать возможные доказательства своей гипотезы о катаклизме. По его предположению, на Землю мог упасть большой космический метеорит или астероид, который разбудил земные вулканы и спровоцировал землетрясение. После серии сильных извержений вулканический пепел должен был осесть далеко от основного места действия. В результате, вблизи реки Берелех главный герой находит тот самый вулканический пепел в форме мощных слоев глинистого лесса, в которых были погребены останки мамонтов. Проведенный им радиоуглеродный анализ показал время события — 11800 лет назад. Подтверждения обнаружались и на другом конце земного шара в виде отложений ила, присутствующих на дне ирландских озер, которые имели тот же возраст.

Аналогичный сюжет содержится в параисторической теории новой хронологии А. Т. Фоменко и Г. В. Носовского [4]. Авторы данной теории утверждают, что принятая в научном мире историческая хронология является неверной. По их мнению, письменная история человечества намного короче, чем принято считать сегодня, и дальше X в. н. э. не прослеживается. Поэтому древние культуры Античности и раннего периода Средневековья представляют собой некое «фантомное отражение» более поздних цивилизаций, попавших в историю по причине неправильной интерпретации и фальсификации исторических источников. Далее авторы предлагают свою трактовку истории человечества. В ее основу положена гипотеза о существовавшей в Средние века огромной империи, политический центр которой находился на территории Руси. Данная империя географически охватывала почти всю Европу и Азию, а также континенты Южной и Северной Америки.

Описанные произведения показывают, что стиль фолк-истори и язык паранауки имеют такие сходные признаки, как наукообразие; построение сюжета по художественным принципам беллетристики, предполагающим отбор отдельных фактов, содержащихся в изначально принятых автором границах концепции; ориентация на сенсационность и глобальность; стремление к научному опровержению традиционных представлений об исследуемом предмете; склонность к смене научной картины мира и модели мировой истории; пересмотр или достраивание исторических событий в новых, выгодных для автора смысловых контекстах.

Таким образом, проведенный сравнительный анализ паранауки и произведений русской научно-художественной литературы показал, что паранаука имеет определенные творческие основания, позволяющие ей выступать в роли нового стиля в русской научно-художественной литературе. Данные основания прослеживаются в стилистическом соответствии паранауки и научной фантастики, которое проявляется в одинаковых художественных приемах воспроизведения сюжета, способах исполнения основных идей и методах создания произведения. Выясняется, что паранаука обладает всеми необходимыми стилистическими качествами русской научно-художественной литературы. Поэтому паранаука совместно с такими стилями, как научная фантастика

и фолк-истори, способна выступать в качестве нового стиля в русской научно-художественной литературе и может питать новыми идеями современное художественное творчество. В этом состоит культуротворческая роль паранауки и русской научно-художественной литературы в современной культуре. Исходя из этого, можно сделать вывод, что современное художественное искусство, находясь в постоянном развитии и поиске новых творческих оснований в культуре, порождает новые виды творчества, к которым относится и паранаучное творчество. На основе паранауки художественное искусство реализует свое духовное содержание в культуре и воплощает в реальность свои новые творческие идеи. Паранаука в современном искусстве становится новой художественной формой выражения основных идей.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Андерсон П.* Фантастика — певец науки // Если. 1996. № 10. С. 203–210.
- 2 *Анибал Б.* Моряки Вселенной // Modernlib.net. URL: [http://modernlib.net/books/anibal\\_boris/moryaki\\_vselennoy/read/](http://modernlib.net/books/anibal_boris/moryaki_vselennoy/read/) (дата обращения: 25.06.2018).
- 3 *Мартишина Н. И.* Наука и паранаука в духовной жизни современного человека. Омск: Изд-во ОмГТУ, 1997. 178 с.
- 4 *Носовский Г. В., Фоменко А. Т.* Новая хронология Руси. Русь. Англия. Византия. Рим. В 3 т. М.: РИМИС, 2004. Т. 1. 432 с.
- 5 *Ревич В. А.* Научно-художественная литература // Большая советская энциклопедия. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/112710/Научно> (дата обращения: 20.05.2018).
- 6 *Щербаков В. И.* Болид над озером. Сб. научно-фантастических произведений. М.: Знание, 1986. 160 с.

\*\*\*

© 2019. Artem A. Andreev  
Tomsk, Russia

### PARASCIENCE AS A NEW STYLE IN RUSSIAN SCIENCE FICTION LITERATURE

**Abstract:** The article provides a comparative analysis of the parasience and styles of Russian sci-fi literature. It identifies creative foundation of the story the relationship of parasience with such styles as science fiction and folk history and defines the artistic differences and similarities of parasience with these styles. As comparative analysis showed parasience is able to act as a new style in the Russian science fiction literature and is a new artistic form of expression of the creative ideas in modern art. Parascientific art has certain foundations that enable it to function as a new direction in modern art. These foundations can be traced in the content and story line of parascientific theories, works of science fiction and folk history. Thus these are manifested in identical artistic techniques of plot reproduction, methods of implementation of the basic ideas and creative methods. It turns out that parasience has all the necessary informative and narrative qualities of modern artwork. Therefore, parasience, along with science fiction and folk history is able to take on the role of a new movement in modern artistic creativity and generate new ideas for this type of work. This comes to be the main creative role of parasience in modern artistry

**Keywords:** parascience, literature, style, science-fictional literature.

**Information about author:** Artem A. Andreev — Postgraduate Student, National Research Tomsk State University, Lenina Ave. 36, 634050 Tomsk, Russia. E-mail: aartjom238@rambler.ru

**Received:** June 28, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Andreev A. A. Parascience as a new style in Russian science fiction literature. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 75–80. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Anderson P. Fantastika — pevec nauki [Fiction — chanter of science]. *Esli*, 1996, no 10, pp. 203–210. (In Russian)
- 2 Anibal B. Moriaki Vselennoi [Sailors of The Universe]. *Modernlib.net*. Available at: [http://modernlib.net/books/anibal\\_boris/moryaki\\_vselennoy/read/](http://modernlib.net/books/anibal_boris/moryaki_vselennoy/read/) (accessed 25 June 2018). (In Russian)
- 3 Martichina N. I. *Nauka i paranauka v dukhovnoi zhizni sovremennogo cheloveka* [Science and parascience in a spiritual life of modern man]. Omsk, Izdatelstvo OmGTU Publ., 1997. 178 p. (In Russian)
- 4 Nosovski G. V., Fomenko A.T. *Novaia khronologiiia Rusi. Rus'. Angliia. Vizantiia. Rim. V 3 t.* [New chronology of Russia. Rus. England. Byzantium. Rome. In 3 vols.] Moscow, RIMIS Publ., 2004. Vol. 1. 432 p. (In Russian)
- 5 Revich V. A. Nauchno-khudozhestvennaia literature [Scientific and artistic literature]. *Bol'shaia sovetskaia entsiklopediia* [The Great Soviet encyclopedia]. Available at: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/112710/> (accessed 20 May 2018). (In Russian)
- 6 Cherbakov V. I. *Bolid nad ozerom. Sb. nauchno-fantasticheskikh proizvedenii* [The bolide over the lake. Collection of Sci-fi works]. Moscow, Znanie Publ., 1986. 160 p. (In Russian)



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

© 2019. Ekaterina V. Sklizkova  
Moscow, Russia

## HIERARCHICAL SYSTEMACY OF SECONDARY MYTHOLOGICAL REALITY

**Abstract:** Myth is a priori collective worldview paradigm, taken as a model. Some cultural strata, compiled as allusions, based on primary cultural characteristics such as consciousness syncretism, archetype usage, create secondary mythological reality. Fantasy is one of the most productive genres. It is difficult to be distinguished among all the other fictions of this kind. A link between these two notions, myths and fantasy, is obvious. Most of fantasies are composed on the basis of one or amalgam of mythologies, constructed in hierarchy, and syncretism. Tolkien is not the father but a Godfather of fantasy. He did make this genre popular, but was not the pioneer. His stories, being a typical secondary mythological reality, are unique in depth and challenge, though their semantic complexity, close to ancient sagas, is difficult for modern readers to be comprehended. These tales are of linguistic nature, very polysemantic, intended to reconstruct lost authentic Anglo-Saxon mythological system in all its hierarchical complexity.

**Keywords:** Anglo-Saxon, archetype, artificial language, fantasy, Middle-Earth, myth, pragmatics, secondary mythological reality, semantics, syncretism.

**Information about the author:** Ekaterina V. Sklizkova — PhD in Culturology, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University, Institute of Slavic Culture, Khibinsky pr. 6, 129337 Moscow, Russia. E-mail: katunyas@yandex.ru

**Received:** September 28, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Sklizkova E. V. Hierarchical systemacy of secondary mythological reality. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 81–89. (In Russian)

© 2019 г. Е. В. Склизкова  
г. Москва, Россия

## ИЕРАРХИЧЕСКАЯ СИСТЕМНОСТЬ ВТОРИЧНОЙ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ

**Аннотация:** Миф представляет собой используемую как модель коллективную мировоззренческую парадигму. Отдельные культурные феномены сформированы как аллюзии на основополагающие культурные характеристики, синкретичность сознания, архетипы и вторичную мифологическую реальность. Фэнтези — один из наиболее продуктивных и динамичных жанров. Иногда его трудно вычленишь из остальных направлений фантастики. Между фэнтези и мифом есть очевидные

связи не только в миропонимании, синкретичной иерархичности уровней, но и самом факте построения фэнтезийных произведений на основе различных мифологий. Толкина считают родоначальником жанра и, хотя он вывел его на очень высокий уровень, не он стоял у истоков. Его произведения, являясь типично вторичной мифологической реальностью, характерны масштабностью и фундаментальностью, однако их семантическая сложность близка древним сагам, а соответственно трудна для восприятия современным читателем. Он сделал жанр популярным и привлекательным для массы последователей, хотя никто не достиг его глубины. Его работы имеют чисто лингвистическую основу и пытаются реконструировать безвозвратно утраченную англо-саксонскую мифологическую систему в ее иерархической сложности.

**Ключевые слова:** англо-саксонский, архетип, вторичная мифологическая реальность, искусственные языки, миф, семантика, синкретизм, Средиземье, прагматика, фэнтези.

**Информация об авторе:** Екатерина Владимировна Склизкова — кандидат культурологии, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский проезд, д. 6, 129227 г. Москва, Россия. E-mail: katunyas@yandex.ru

**Дата поступления:** 28.09.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Склизкова Е. В. Иерархическая системность вторичной мифологической реальности // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 81–89.

Cultural succession inherent mostly to all manifestations of human activity provides stability of cultural types and existence of civilizational models. Also there are some strata, formed as allusions, ascending to basic cultural characteristics and syncretism of thinking, built on the platform of archetypes, mythopoetics, that produce secondary mythological reality, traditional or connected with gnoseological myths. Mythology and cultural semiotic components exist in all spheres and aspects, being a formal artistic language, but there are some pieces of literature being themselves a secondary mythology.

Studying ancient understanding of the world is quite important in the context of globalization and culture conflicts. It gives the opportunity to formulate algorithm of culture existence and dialogue. The main aim of this paper is to present certain aspects of analyses of semantics and pragmatics of fantasy, as a peculiar consciousness manifestation, in the modern world. The research, focusing on Tolkien's, Dunsany's texts, draws on the surveys of different aspects of Tolkien's stories, e.g. Shippey T., as the most fundamental one. Different approaches of linguistics and cultural theory are used here to examine phenomena synchronically and diachronically. It is supposed to view the presentation of fantasy as a secondary mythological system in hierarchy, and its productivity as an original point. Due to scope limitations, it is just a cursory review of the object under study.

The mythological consciousness is understood as a peculiar type of thinking, deeply psychological, based on belief that the object taken into account, symbol as well, is indiscrete with its function and features. There are no lacunae in such a consciousness, all the phenomena are explained through myth and as a sum of ideological settings. Such reality is syncretic, semiotic, and fatalistic.

Usually the secondary mythology is considered to be created within the world religions, cultural stratum uses basic mythological characters and plots. Secondary mythology

is a typical cultural phenomenon of the post-Antiquity period. Within different spheres both the Medieval times and New Age use plots conceived in Antiquity, sometimes as a direct allusion, sometimes as a model, e.g. Nietzsche's «Dionysian» and «Apollonian» basis of culture acting.

Myth is a priori ideological collective paradigm, taken as a standard, self-actualizing and auto-explaining. Secondary mythology reveals itself at individual request, as priority type of thinking for attaining the aim. It is not a self-contained or closed system. The main difference between the primary and secondary unit is the complete existentiality for the former and the concrete pragmatics for the latter. The secondary mythology is created on purpose, adjusts concrete reality and explains its manifestations. So its semantics and pragmatics are syncretic. This paper is to consider not religious sphere but overall cultural, perceiving secondary mythology as the system of thinking based not only on archetypical mythological plots, but being a new mythological structure, born by some manifestations of different mythologies, reviewed and full of new semantics. In systematic point it is identical to the primary one but its secondary character is connected with the borrowing of the elements.

Fantasy can be viewed as the most productive genre in modern culture. It has particular relation to the creating of secondary mythologies. In contrast to all the other genres fantasy has unlimited possibilities in realization of ideas. The genres can borrow intrigues, characters, and atmosphere of the rest trends. It is supposed to be the new one, but it has the deep roots and appeared not this or even last century.

Within literature this genre is quite difficult to be distinguished among science fiction or fairy-tale, although has its peculiarities. Also any element or means of fantasy or science fiction can be used by different trends or genres. There is no fixed definition of science fiction. Any fiction is invention and thus close to science fiction. The level of uniqueness or unreality is difficult to be distinguished. Usually, however, fiction is understood as anything discordant to reality.

Science fiction deals with the world close to real, events possible in the particular phase of its development. There unbelievable events would adjoin depiction of technologies and science theories. The plot claims scientific explanation of the structure of many levels. Actually, science fiction is connected with the past, present, and future, but fantasy concerns the parallel world.

Fantasy does not explain the nature of objects, describes unreal world, very distant from the reality, sometimes being in contrast with the science laws, full of magic. This genre refers to the theory of world multiplicity. As there are no rules and borders of existence, anything is possible. The basis of the genre is mythological, irrational, full of medieval air. Adventurous plot is typical for fantasy, sometimes it is quite close to romance of the «road», with a battle between some principles, e.g. good and evil, although the good would not win unambiguously. M.M. Bakhtin's saying about the Greek romance suits fantasy as well: «Adventurous chronotope is characterized by abstract technical link of time and space, reversibility of moments of terminal range and their transference in space» [1, p. 250].

The notion of fairy tales is much more difficult. Sometimes the borderline is the age of readers, but it does not hold water. Sometimes fantasy is understood as a complicated variety of a fairy tale. Proportion here is nearly the same as in sign and symbol couple. The more polysemantic and complex in the structure the fairy tale is, the closer it is to fantasy. Besides, sometimes division is connected with the relation to reality. There is no contradiction between reality and magic in fairy tale, for they are syncretic as in the mythological consciousness. Charm is endless and limited by nothing. Whereas in fantasy there is such a contradiction.

Magic is a part of the world, connected with some of its aspects, and restricted to some frames, corresponded to the logic of the world and story.

Fantasy describes absolutely imaginary world, existing by its own laws, extremely different from our. Also in a fairy tale our world can be depicted but full of different magic manifestations. Although in this case fairy tale becomes quite close to mystery. In general all these genres can be viewed as fantastic literature.

In any case fantasy is based on myth or fairy tale, archetypal images or secondary mythology. The last variant is the most typical, when the author creates his or her own world, as some mixture of different mythologies and medieval images. «It is already full not of rarity-curios but miraculous; any object there, arms, clothes, spring, bridge etc. has some mysterious features or is just charmed. There is also much symbolism in this world, not crudely puzzling but close to Oriental fabulous» [1, p. 304]. Modern problems are transferred overtly or under the rose to exotic aspect, and the points of personality or communication are brought to the forefront.

Fantasy flourishing correlates with postmodern philosophy, and in some way reflects its peculiarities: coming back to the mythological, symbolic world comprehension, interpretation of the world as a text, rejection of systematic and comprehensive discourse, individualism of any aspect of linguoculture, inclination to linguistic and other games, renunciation of eternal values, creature of virtual realities etc.

Although, frequently fantasy is supposed to be initiated by Tolkien, the birth of the genre can be attributed to the 19th century, but the name was not fixed at that time. Some its manifestations can be found much earlier: Sophistic literature, Romances, Gothic novel, Romantic literature (e.g. W. Hoffmann), Symbolism, literary fairy tale etc.

«The world of Greek romance is abstract alien, moreover alien completely from A to Z, as nowhere there is an image of the native world, from where the author comes and watches. So there nothing limits absolute power of chance, and in such miraculous rapidity and simplicity all the kidnappings, escapes, captures and releases, supposed deaths and resurrections, and other adventures proceed and follow each other» [1, p. 251].

Romances sometimes also form the realm absolutely different from European one: characters can be alien to the world of medieval Europe or some its aspects are very far from reality. Thus Romances were divided into several circles. The unified element was medieval ambience and knight code, courtesy included. Characters can be borrowed from Antique literature or history, Celtic or Germanic myths. Authentic historical characters and imaginary or unreal ones act simultaneously.

Gothic novel, based partly on romance, uses some its details, turning to horror, that gives way to one of the basement of dark fantasy.

Romanticism revives courtly values on the new coil of the evolution spiral, turns to inner world, close to Fairy land but with the tendency to the spirit space.

Edward John Moreton Drax Plunkett, Lord Dunsany, was a fantasy founder, who created his stories just out of boredom, and did not have universal system. Mostly all his works have Irish mythology as a basis. It should be mentioned that many of his stories are unambiguously both fantasies and parables, still there is no contradiction. The works are very complicated in semantics, syntactics, and pragmatics, so only small form helps to comprehend them. In «The Gods of Pegāna» [3], «The King of Elfland's Daughter» [4] etc. he created self-sufficient secondary world, existing fully by its laws. As Tolkien later, being under Lord's influence in some way, Dunsany was inclined to linguistic puzzles, and it becomes the basic point of his writings. His cosmogony is built on the background of exotic for the modern

world onomastics, and then geography and ethnology. «The Gods of Pegāna» is the series, made of mini-stories of parable character. It can not be distinguished as unified in plot, it is more a range of separate cosmogonic myths, where theological and didactic aspects prevail.

Howard Phillips Lovecraft, Robert Ervin Howard came to be the next stage of fantasy. Howard formed fundamentally depicted world, made of different mythologies pieces.

Tolkien certainly raised the genre to the very high level. It is to him that the push for the flourishing of the genre can be attributed. The world of Middle-earth is the carefully knit system, very vital, though not all the aspects of life are fully depicted.

In present days fantasy is divided into several groups: urban, romantic, humorous, detective etc. In this division unlimited potential of the genre can be viewed. Russian fantasy is also developing in different directions: Slavic atmosphere, and alternative to Tolkien type, made with the usage of the world of Middle-earth as the basement, or dark fantasy — glance to the events from the side of evil, depicted too abstract by Tolkien. Besides, in Russian researches, concerning the English professor, there is a motto impossible for the foreign scholars or readers: «professor was wrong, all was otherwise», that gives one more path to the development of the genre.

In the modern world fantasy has the same function as Romance in the Medieval times had. First of all it is a means of escaping from the reality, entertainment. Besides, it is special way of reality description (relations, events presented in indirect way, points of view). Fantasy, as Romance, is full of allusions to ancient beliefs, and built on their base. A qualitative fantasy has the opportunity to solve some didactic aims as it was within a qualitative Romance.

Tolkien's stories, being the main factor of influence on genre development, stand apart. His works are patchwork quilt, made of real historical events, described in chronicles, old beliefs, poems, but fitted to each other ideally. As sometimes in children rhymes some ancient myths are reconstructed, in the plot very complicated semantics is hidden. His ideas can not be identified as extremely original. The whole world culture consists of playing with the same ideas and some range of plots. The difference of stories generally manifests in combinabilities, structure, genre or type of the text chosen, linguistic peculiarities of the author. If the author managed to create the story easy as it seemed but capable to be divided into different levels, in which any reader sees something of his or her own, the work is on the very top of creativity. Some people suggest «The Lord» gesture (action), saga, philosophical or lyrical piece, linguistic puzzle, real historical chronicles, fairy tale, artistically made allusion to European mythologies etc. Tolkien's works are more scientific philosophical reconstructions, that is oxymoron in itself, wrapped in the cover of a fairy tale or fantasy. All his followers seek for the plot, yet nobody attains the professor scale. The stories of Tolkien fall into several levels. Practically their plots are the last stratum, not the main one. Further more the plot is built as research, and in the very beginning the author himself does not know in what way it would be developing, though he is aware of the whole idea in general.

One of the strata is philosophical, through which the author shows his world understanding. This stratum is also subdivided into several levels, manifesting quite complicated world picture. Relations of contemporaneity and archaism in all their aspects is one of the main motives. Ideal of Tolkien world is patriarchal world of the English village, so that main heralds of it were hobbits. Although it is only partial truth. Hobbits are needed as a mediator between philistines and the author with the very sophisticated semiosphere in his mind. In the atmosphere «The Lord» is very close to ancient sagas and poems of Anglo-Saxons, Scandinavian, Goths. Hobbits introduce some easygoing plain air without lacking of

possible heroism of a small being. Their realm is a closed linguistic world of Hertfordshire, though provincial, still having very deep old strata. Courage in Tolkien's stories, inclined to the stylistics of old sagas, is authentic, manifested in phobias conquering and self-overcoming, opposite to the heroes without fear and reproach. Though the most evidently author's attitude to creativity, art, beauty is manifested through elves, serving the reflection of the imagination or real creatures, beyond our view of them, but in any case being the creators themselves, forming the reality around, charming. That is the essence of fantasy as a genre. Elves of Germanic mythology are very ambivalent characters not good or evil but both. This aspect is also shown by Tolkien. They attract in their hills or woods, where time is flowing in a special way. However, they are also liable to the time flow. The Ring having been destroyed, Galathriel said about the elves derogation, they might be forgetting and being forgotten, or degrading to small Puks, or becoming a part of landscapes, turning to indistinct legends. The same happened with the old cultures and languages.

Atmosphere is also an important level of his works and the possible main reason of their popularity. Motives of overall love capture, destiny, ties with the native land and culture, destructive influence of power, Christianity also form synthesis of discrete notions. On the one hand his works are full of fate and despair, on the other they give some hope mixed with fair grief. It is gained through the plot and peculiarities of the author style. Fate is examined from several angles. This is a conception of the Creator, manifested in Music, some situation given, and the destiny of the character he or she chosen. The opposition between destiny and the problem if choice is very typical for the side of good, for the dark side there is no such a problem. Constant hints to some older reality is the characteristics of Tolkien's works, they create necessary depth, meant long history of Middle-earth. Per contra, in many works the problem of a «small» man able to turn the history vector is raised. The idea of inevitably changing world, loss of old values is manifested in the war of the Ring, which is meant to keep freedom of peoples of Middle-earth, however, changes all the levels of life. The elves are leaving together with natural magic of the world. Old traditions and knowledge are being forgotten, as elves are being derogating.

His world is semiotic system compiled in details, but not allegory, as Tolkien could not stand allegories. Tolkien widely uses some basic archetypes: light, dark, water, earth, wood, stars ring, road, magician, king etc. Further more, they are usually displayed in some fixed groups: evil-shadow and ring, evil and mountain, evil and wood (here usually evil is brought but not native though), road and life, road and choice, road and good. They are usually manifested in personified form, at least as agent of the events. All of them are built on a basis of old mythologemes, sometimes interpreted in a new or strange way. Many of them are obvious, as water and purification, wood and life, road and life, many obtain sense only as a result of complicated oppositions. For example, Tolkien's evil is almost omnipotent, causes itself thus forming the ring. Good is restricted in means, there is a constant problem of choice in front of it, even its victories are not absolute but limited by time and semantics. Frodo won, not alone, but with the help of Gollum, negative character, whom he had kept live out of pity, but he himself went out from the last «battle» without hope and will to live. Good, as life, has the presentation of a road, forked, and brought to a logic end.

*«Roads go ever ever on,  
Over rock and under tree,  
By caves where never sun has shone,  
By streams that never find the sea...» [7, p. 300]*

This rhyme is presented in different variants in the beginning and the end of «The Lord»:

*«The Road goes ever on and on  
Down from the door where it began.  
Now far ahead the Road has gone,  
And I must follow, if I can»... [6, p. 102]*

*«The Road goes ever on and on  
Out from the door where it began.  
Now far ahead the Road has gone,  
Let others follow it who can!» [8, p. 297]*

In general, literature, as an aspect of culture, ascends to myth. Stage by stage faded ideas are becoming more structuralized system, filled by oral traditions, then fixed in written form. Tolkien felt great pity to the absence of concrete Anglo-Saxon mythological and epic traditions and tried to fulfill that gap. He was engaged by creating of English mythology, completely realizing, that the English culture was quite composite notion. As a basis he took the oldest Anglo-Saxon resources frequently mixed or being under the influence of Scandinavians. As a result, ironically he created-reconstructed English mythological system in the texts, which the English do not acknowledge as Anglo-Saxon. Mostly all the characters: Dragons, gnomes, elves, orcs etc. existed in the mythology of old Europe, and their main or one of the interpretations coincides with Tolkien's one. Middle-earth grows from old scripts: «Beowulf», «The Ruin», «The Wanderer», «The Battle of Maldon», «The Pearl», «Sir Gawain and the Green Knight», «Sir Orfeo», «The Book of John Mandeville» etc., «Eddur», «Das Nibelungenlied», «Kalevala» etc. [5], where the prototypes of Tolkien's characters exist, rethought but already subsisting in the cultural space. Rohirims originate in linguocultural type even not of Anglo-Saxon but Goths, more poetic than real. Elves, gnomes, dragons, and other magic creatures, as the elements of old common Germanic past, are recorded in old tales. Even their names are borrowed by Tolkien. Hobbits are the product of author reconstruction, allegedly ascend to the old English *hol-bytla* — «living in a hole». Such a word is not recorded in the language, but it was possible. The works of Tolkien are built on the pattern of epos, on the border of folklore and literature. Besides, old literal sources Tolkien was influenced by contemporaries: J. McDonald, W. Morris, R. Kipling, Dunsany. Even the authors quite unattractive to the professor personally reveal themselves as allusions in Tolkien's stories.

But the main point that is quite close to any linguist is that his world is built on the basis of artificial languages for its support, forming of its sociocultural base. For Tolkien «in the beginning was the word». Then some rules of his languages were formed, and then the world, where these languages could function, was compiled. Tolkien was a linguist by essence. His languages are created on the basis of real words in different old languages, taking new semantics, syntactics, and pragmatics. The word, taken by chance, noticed in some ancient text or toponymy, is being studied in its etymology, its praform and prasemantics are reconstructed, and the word is taking a new life as a character or place, naturally connected with this praform. For example, Gandalf, borrowed from «*Völuspá*», should have been a dwarf. But the second part of his name *-alf* quotes elves more. The first part *gand-* (*gandr*) has possible etymology and semantics of something magic or charmed in the Icelandic language. So *gandalf* is a magician, and in this version *gand* is a staff. Gandalf is not an elf but has

some relation to them as went from the land of elves (Valar). Tolkien believed in organic link between sign and referent, the word and its sense.

The whole onomastikon of his works is not original. Even the main toponym - Middle-earth is a part of Scandinavian mythology, and semantically can be found in Britain - Midlands. The names are borrowed from Goths, Scandinavian, Anglo-Saxon texts, England toponymy (e.g. Wetwang is a toponym of a Yorkshire). Very frequently real relation of lexical units in Goth and old English are reflected in author's hint to the modern and ancient linguocultural space of his characters.

His world and his stories are developing from the language aspect through fundamental understanding of myth and mythologies of ancient peoples to his own myth creation and mythopoetics. Some parts of the text and proper names are absolutely alien to the reader. There are the texts in artificial languages. Frequently they are given without any translation. They surely give some air but not information. It is also controversial though. Sometimes the translation is given but in other part of the story, sometimes explains something. It has a very specific aim, different from explanation or information itself. All the artificial languages, mythology, geography make necessary historical depth.

It is supposed that Middle-earth is the past of the Earth, which is not shown directly. Tolkien's cosmogony also is not completely original. Creation of the world through music has some parallels with the theory of the harmony of spheres existed already in Antiquity in Pythagorean and Platonic schools. Certainly there are cross-cultural parallels of Creator and Lucifer with Eru and Morgoth, Greek and Scandinavian pantheons with Valar and Maiar, Atlantis and Numenor, Gandalf – Aragorn and Merlin – Arthur etc.

There are a lot of interpretations of «The Lord of the Rings». Tolkien himself was irritated by 90% of them. In the war of the Ring the Second World War was seen, orcs were interpreted as population of Asia, the Ring itself sent the reader to «Das Nibelungenlied» etc. Tolkien was not liked by critics, he was accused of superficial attitude to his characters, events, and only few researchers paid attention to deep semantics of vocabulary used, where some information, missed in the text, was contained. It is right to affirm that the main his supporters are professional linguists, connoisseur of ancient literature, mythology, or readers with special receptivity, feeling intuitively that the plot has something more in its sense. For Russian readers it is even more urgent. Unfortunately translation, even very qualitative, is not able to convey all the linguistic plays of the author. Many words, having quite obvious etymology and semantics in English and used in particular aim, in Russian have a very different nature. So the motto of many Russian readers «professor was wrong» reflects more intuitive suspicion of a translation but not of original text. In fact from the first glance the plot is not complicated and original, characters are plane, positive especially, and sometimes drop from the plot, the style is not observed, there are a lot of notes in artificial languages that explain nothing and tell the stories nobody understands.

Style of the text is changed sometimes imperceptibly. Different linguistic means of grammar and vocabulary refer to different characters. This difference forms complete image and main peculiarities of e.g. hobbits and elves.

All the elements of the story are represented accordingly to Stanislavsky approach. There is no random, even for characters and events not of special importance, passing by e.g. Tom Bombadil. Many chances and inaccuracies, drops, and omissions help to create an essential multidimensional space. Many variants of the rhyme, legend or event make the text more realistic, reconstructing the situation with the rewriting of old texts.

Tolkien's secondary mythological reality is formed via elaborated world map, language reality, special theory of world genesis, peculiar anthology. As mentioned above, this world is original as a system, but not in terms of its elements (they are borrowed 90%). Although his main works are interconnected, in complexity «The hobbit» is very far from «The Lord», or furthermore «Silmarillion» [9]. It is only the part of the whole picture, and not a reflection of all the peculiarities of Middle-earth. Tolkien advanced from the word. He took the word quite at will, searched its etymology and semantics, and gave the object chosen features of the word. Hence as in Dunsany's works there is half original onomastics, compiled stories of some phenomena, which is reflected in geography, constructed cosmogonic system.

To summarize, forming of secondary mythological reality can pursue very different aims, bring very different information. Its semantics and pragmatics would depend on the author from one angle and the reader from the other. Due to the capacity of semantics to be divided, different pragmatic levels may emerge. This type of the text is connected with the process of interpretation, cultural background of the reader, worldview etc. By the nature fantasy suits all the demands of secondary reality perfectly.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
- 2 *Толкин Дж. Р. Р.* Профессор и чудовища. СПб.: Азбука-классика, 2004. 288 с.
- 3 *Lord Dunsany* The Gods of Pegana. Washington: Pegana press, 1911. 94 с.
- 4 *Lord Dunsany* The King of Elfland's Daughter. L., N.Y.: G. P. Putnam's Sons, 1924. 301 с.
- 5 *Shippey T.* The road to Middle Earth. L.: Allen&Unwin, 1982. 252 с.
- 6 *Tolkien J. R. R.* The fellowship of the ring. N.Y.: Ballantine books, 1982. 480 p.
- 7 *Tolkien J. R. R.* The Hobbit. N.Y.: Ballantine books, 1982. 304 p.
- 8 *Tolkien J. R. R.* The return of the King. N.Y.: Ballantine books, 1982. 507 p.
- 9 *Tolkien J. R. R.* The Silmarillion. L.: Grafton, 1992. 441 p.

### REFERENCES

- 1 Bakhtin M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975. 504 p. (In Russian)
- 2 Tolkien J. R. R. *Professor i chudovishcha* [The Monsters and Professor]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 288 p. (In Russian)
- 3 Lord Dunsany *The Gods of Pegana*. Washington, Pegana press Publ., 1911. 94 p. (In English)
- 4 Lord Dunsany *The King of Elfland's Daughter*. London, New York, G. P. Putnam's Sons Publ., 1924. 301 p. (In English)
- 5 Shippey T. *The road to Middle Earth*. London, Allen&Unwin Publ., 1982. 252 p. (In English)
- 6 Tolkien J. R. R. *The fellowship of the ring*. New York, Ballantine books Publ., 1982. 480 p. (In English)
- 7 Tolkien J. R. R. *The Hobbit*. New York, Ballantine books Publ., 1982. 304 p. (In English)
- 8 Tolkien J. R. R. *The return of the King*. New York, Ballantine books Publ., 1982. 507 p. (In English)
- 9 Tolkien J. R. R. *The Silmarillion*. London, Grafton Publ., 1992. 441 p. (In English)

УДК 821.161.1  
ББК 83.3(2Рос=Рус)4



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

© 2019 г. Е. А. Андреева  
г. Москва, Россия

**ЛЕТОПИСНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ ОБ УБИЕНИИ БАТЯЯ  
В ВЕНГРИИ: СЮЖЕТ И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
(НА МАТЕРИАЛЕ НИКОНОВСКОЙ ЛЕТОПИСИ)**

**Аннотация:** Повествование о гибели Батяя в Венгрии, помещенное в Никоновскую летопись под 1246 г., является ярким и неординарным произведением древнерусской литературы с точки зрения сюжета и жанра. В его основе лежит не реальное историческое событие (Батый умер в 1255 или 1256 гг.), но легендарное повествование о том, как Батый потерпел поражение от некоего венгерского короля Владислава, что явилось наказанием за содеянное ранее с русскими князьями Михаилом Черниговским и Ярославом Всеволодовичем, убитыми в ставке хана. Автор текста, по предположению историков, Пахомий Серб, включил в повествование различные символические и лирические отступления, внес фольклорные мотивы. Основная идея произведения — возможность победить врага, одолеть монголо-татар — диктует выбор формы, поэтому текст, рассказывающий о гибели Батяя, — неоднородное в своей жанровой сущности произведение. Из предлагаемых исследователями жанровых определений: повесть, слово, сказание — наиболее точным можно считать последнее. В сказаниях, в отличие от повестей, хотя и действуют исторические личности (хотя в тексте исторические фигуры весьма условны) и центром повествования является одержанная над врагом победа, однако легендарные, вымышленные события, мотивы становятся доминирующими. Необычность выбора темы (рассказ о гибели врага), яркая образность, эмоциональная напряженность, нарушение исторической точности в целях утверждения конкретной идеи приводят к появлению произведения, которое сложно отнести к конкретной замкнутой жанровой форме, налицо взаимодействие жанров.

**Ключевые слова:** древнерусская литература, летопись, Орда, хан, сюжет, жанр, повесть, сказание.

**Информация об авторе:** Екатерина Александровна Андреева — кандидат филологических наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: aaa46aaa@yandex.ru

**Дата поступления статьи:** 26.10.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

*Для цитирования:* Андреева Е. А. Летописное повествование об убиении Батыя в Венгрии: сюжет и жанровые особенности (на материале Никоновской летописи) // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 90–98.

«Повесть о убиении Батыя» или «Слово об убиении злочестивого царя Батыя» (БЛДР) является ярким и необычным памятником древнерусской литературы XV в. Текст бытует в составе поздних летописей: Никоновской, Тверской, Ермолинской, Типографской — причем очевидна его идейная связь с житием Михаила Черниговского, вслед за которым он помещается, и преданием о Савве Сербском, включенным внутрь текста. Это дало возможность предположить, что автором произведения является Пахомий Серб.

Подробный обзор исторических источников, положенных в основу рассматриваемого текста, сделали в своих работах С. П. Розанов, А. А. Горский, А. В. Майоров. Особое внимание исследователи обращали на то, что произведение вобрало в себя элементы народной культуры: южнославянских песен, былин. Этим оно и отличалось от окружающих его летописных текстов. Ученые высказывали предположения о цели создания текста: демонстрация возмездия Батыю [7, с. 127–128], явившемуся виновником гибели Михаила Черниговского, описание справедливого наказания за гибель невинного князя, отказавшегося отречься от веры в ставке хана. В исследовании С. П. Розанова [5] были рассмотрены все известные тексты произведения и выделены две основные редакции — летописная и минейная.

Исторической основой памятника послужили два похода монголо-татар на Венгрию: в 1241 и 1285 гг. И если первый из них, возглавляемый Батыем, был успешен, венгры потерпели сокрушительное поражение на реке Шайо, король венгров бежал из страны; то второй поход никак не мог проходить под предводительством Батыя, который к тому времени давно уже скончался, сам же поход оказался не столь успешным, так как ордынцы сначала захватили часть Венгрии, но понесли в итоге тяжелые потери [1, с. 197–199]. В любом случае оба эти события в не переработанном древнерусским автором виде имеют весьма опосредованное отношение к гибели Батыя: в первом походе он был предводителем, но одержал победу; во втором походе участвовать не мог по объективным причинам.

Тем не менее о гибели Батыя в тексте Никоновской летописи сообщается дважды (под 6755 и 6756 гг., т. е. речь идет о 1247 и 1248 гг.). В то время Батый уже завершил свой победоносный поход на Запад и в большей степени погрузился во внутривнутриполитические дела, включился во вражду с избранным на курултае в 1246 г. ханом Гаюком. Выступивший в поход против Батыя Гаюк неожиданно умер в 1248 г., историки предполагают, что в его смерти мог быть замешан Батый, чьи сторонники могли отравить хана. На следующем курултае был избран лояльный к Батыю хан Мунке, фактическим соправителем которого стал Батый, оставшийся править в Сарае, в то время как Мунке правил в Каракоруме. В 1246 г. в Орде происходят два значимых для Руси события: погибают в ставке два князя — Ярослав Всеволодович и Михаил Черниговский. Ярослав Всеволодович был изначально лояльно настроен по отношению к власти монголо-татар и неоднократно бывал в ставке хана, а также присутствовал на курултае, избравшем хана Гаюка. По предположениям западных источников, Ярослав Всеволодович был отравлен сторонниками Гаюка, в русских летописных источниках — казнен в ставке Батыя по наговору представителей другого удельного княжества. В этом же году погибает

Михаил Черниговский с боярином Федором, отказавшиеся подчиняться ордынским обычаям.

Батый умер в 1255/1256 гг., т. е. после совершившихся событий прожил еще около 10 лет. Тем не менее два сообщения о нем появляются в Никоновской летописи после рассказов о Ярославе Всеволодовиче и Михаиле Черниговском. Причем первое сообщение краткое и лаконичное с констатацией факта смерти и рассказом о предшествующем этому событию — походе на венгров: «Того же лѣта злочестивый царь Батый со многими воинствы поиде ратью на западные Угры, къ вечернимъ странамъ, ихже преже не доходи, и многи грады разбиваша и плѣняше, и никто не можаше противу его стоати, и многихъ князей и воеводъ живыхъ поймавъ посла къ сыну своему Сартаку; и стоаше тамо лѣто все воеваше и плѣняше, мечю и огню всѣхъ предаше непокаряющихся ему» [2, с. 135]. Описание данного похода в целом соответствует происходившему в 1241 г., когда армия Батыя одержала победу над венграми. Но почему события 1241 г. оказались в летописной статье за 1247 г.? Возможно, в Никоновской летописи они служат завязкой повествования, помещенного под следующим годом.

Вторая запись (1248) занимает значительную часть погодной статьи и превращается в подробное повествование об убиении Батыя. Она открывается природным предзнаменованием: «Бысть знаменіе въ лунѣ: бысть кровава вся и погибе» [2, с. 135]. Кровавая луна и ее последующее исчезновение (затмение) ассоциируются с надвигающейся бедой, создают чувство тревоги, являются предсказанием дальнейших событий.

А далее автор практически дословно повторяет то, о чем было сказано в предшествующей погодной записи. Правда, во второй раз не дается прямая оценочная характеристика главному герою повествования (вместо «злочестивый царь» просто «царь»), названо конкретное географическое место, где остановилось войско Батыя (град Вардин).

Топонимическое упоминание сопровождается отступлением, не имеющим прямого отношения к главному конфликту произведения — противостоянию двух армий, а носящим описательный характер. Вставным элементом повествования является воссоздание пейзажа упомянутой местности: «...около же его мало простыхъ древесъ бѣ, но вся древеса винограднаа, изобиліемъ точящъ всякого овощіа и всякого вина. Градь же весь отовсюду водами обведень, и зѣло крѣпокъ, и отъ сея крѣпости не боящася никого же; среди же града стоаше столпъ камень зѣло превысокъ» [2, с. 135]. С одной стороны, пейзажная зарисовка: нет деревьев, виноградные лозы, вода, с другой — оценка местности с точки зрения военного человека. Автор отмечает положительные и отрицательные стороны подобного расположения города для его защитников и захватчиков. Отсутствие деревьев делает местность открытой и легко просматриваемой на дальнее расстояние. Обилие виноградников — это пища и питье, которые могут пригодиться двум противостоящим сторонам. Город окружен рвом и крепкими стенами, значит, будет проще обороняться и труднее осаждать. Последнее сообщение о наличии в городе высокого каменного столпа отсылает к понятию столпа «как твердыни, опоры или оплота чего-либо» [6, с. 212]. Столп в центре города говорит о крепости, твердости, намекает на молитвенный подвиг, в какой-то мере противостоит лунному затмению, предвещающему несчастью. Столп же, один из главных житийных топосов, проявляющийся как огненный или светящийся (нематериальный), выявляющийся при аналогии «святой – столп терпения», являющийся местом молитвенного подвига святого (материальный образ). Таким образом, пейзаж в тексте несет в себе как важное топонимическое (определяющее стратегию битвы), так и отчасти символическое значение.

После рассказа о месте предполагаемой битвы, автор пишет о венграх и их предводителе, короле Власлове. Во время похода монголо-татар в 1241 г. страной правил король Бела IV (1235–1270), а во время похода 1285 г. — Ласло IV Кун (1272–1290), поэтому речь никак не могла идти о Беле IV (даже если предположить, что имена были перепутаны), бежавшем с поля боя в битве на реке Шайо, в биографии Ласло IV также нет тех сведений, о которых идет речь в рассматриваемом тексте. С. П. Розанов предположил, что в основу образа Власлова, о котором идет речь в повествовании о гибели Батыя, легли легенды о Владиславе (Ласло) I Святом, правившем в 1077–1095 гг., т. е. за два столетия до описываемых событий [1, с. 193]. Власлов в тексте назван самодержцем и королем «Угромъ, и Чяхомъ, и Нѣмцемъ, и всего Поморіа и до великаго моря» [2, с. 135]. Этим подчеркивается значимость правителя и возможность его, обладая большим войском, состоящим из представителей разных народов, противостоять монголо-татарам.

На стороне победителя должно быть не только земное воинство, но и высшая сила, поэтому автор подробно пересказывает историю возвращения короля к истинной вере: «Бѣху же Угры въ православіи преже, понеже святое крещеніе пріали отъ Грекъ, не успѣли же на свой языкъ грамоту изложити, Римляне же близъ суще приложиша ихъ къ своей ереси, и оттолѣ даже и до днесь во единствѣ съ ними суть» [2, с. 135]. Налицо противостояние вер, в котором автор полностью стоит за веру православную, перенятую от греков. Католики же, в оценке древнерусского писателя, воспользовались ситуацией: вера еще только утверждалась, книги еще не были переведены, а они стали проповедовать свое учение, названное в тексте «ересью», от которого венгры так и не смогли отойти, вернувшись к православию. Но переломным моментом для короля Власлова стало появление святого архиепископа Саввы Сербского (ок. 1169–1236), благодаря просветительской деятельности которого король смог ступить на путь истинной веры: «...поучая его о православіи Греческаго закона, мѣсяцевъ 5» [2, с. 135], Савва оставил у короля одного из православных священников, дабы тот продолжал наставлять правителя и следил за тем, чтобы он опять не впал в ересь, прежде окрестив Власлова во Владислава.

Автор повествования сравнивает двух предводителей войск. Батый предстает грозным, жестоким разрушителем городов и безжалостным по отношению к побежденным. При этом он хороший стратег, умеет быстро принимать правильные тактические решения: «Батый же наипаче благополучно время обрѣтъ, творяше елика хотяше» [2, с. 135]. В своих действиях он рассчитывает только на себя. Что же касается короля Владислава, то он близок к поражению, потому что совершает главную тактическую ошибку: он не успел собрать войско. Поэтому пока Батый осаждает город и выжидает, Владислав обращается за помощью к высшим силам: «...краль же Владиславъ многи дни пребываше на предреченнѣмъ столпѣ въ велицѣ скорби, ни хлѣба ни воды вкушаа, и моляше Христа Бога со влезми, да преложитъ гнѣвъ свой на милость и избавитъ его отъ враговъ его» [2, с. 135–136]. О подобном поведении короля, его беспрестанных молитвах и просьбах, обращенных ко Господу, будет сказано еще неоднократно.

Результатом его горячих обращений станут два явленных чуда. Слезы короля, текущие «отъ очію его, яко рѣчнымъ быстринамъ, и идѣже падаху на мраморіе прохожаху на сквозь, еже есть и до сего дне видѣти на томъ столпѣ на мраморіехъ» [2, с. 136]. Текущие обильно и быстро из глаз слезы прошли сквозь камень и отпечатались на поверхности. Это первое предвестие того, что высшие силы откликнутся на призыв

короля, что победа окажется на его стороне: «И отъ сего познаша иже съ нимъ сущіи панове и вси предстоащіи ему помощи и милости Божіей быти» [2, с. 136].

Второе чудо — появление некоего «человека», который оказался «свѣтель зѣло и страшень» перед королем и заставил окружающих устрашиться и вострепетать. Этот «человек» открыто обещает королю поддержку Господа в борьбе с Батыем, но как бы пристально ни вглядывались люди и ни пытались разглядеть его лицо, так и не смогли увидеть. Очевидно, что речь идет об ангеле, а его появление символизирует то, что Господь услышал молитвы короля. Но ангел оказывается «страшен», его боятся, перед ним трепещут. Здесь находит отражение представление о грозном ангеле, образ которого, по словам С. С. Аверинцева, соотносится с типом грозной святости, не допускающей послабления, снисхождения к человеческим слабостям [4, с. 207]. Такой ангел требователен к тому, к кому обращены его слова, и настаивает на немедленном исполнении воли Божией. Спустившись со столпа, Владислав обретает оседланного коня и секиру и сразу же со своими воинами отправляется в стан Батыя.

Ситуация резко меняется: сначала Владислав не сумел собрать войско и потому был осажден в городе, теперь то же самое происходит с Батыем и его войском: «.. вси бо Татарове его въ загоны разыдошася, елицы же съ нимъ сущіи Татарове въ той часъ гнѣвомъ Божіимъ побѣжени и быша яко мертви, и бѣжаша съ великымъ срамомъ» [2, с. 136]. Автор неоднократно подчеркивает, что ключевым моментом борьбы стало вмешательство высших сил: они изначально против Батыя (начиная с момента лунного затмения). Божья помощь приходит к Владиславу лишь после возвращения к истинной вере и многодневных молитв, поста и смирения.

Поединок Владислава и Батыя передан не столько в форме воинской повести, сколько в форме повествования, включающего фольклорные мотивы. Автора интересует в большей степени не гибель предводителя монголо-татар, но ситуация с сестрой короля Владислава: в гибели Батыя сомневаться не приходится. В тексте трансформируется известный сюжет, книжная версия которого отражена в Волоколамском патерике, о неверной жене, изменившей храброму воину с татарским князем. Однако вместо жены фигурирует сестра венгерского правителя, которая бежала в город к брату, чтобы укрыться от врагов, но была схвачена татарами. В исходном варианте воин пытается спасти жену, взяв с собой секиру и верного пса, король Владислав также использует секиру, но вместо пса появляется конь. Женщина в обоих случаях становится на сторону врага и погибает вместе с ним [3, с. 139]. Таким образом, Владислав побеждает своих врагов: Батыя и переметнувшуюся на его сторону плененную им сестру.

Дальнейшая судьба татарского войска предсказуема: вернувшись в станы, они не ведали о случившемся, потому их застали врасплох, монголо-татары вынуждены были отдать добычу («Угри же полонъ у нихъ взимаху»), а сами были преданы смерти. Единственной возможностью остаться в живых для захватчиков стало принятие христианской веры. Утверждая на протяжении всего текста важную роль высших сил в описываемых событиях, автор еще раз приходит к выводу: «Тако убо Господь Богъ сътвори своею невидимою силою, смерти предаде нечестиваго царя и всю безчисленую его силу, и збысться писаніе, глаголющее: мнѣ отмщеніе Азь воздамъ, глаголетъ Господь» [2, с. 136]. Подобное утверждение как раз и дает возможность увидеть в рассматриваемом памятнике определенный посыл: виновный в несправедливых казнях и решениях будет наказан, но не человеком, а высшим судом. Ведь наказан не только нечестивый Батый, но и все его войско — войско захватчиков. В данном контексте это произведение является иллюстрацией утверждения о том, что монголо-татар можно одолеть, но сде-

лать это нужно определенным образом, заручившись поддержкой свыше. В этом же заключении истории Батыя — логически верный конец владыки, решившего завоевать чужую землю и не увидевшего страшного предзнаменования, положившегося только на свою силу и верящего, что именно напором можно одолеть противника. Особенно актуально, по мнению А. А. Горского, это могло стать именно в XV в., во время правления Ивана III, когда «сюзеренитет хана Золотой Орды» стал подвергаться сомнению [1, с. 214].

В память о свершившемся, по словам автора, была создана медная статуя короля Владислава на коне с секирой в руке и водружена на тот самый столп, стоящий посередине города «на видѣніе и память послѣднему роду» [2, с. 136].

В центре рассмотренного нами повествования, рассказывающего о гибели Батыя, очевидно, должен находиться предводитель войска монголо-татар, однако прямые и косвенные характеристики на протяжении текста встречаются редко и в целом повторяют характеристики любого врага. Лишь дважды (в двух погодных записях) встречается непосредственная и при этом традиционная для текстов древнерусской литературы характеристика — «злочестивый» и «нечестивый». Причем первое определение дается до начала основных событий, а второе — уже после гибели Батыя. На протяжении всего текста он именуется «царем», что не противоречило общим нормам обращения к золотоордынским правителям, власть которых на Руси признавалась. Образ Батыя воссоздается через поступки, на которые накладываются те злодеяния, которые он совершил прежде (речь идет о нападении на русские города, об убитых русских князьях). Он изначально мыслится как герой отрицательный, не заслуживающий оправдания.

По этой причине на первый план выходит образ положительного персонажа, короля Владислава, главными заслугами которого являются осознание необходимости вернуться к истинной вере предков и руководствоваться божьим произволением. С одной стороны, он смиренный и кроткий человек, проводящий долгие часы в молитвах, с другой — воин и победитель. Король Владислав проходит проверку, он стоит перед выбором: спасти сестру или одолеть врага. Фактически он совершает выбор между земной привязанностью и высшим предназначением. Его руками Бог наказывает злочестивого Батыя.

Основная идея произведения — возможность победить врага, одолеть монголо-татар — диктует выбор формы, поэтому текст, рассказывающий о гибели Батыя, — яркое, эмоциональное, неоднородное в своей жанровой сущности произведение. Изданное в 12 томе БЛДР произведение (входящее в состав Великих Миней Четых митрополита Макария) озаглавлено как «Слово об убиении злочестивого царя Батыя», изданный А. А. Горским текст из Архивской летописи — «Повесть о убиении Батыя». Исследователи неоднозначны в определении жанровых особенностей памятника, называя его то словом, то повестью, то сказанием.

Налицо взаимодействие различных жанровых моделей. Так как основной идеей является возможность одолеть сильного и могучего врага, то для реализации ее необходимо заручиться поддержкой высших сил, обратиться за помощью к Богу. Вставными элементами текста становятся знамение, предрекающее гибель войска Батыя, и два чуда, подтверждающие готовность Господа поддержать короля Владислава в борьбе с захватчиками. Чудеса объясняют ход дальнейших событий, при этом становятся самостоятельными микросюжетами, приобретают яркие изобразительные черты. В подробных версиях (например, в составе Архивской летописи) в текст памятника включаются многочисленные молитвы, обращенные к Богу.

Лирические и символические вставные элементы переплетаются с элементами воинского повествования, так как кульминационным событием памятника является победа над монголо-татарами и смерть Батыя. В целом трехчастная канва воинской повести прослеживается: повествование о подготовке битвы, описание самого сражения и рассказ о последствиях военных действий. Однако из текста исчезает точность, хронологическая выверенность, оказывается, что описываемые события не могли происходить в то самое время, в тот год, под которым они помещены в летописном повествовании. Так воинское повествование обрастает легендарными подробностями, хотя и продолжает включать в себя воинские формулы в небольшом количестве: «вмалѣ», «гнѣвомъ Божіимъ гонимъ», «помощію Божию одолѣвъ» [2, с. 136]. Наличие символических элементов характерно для воинского повествования, и чудеса, и знамение оказываются тесно связаны с замыслом произведения.

Немаловажное значение имеют и фольклорные мотивы. В. О. Ключевский полагал, что в основе повествования лежит народная южнославянская песня, которую обработал Пахомий Серб. Подобную мысль подтвердил и развил М. Г. Халанский, который отметил сходства произведения с народной южнославянской песней о Батые, а также с известным у сербов, болгар, малороссов и великороссов сказанием, в котором, правда, фигурировала не сестра главного героя, а жена или невеста. Исследователь видит прямое сходство былины об Иване Годиновиче с повествованием о гибели Батыя [8, с. 111–126]. Фольклорные элементы вносят в текст сюжетную напряженность и эмоциональность, подчеркивают веру в торжество справедливости и добродетели.

Есть в тексте и предельно краткая вставная история об архиепископе Савве Сербском, наставившем короля на путь истинной веры, и появляющееся вместе с ним противопоставление православия и католичества. Трудно назвать этот эпизод полноценным размышлением о вере или словом, призывающим следовать за истинным учением и не отклоняться от него, прельстившись уговорами и посулами. Однако смысл этой вставки вполне очевиден: в ней утверждается Божье покровительство королю Владиславу, раскаявшемуся в отступничестве, а соответственно, отсутствие шансов на победу у Батыя и его войска.

Таким образом, перед нами произведение, насыщенное различными символическими элементами, структурно напоминающее воинскую повесть, эмоциональное по содержанию, с яркими фольклорными образами. При выборе между тремя жанровыми определениями, текст логичнее всего отнести к жанру сказания. В сказаниях, в отличие от повестей, хотя и действуют исторические личности (хотя и очевидно, что Батыю не мог противостоять тот самый Владислав, о котором идет речь) и центром повествования является одержанная над врагом победа, легендарных, вымышленных событий, мотивов гораздо больше, чем это возможно встретить в повестях. Несмотря на важную идею, заложенную в основе произведения, оно не риторично, не призывает к чему-то открыто и не дает конкретных рассуждений по какой-то проблеме. Сюжетность, описание ситуаций и поступков героев не дают возможности отнести данный текст к жанру «слова».

Примкнувший к древнерусскому произведению о гибели Михаила Черниговского в Орде и попавший в поздние летописные своды текст о смерти Батыя с уверенностью можно рассматривать как самостоятельный литературный памятник. Необычность выбора темы (гибель хана), яркая образность, насыщенность его различными вставными элементами, эмоциональная напряженность, нарушение исторической точности в целях утверждения конкретной идеи делают произведение многоплановым и неоднознач-

ным. Налицо беллетристическое повествование, которое сложно отнести с конкретной замкнутой жанровой форме.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Горский А. А. «Повесть о убиении Батяя» и русская литература 70-х годов XV века // Средневековая Русь. М.: Индрик, 2001. Вып. 3. С. 191–221.
- 2 Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновскою летописью. СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1885. Т. 10. 244 с.
- 3 Майоров А. В. К вопросу об исторической основе и источниках «Повести о убиении Батяя» // Средневековая Русь. М.: Индрик, 2014. Вып. 11. С. 105–146.
- 4 Малэк Э. Образы ангелов в древнерусской письменности (ангелы грозные, тихие и милостивые) // ТОДРЛ. СПб.: Изд-во АН, 2003. Т. 54. С. 201–210.
- 5 Розанов С. В. «Повесть об убиении Батяя» // ИОРЯС. 1916. Т. 21. Кн. 1. С. 109–142.
- 6 Руди Т. Р. «Яко столп непоколебим» (об одном агиографическом топосе) // ТОДРЛ. СПб., Изд-во АН, 2004. Т. 55. С. 211–227.
- 7 Серебрянский Н. Н. Древнерусские княжеский жития. М.: Синодальная тип., 1915. 175 с.
- 8 Халанский М. Г. Великорусские былины Киевского цикла. Варшава: Тип. М. Зенкевича, 1885. 237 с.

\*\*\*

© 2019. Ekaterina A. Andreeva  
Moscow, Russia

#### THE NARRATION OF BATU KHAN'S MURDER IN HUNGARY: SPECIFICITY OF GENRE AND PLOT (BASED ON THE NIKON CHRONICLE)

**Abstract:** The narration of Batu Khan's death in Hungary, inserted into the Nikon chronicle in 1246, is the brightest and extraordinary piece of art of Old Russian literature in terms of the plot and the genre. The basis of the story is not a real historical event (Batu Khan died in 1255 or 1256), but a legendary telling of Khan's defeat from a Hungarian king Vladislav that came to be the punishment for previous deaths of Russian princes Michail Chernigovsky and Yaroslav Vsevolodovich. The author of the text, Pachomi Serb, as historians suppose, included various symbolic and poetical parts alongside with folk parts in the narration. The main idea of the writing — the opportunity to defeat the enemy and overcome Tartar-Mongols — determines the choice of the literary form thus the text telling about Bath's death is inhomogeneous in its genre. The researchers involve such definitions as “a tale”, “a word” and “a story” for the genre's definition. Arguably the most suitable notion is the latest word. Although we meet historical figures (albeit conditional in the text), and, in legends in comparison with stories the centre of narrative is the victory — legendary and fictional events dominate. Unusual choice of topic (the narration of the enemy's death), bright imagery, emotional tension, violation of historical accuracy in order to confirm a specific idea lead to the emergence of a piece of work that is very difficult to define in terms of a specific genre, thus the author arrives at the conclusion about the genres' interaction.

**Keywords:** Old Russian literature, chronicle, the Horde, khan, genre, plot, legend.

**Information about author:** Ekaterina A. Andreeva — PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: aaa46aaa@yandex.ru

**Received:** October 26, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Andreeva E. A. The narration of Batu khan`s murder in Hungary: specificity of genre and plot (based on the nikon chronicle). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 90–98. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Gorskij A. A. “Povest' o ubienii Batyia” i russkaia literatura 70-kh godov XV veka [“The Tale of Batu Khan`s Murder” and Russian literature of 70s of the 15<sup>th</sup> c.]. *Srednevekovaia Rus'* [Medieval Rus`]. Moscow, Indrik Publ., 2001, vol. 3, pp. 191–221. (In Russian)
- 2 *Letopisnyi sbornik, imenuemyi Patriarsheiu ili Nikonovskoiu letopis'iu* [Chronicle collection named the Patriarch`s or Nikon chronicle]. St. Petersburg, Tipografia Eduarda Pratsa Publ., 1885, Vol. 10. 244 p. (In Russian)
- 3 Maiorov A. V. K voprosu ob istoricheskoi osnove i istochnikakh “Povesti o ubienii Batyia” [More on the historical basis and sources of the “Tale of Batu khan`s murder”]. *Srednevekovaia Rus'* [Medieval Rus`]. Moscow, Indrik Publ., 2014, vol. 11, pp. 105–146. (In Russian)
- 4 Malek E. Obrazu angelov v drevnerusskoi pismennosti (angelu groznue, tichie i milostivue) [Images of angels in Old Russian writing (formidable, quiet and merciful angels)]. *Trudu otdela drevnerusskoi literatury (TODRL)* [Researches of the Department of Old Russian literature]. St. Petersburg, Izdatel'stvo AN Publ., 2003, vol. 54, pp. 201–210. (In Russian)
- 5 Rozanov S. V. “Povest' ob ubienii Batyia” [“Tale of the Batu`s murder”]. *Izvestia otdelenia russkogo jazuka i slovesnosti (IORJaS)*, 1916, vol. 21, book 1, pp. 109–142. (In Russian)
- 6 Rudi T. R. “Iako stolp nepokolebim” (ob odnom agiograficheskom topose) [Steadfast like a pillar (on one hagiographic topos)]. *Trudu otdela drevnerusskoi literatury (TODRL)* [Researches of the Department of Old Russian literature]. St. Petersburg, Izdatel'stvo AN Publ., 2004, vol. 55, pp. 211–227. (In Russian)
- 7 Serebrianskii N. I. *Drevnerusskie kniazheskii zhitiia* [Old Russian princely hagiography: an overview of the editions and texts]. Moscow, Sinodal'naia tipografia Publ., 1915. Part 1. 175 p. (In Russian)
- 8 Halanskii M. G. *Velikorusskie byliny Kievskogo tsikla* [Great Russian epics of the Kiev cycle]. Warsaw, Tipografia M. Zenkevicha Publ., 1885. 237 p. (In Russian)

УДК 821.161.1+378.7

ББК 83.3(2Рос=Рус)+82.3(2)



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

© 2019 г. А. Худзиньска-Паркосадзе  
г. Гливице, Польша

### ПАРАДИГМА ИНИЦИАЦИИ В СКАЗКЕ «ВАСИЛИСА ПРЕКРАСНАЯ»

**Аннотация:** Статья посвящена инициационной модели в сказке «Василиса Прекрасная». Большинство исследователей рассматривает сюжет этой сказки в рамках женской инициации. Тем не менее автор статьи попытался представить данный процесс как инициацию в ведьмы. Предлагаемая модель состоит из семи этапов: 1) пробуждение и подготовка к новому этапу в жизни, 2) очищение и чувство одиночества и отчуждения, 3) начало процесса посвящения — приобщение к трансцендентному миру, 4) кульминация — иллюминация, приобретение свободы и знаний, 5) «темная ночь души» — возмездие, 6) приобретение мастерства — правильный труд, 7) мистическое соединение. Героиня сказки проходит путь испытаний, которые связывают ее с потусторонним миром и меняют ее статус — тогда она начинает принадлежать двум мирам одновременно — миру живых и миру мертвых. С момента совершения акта возмездия она становится полноправной ведьмой, которой предстоит еще усвоить мастерство управления своей судьбой (мотив тканья). Мотивная структура и элементы изображенного мира отсылают к культу Великой Богини Матери. С этой перспективы Баба Яга играет роль главной жрицы этого культа, которая посвящает Василису в его тайны.

**Ключевые слова:** Василиса Прекрасная, инициация, Баба Яга, ведьма, культ Великой Богини.

**Информация об авторе:** Анна Худзиньска-Паркосадзе — кандидат филологических наук, заместитель председателя Фонда Польская Наука, ул. Костюшки, д. 35, стр. 1, 44-100 г. Гливице, Польша. E-mail: parkosadze@interia.pl

**Дата поступления статьи:** 05.11.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Худзиньска-Паркосадзе А. Парадигма инициации в сказке «Василиса Прекрасная» // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 99–115.

Со сказками человек знакомится с раннего детства. Они помогают ему понять основные законы жизни. Но иногда за фантастическими образами скрываются тайные коды, относящиеся не только к логике эмпирического мира, но также вводящие читателя в сферу трансцендентного. В настоящей статье сосредоточимся на проблеме инициации, которая в магических сказках зачастую обладает структурообразующей функцией магических сказок. Об отражении в сказке обряда инициации писали многие исследователи. Стоит хотя бы вспомнить Джеймса Джорджа Фрэзера («Золотая ветвь»), Поля Сентива («Сказки Перро и параллельные сказки»), Бориса Васильевича

Казанского («Античные аспекты сюжета Тристана и Изольды»), Соломона Яковлевича Лурье («Дом в лесу»), Александра Николаевича Веселовского («Историческая поэтика»), Владимира Яковлевича Проппа («Морфология волшебной сказки», «Исторические корни волшебной сказки») и т. д. На совершенно новый уровень подняли этот дискурс Карл Густав Юнг, сформулировавший понятие индивидуации и коллективного бессознательного, и Мирча Элиаде, показывавший универсальный характер инициации («Тайные общества. Обряды инициации и посвящения» и др. [36]).

Исследователи подчеркивают, что обряд посвящения тесно связан с представлениями о смерти. Путь героя в этом отношении толкуется как путешествие в загробный мир, во время которого герой подвергается опаснейшим испытаниям. Таким образом, инициация предстает процессом, состоящим из нескольких этапов. Владимир Пропп называет несколько постоянных мотивов и стадий данного обряда. Сначала должна наступить так называемая временная смерть адепта, а за ней последовать символическое воскресение [24]. Оба состояния вызывались действиями, изображающими поглощение и пожирание адепта чудовищным животным. Причем адепт должен побывать внутри чудовища некоторое время. Обычно символическую функцию чрева чудовища выполняли специальные дома или шалаши, а пасть ассоциативно соотносилась с дверью. Была и другая форма временной смерти: адепта символически сжигали, варили, жарили, изрубали на куски и вновь воскрешали. Затем его обучали и открывали ему тайны религиозного характера, исторические сведения, правила и требования быта [22].

Ирина Сергеевна Зимина указывает на пять основных этапов обряда инициации. Первой стадией переходного ритуала является физическое отделение от родителей, который воспринимается как переход к уровню богов и архетипических сил. Второй стадией была временная смерть, обозначающая символическое погружение во мрак, приводящий адепта в ужас. Третья стадия относится к ритуалу возрождения, т. е. появления на свет нового человека. Четвертая стадия включала в себя обучение, т. е. приобретение знаний, посвящение в таинства. Целью этого этапа была выработка в адепте твердости духа и сопричастности трансцендентному миру. Пятая стадия предусматривала суровое испытание, которое должно наложить на адепта знак избранности [11].

Проблема, однако, в том, что в инициационном дискурсе преобладает мужской аспект обряда посвящения. Долгое время женская инициация оставалась вне поля зрения исследователей. Пропп в свое время подчеркивал, что «(в) большинстве случаев записавшие или описывающие этот обряд путешественники или исследователи ничего не говорят о том, чтобы распорядителями обряда были женщины. Но в некоторых случаях мы видим, что здесь играли роль мужчины, переодетые в женщин. По другим свидетельствам, все члены союзов имели одну общую мать — старуху» [22].

Дело в том, что даже для мужской инициации требовалась жрица, хотя бы даже символическая. Кроме того, нельзя отрицать, что женщины проходили инициацию, так как им также требовалось войти в сообщество и ритуально обозначить этап перехода от состояния девочки к женщине, готовой к браку и деторождению. Правда, во второй половине XX в. начали появляться работы, заполняющие эти образовавшиеся лакуны. Среди ведущих ученых, занимающихся этой проблемой, оказались последовательницы юнгианской школы (Мария-Луиза фон Франц, Динора Пайнз, Иоланда Якоби). Все чаще поднимается вопрос о матриархальном начале человеческой культуры. Хотя нельзя еще говорить о широком признании роли женщины в формировании человеческой цивилизации. Этот психологический барьер непосредственно связан с отношением

человека к природе. Восприятие человеческой культуры как поля борьбы с природой повлияло также на определение места женщины в обществе и отношение к самому обряду инициации. В той же работе Пропп пишет: «Здесь возникает одна трудность. Дело в том, что и обряд, возникнув как средство борьбы с природой, впоследствии, когда на ходятся рациональные способы борьбы с природой и воздействия на нее, все же не отмирает, но тоже переосмысливается» [22].

В настоящей статье сосредоточимся на исследовании процесса инициации в русской волшебной сказке «Василиса Прекрасная». Ученые часто рассматривают данное произведение как пример женской инициации, применяя к его интерпретации семантический, психоаналитический и антропологический подходы. Среди этих работ внимание заслуживают труды Е. Н. Елеонской [6], Кордули Фрай [30]<sup>1</sup>, Риммы Ефимкиной [7; 8]<sup>2</sup>, Кларисы Пинколы Эстес [37]<sup>3</sup>, Разиды Ткач [27]<sup>4</sup>, Наталии Клименко [13], Анны Малаховской [15] и Е. В. Ефимовой [9, с. 58–61].

Обряд посвящения варьируется не только в зависимости от пола, но и от характера. До сих пор мы упоминали лишь посвящение социального характера, направленное на вступление адепта в сообщество или общину. Инициация Василисы, однако, не носит социального характера и не ограничивается рамками женской инициации. Процесс посвящения Василисы, подобно мистической или гностической инициации<sup>5</sup>, отражает ритуал перехода (*rites de passage*) и обретение знаний трансцендентного характера. Инициация Василисы — это образец магического посвящения в ведьмы.

Однако, прежде чем перейти к анализу данной инициационной модели в сказке о Василисе Прекрасной, сначала отнесемся к намеченным выше инициационным показателям и проследим их корреспонденцию с данной сказкой. Мотив временной смерти появляется в сцене путешествия Василисы в дремучий лес и ее посещение домика Бабы Яги. В этом контексте ворота во дворик ведьмы воспринимаются как пасть чудовища. Василиса символически поглощается чудовищем, когда вступает в домик Бабы Яги, символически предстоящий желудком чудовища. Сама Баба Яга представляет себя людоедкой и угрожает съесть Василису, если та не выполнит ее требований. В результате испытательного разговора с Бабой Ягой Василиса освобождается людоедкой, и это обозначает символическое воскресение героини.

Если проследим структуру данной сказки, то заметим, что пять этапов мужской инициации также осуществляются в ходе посвящения Василисы. Физическое отделение от родителей наступает в момент смерти матери Василисы, и тогда она переходит

<sup>1</sup> Исследовательница пишет: «Василиса Премудрая и многие другие славянские сказки говорят нам об этом внутреннем Путешествии. Трансформация из невинной, наивной и зависимой девушки-дочери в зрелую, интегрировавшую себя женщину всегда требовала прохождения через ряд испытаний: таких как темный дремучий лес, уход из семьи, прощание с безопасным уютом благополучного отчего дома, жизнь изгнанницы в течение некоторого времени, обучение навыкам и следованию интуиции и, наконец, встреча с мудрой ведьмой-старухой в темном лесном закутке. Там девушке необходимо пройти процесс обучения, прежде чем она будет готова стать чистым воплощением любви и вернуться домой, чтобы встретиться с возлюбленным <...>».

<sup>2</sup> Римма Ефимкина считает образ Василисы Прекрасной «идеалом инициированной женщины».

<sup>3</sup> Писательница считает, что данная сказка показывает психологический процесс надления земной женщины интуицией, т. е. главной инстинктивной способностью «Дикой Женщины».

<sup>4</sup> Автор предлагает читательницам психотерапию, т. е. осуществление собственной женской инициации с помощью карт, представляющих очередные сцены из сказки «Василиса Прекрасная».

<sup>5</sup> Под понятием гностического посвящения понимаются обряды инициации в рамках таких доктрин, как, например, масонство, алхимия, герметизм, магия, елисейские мистерии, мистерии Изиды, кабала, пифагореизм и т. д. См.: [19].

к уровню действия архетипических сил. Временная смерть, понимаемая как погружение во мрак, осуществляется в эпизоде отправления Василисы в лес, причем героиня ощущает при этом ужас. Ритуал возрождения, связанный с категорией рождения «нового человека», представлен в сцене освобождения Василисы ведьмой — именно тогда героиня становится «новым человеком», а окружающий мир перестает быть ей враждебным. Проблема в том, что намеченная исследователями модель путает третью и четвертую стадии. Обычно в гностических инициациях (в том числе и магической инициации) сначала происходит приобретение знаний, а затем возрождение, поскольку именно тайные знания ведут к воскрешению. В сказке о Василисе Прекрасной сохранено гностическое чередование этих стадий: сначала наступает приобретение тайных знаний, а затем возрождение. Знак избранности возникает в портрете Василисы, когда она проявляет свое мастерство прядения, ткачества и шитья. На этом этапе она уже причастна к трансцендентному миру.

Сравнивая мужской и женский вариант гностического посвящения, нельзя не заметить некоторых расхождений внутри данной парадигмы. Моника Жечичка, рассматривая вопросы инициационного произведения, основывалась на поэме Г. Новалиса «Генрих фон Офтердинген» и выделила несколько постоянных мотивов в данном процессе: мотив пути, мотив двойника, мотив сна (как манифестация сферы подсознательного и средство коммуникации с ней), стирание границ между явью и сном, символическая смерть («временная смерть»), образ возлюбленной (встреча с ней воспринимается как инициационная тайна и начало новой жизни), соединение влюбленных (аллегория высшего познания) [10, с. 14, 280–451]. Для нашего анализа существенное значение имеет тот факт, что эти мотивы относятся к мужской инициации, и только несколько из них находят свое отражение в ее женском эквиваленте. Итак, в женской инициационной модели образ возлюбленного появляется как символическое завершение процесса и обретение идеала любви, понимаемого как высшее познание. Впрочем, женщина первый этап дороги проходит самостоятельно, а во втором обычно имеет проводницу. Сон, в свою очередь, не выступает как проявление подсознательного, наоборот, он принимает форму высшей интуиции. Причем главная разница заключается в том, что женщина в своей инициации нуждается лишь в другой женщине-проводнице, а мужчина — в женщине, которая полюбит его и готова помочь ему вознестись на последние ступени инициации.

Естественно, инициация ведьмы<sup>6</sup> также некоторым образом отличается от инициации обычной женщины. Эту разницу можно показать, соотнося этапы посвящения в сказке «Золушка» и «Василиса Прекрасная». Сначала следует обратить внимание на факт отсутствия в сюжете второй сказки мужчины, т. е. они присутствуют лишь символически, но не принимают активного участия в жизни Василисы. Отец Василисы, как и отец Золушки, не смог защитить дочь от издевательств со стороны мачехи и ее дочерей. В обоих случаях делают это женщины, выполняющие функцию проводниц (крестная мать-фея и Баба Яга). Мужчины выполняют функцию пассивного элемента. В сказке о Василисе отец возвращается лишь в самом конце для того, чтобы поселиться вместе с дочерью во дворце. Кроме того, стоит еще при этом отметить, что если для Золушки принц был целью ее действий, обозначающей смену статуса и жизненных условий, то Василиса добилась статуса царицы, самостоятельно планируя это невзирая на потенциальные приметы царя.

<sup>6</sup> Слово «ведьма» этимологически происходит от старославянского слова «ведать», т. е. знать, и обозначает «знающую». См.: [25].

В настоящем анализе предлагаем применить семиступенчатую модель инициации для выявления очередных этапов посвящения Василисы в ведьмы: 1) пробуждение и подготовка к новому этапу в жизни, 2) очищение и чувство одиночества и отчуждения, 3) начало процесса посвящения — приобщение к трансцендентному миру, 4) кульминация — иллюминация, приобретение свободы и знаний, 5) «темная ночь души» — возмездие, 6) приобретение мастерства — правильный труд, 7) мистическое соединение<sup>7</sup>. В качестве комментария отметим лишь, что в массовом представлении ведьмы вызывают коннотации крайне негативные. Не стоит здесь развивать темы разных видов магии, но в европейской культуре они ассоциируются главным образом со злыми и опасными колдуньями. Следовательно, отнесение темы инициации к образу ведьмы может вызывать изумление. Тем более что даже в современных научных трудах можно обнаружить именно такое портретирование ведьм. К примеру, Н. А. Гекман, проводя мотивный анализ инициации ведьмы в культурном контексте, называет несколько деяний для совершения данного обряда: топтание иконы, прочтение молитвы наоборот («Отче наш»), перебрасывание через нож, умывание волшебным отваром, после чего наступает полет, завершение процесса на Лысой Горе [4, с. 15]. Инициацию Василисы мы будем рассматривать как посвящение в ведьмы, и в ходе анализа окажется, что оно лишено намеченных Гекманом мотивов.

Первый этап данной инициации начинается с пробуждения и подготовки к новой жизни. Василиса лишается матери и фактически приобретает статус сироты. Причем магические архетипы вводятся уже в самом начале сказки. Когда мать умирает, она зовет к себе дочь и приказывает ей:

— Слушай, Василисушка! Помни и исполни последние мои слова. Я умираю и вместе с родительским благословением оставляю тебе вот эту куклу; береги ее всегда при себе и никому не показывай; а когда приключится тебе какое горе, дай ей поесть и спроси у нее совета. Покушает она и скажет тебе, чем помочь несчастью.

Затем мать поцеловала дочку и померла [1, с. 122].

Во-первых, следует обратить внимание на то, что мать дарит дочке магическое средство, приготовленное ей самой. Из этого обстоятельства вытекает, что она сама была ведьмой, а Василиса является ведьмой от рождения, т. е. «прирожденной ведьмой»<sup>8</sup>. Во-вторых, кукла является типичным магическим объектом, служащим либо в качестве энергетической имитации человека, на которого должна быть направлена магия, либо, как в данном случае, в характере помощника-приживалы. Последняя категория подразумевает живое существо (приживалами обычно являются животные), которое надо кормить, заботиться о нем, а взамен оно, становясь посредником между миром живых и мертвых, помогает ведьме. Архетипный поцелуй на смертном одре имеет своей целью передачу не только благословения, но и магического наследия, т. е. ведьминой силы.

Второй этап — очищение, обозначает постепенный переход от прошлой жизни к новой (очищение от «старого»). Она становится одинокой, а окружающий ее мир оказывается враждебным ей. Наступает своего рода «смерть для внешнего мира», и постепенно активизируется «тайная жизнь». В данном случае внешний мир, который

<sup>7</sup> Данная модель основывается на следующих работах: Е. Прокопюка [20, с. 174; 21, с. 145–153], Е. Ундерхиль [29], Р. Штейнера [34], В. Топорова [28] и У. Вуйцицкой [3, с. 19]. Автор статьи применила эту модель в качестве интерпретационной стратегии и в других работах [31, с. 81–95; 32, с. 50–64].

<sup>8</sup> Среди других видов ведьм есть еще так называемые «ученые ведьмы», которые приобретают свои знания у другой ведьмы.

представлен сферой действий ее семьи, приобретает черты мнимого мира, так как ее настоящий мир развивается в оппозиции к первому. И несмотря на то, какие задания и работы придумывала бы ей мачеха, Василиса не только справлялась с помощью куколки со всем этим, но даже умудрялась хорошеть и быть счастливой («Хорошо было жить ей с куколкой» [1, с. 123]). В этом контексте стоит обратить внимание на существенную разницу между сюжетом сказок «Золушка» и «Василиса Прекрасная». В то время как Золушке приходилось выполнять домашнюю работу самостоятельно, за Василису все делала магическая куколка: «Куколка покушает, да потом и дает ей советы и утешает в горе, а наутро всякую работу справляет за Василису» [1, с. 123]. В результате Золушка вырабатывала в себе такие качества, как трудолюбие, скромность, смирение, а Василиса все больше приобщалась к трансцендентному миру.

Владимир Пропп, рассматривая данную сказку, обратил внимание на связь куклы с миром мертвых. Ученый считает, что кукла впрямь представляет собой умершего, который, инкарнированный в этой куклке, будучи вскормленным, станет оказывать помощь ее владельцу. Куколка отражает архаические обряды прошлого, связанные с похоронным ритуалом. Куклу клали в гроб умершего, чтобы она помогала ему в загробном мире. Этим кукол звали «ответами» [22]. В сказке о Василисе ситуация противоположная — кукла помогает живой дочери в физическом мире. Это возможно, поскольку кукла является магическим средством связи дочери и умершей матери. Связь эта осуществляется с помощью магических заклинаний, оживляющих куклу: «— На, куколка, покушай, моего горя послушай! <...> Научи ты меня, как мне быть и жить и что делать?» [1, с. 123, 124, 125]. Волшебная кукла выполняет также охранную функцию магических сил, так как Василиса под опекой того мира<sup>9</sup>.

Третий этап инициационного пути Василисы относится к ее отправке в лес, а затем и в домик Бабы Яги. В данных эпизодах важное место занимает мифологема дремучего леса [16]. Согласно Проппу, обряд посвящения производился всегда именно в лесу, и это постоянная, непреходящая черта его по всему миру. Лес предстает как сфера иного царства, иного мира, мира мертвых, т. е. область трансцендентного [22]. В рамках психологии архетип леса можно истолковать как сферу подсознательного или бессознательного [12, с. 239], поскольку испытание ужаса во мраке чужого, враждебного пространства воспринимается как встреча, сначала с личной тенью (лес), а затем с тенью коллективной (избушка Бабы Яги). Симптоматично, что мачеха после отъезда отца Василисы переселилась в домик на границе дремучего леса, а до самого момента встречи Василисы с Бабой Ягой проходит несколько месяцев. Все это время куколка старалась не подпускать Василису к избушке Бабы Яги. И только осенью героиня попадает к ведьме.

Третья стадия посвящения является подготовительным этапом к последовавшей за ней иллюминации. Это срок испытаний и интуитивное следование зову своей судьбы. Теперь Василиса не просто является объектом заботы трансцендентного мира, а вступает на путь коммуникации с ним. Поэтому, пребывая на границе миров, она сначала, благодаря своим регулярным брожениям по лесу, привыкает к новой среде, а затем наступает решительный момент отправления к Бабе Яге за огнем. Причем огонь, который должна получить Василиса от Бабы Яги, не обыкновенный. Это мифологема огня знаний, а в данном случае тайных знаний. На этот раз куколка посодествовала

<sup>9</sup> В фольклоре существует обряд изготовления матерью куклы-пеленашки для защиты новорожденного ребенка от злых духов и дурного глаза. См.: [23].

тому, чтобы Василиса попала к Бабе Яге. Значит, она знала, что молодая адептка магии готова к этому испытанию («Куколка поела, и глаза ее заблестели, как две свечки» [1, с. 124]).

Как признавал сам Пропп, «Яга — очень трудный для анализа персонаж», ибо ее образ часто противоречив. Причину сложности для интерпретации образа Яги ученый видел в превращении с наступлением эпохи земледельца «лесной религии» в «сплошную нечисть». В итоге великий маг стал злым колдуном, мать и хозяйка зверей — злой ведьмой, «затаскивающей детей на вовсе не символическое пожранье» [22]. Представления о сакральной сфере эпохи матриархата были искажены. Следовательно, наступило снижение образа Великой Богини-Матери — матери всего сущего, и превращение его в портрет злой и опасной старухи [35, с. 225]. Более того, если Пропп в начале века писал, что «яга может иметь какую-то связь с царством мертвых» [22], мы в этом сегодня уже не сомневаемся. Сказочная Баба Яга является инанимацией Великой Богини-Матери [15, с. 5]<sup>10</sup> и играет роль жрицы в ритуалах перехода, как в мужских, так и женских. Вдобавок она предстает как жрица магической инициации «левой руки», в процессе которой совершаются кровавые обряды (жертвы из людей или животных). Жрицы культа Великой Матери представляют собой также элиту жриц-предсказательниц [2, с. 236–238].

Причастность Бабы Яги к миру мертвых в исследуемой нами сказке бесспорна:

Василиса прошла всю ночь и весь день, только к следующему вечеру вышла на полянку, где стояла избышка яги-бабы; забор вокруг избы из человеческих костей, на заборе торчат черепа людские с глазами; вместо дверей у ворот — ноги человеки, вместо запоров — руки, вместо замка — рот с острыми зубами [1, с. 124].

Василиса попадает к Бабе Яге вечером и пребывает там три дня. В свете инициационной парадигмы адепт или бог в ведущих мировых религиях вступают в преисподнюю, пребывая там именно три дня. Обряд начинается вечером первого дня и заканчивается на третью ночь. В течение этого срока она получает задания от Бабы Яги, которые помогает ей выполнять кукла, но на этот раз кукла выполняет не всю работу, предназначенную для Василисы. Молодая адептка магии сейчас должна самостоятельно приготовить для Бабы Яги обед. Особого внимания заслуживают две задачи — очистка пшеницы от чернушки и мака от земли. После того, как куколка Василисы это сделала, Баба Яга позвала таинственные три пары рук, которые смололи пшеницу, а из мака выжали масло.

Оба образа манифестируют противоположные качества, построенные по принципу выбора и отличия. Суть задачи, полученной Василисой от Бабы Яги, — разузнать и очистить полезное от вредного (пшеница и чернушка)<sup>11</sup> и земное от трансцендентного

<sup>10</sup> Исследовательница в своей книге рассматривает образ Бабы Яги как отражение культа Богини Великой Матери. К сожалению, данная интерпретация вызывает еще много споров. Однако критики, склонные ее отвергать, делают это, главным образом, основываясь лишь на собственном мировоззрении, которое ограничено «патриархальными» стереотипами. Примером такого мнения может здесь послужить высказывание Г. Куздры: «Книга А. Н. Малаховской написана с феминистических позиций. Научнообразная сказка про матриархат понадобилась ей и ее предшественницам для того, чтобы доказать вторичность и несправедливость патриархальных отношений. В изображении драматической участи русской женщины А. Н. Малаховской удастся достичь подчас подлинной патетики» [14].

<sup>11</sup> Пшеница в греческой мифологии символизирует элевсинские мистерии и является атрибутом Деметр. Чернушка — это сорняк, который, если взойдет вместе с яровыми, засорит все поле. Притом она устойчива к покосу. Не случайно в названии растения присутствует черный цвет. См.: [18, с. 243–244].

(мак и земля)<sup>12</sup>. Интересно, что как символика пшеницы, так и символика мака относятся к образу Богини Великой Матери. Пшеница символизирует ее светлую сторону (жизнь, плодородие, витальность), а мак — темную сторону (сон, смерть, уход жизни, конец вегетативного цикла). Оба растения — это атрибуты Великой Богини. Эту символику дополняет образ трех пар волшебных рук. С одной стороны, они указывают на волшебных помощников Бабы Яги в царстве мертвых, но с другой — опять относятся к атрибутам Великой Матери, которая в славянской мифологии изображалась с излишне длинными руками. Мука из пшеницы нужна для выпечки хлеба, который, подобно маслу, выжатому из мака, приобретает в контексте данной символики сакральный характер. Все эти задачи выполняются магическими силами<sup>13</sup>.

Кульминацией инициации Василисы является ее диалог с Бабой Ягой. Четвертая стадия данного процесса обозначает иллюминацию и откровение, которые подразумевают реализацию высшего идеала свободы. Эпизод диалога мастера-проводника, проверяющего и испытывающего неопита, — это устойчивый мотив любых инициаций. Разговор начинается следующим образом:

— Что ж ты ничего не говоришь со мною? — сказала баба-яга. — Стоишь как немая? — Не смела, — отвечала Василиса, — а если позволишь, то мне хотелось бы спросить тебя кой о чем [1, с. 127].

И Василиса спросила про всадников, которые оказались днем, ночью, солнечным светом, и одновременно «верными слугами» Бабы Яги. Василисе хотелось спросить еще про таинственные руки, но воздержалась. Именно это воздержание похвалила Баба Яга и сказала:

— Хорошо, — сказала баба-яга, — что ты спрашиваешь только о том, что видала за двором, а не во дворе! Я не люблю, чтоб у меня сор из избы выносили, и слишком любопытных ем! [1, с. 127].

В этот раз Баба Яга задала вопрос Василисе и спросила, как она успевала исполнять работу, которую та ей задавала. И Василиса призналась, что ей помогало благословение матери. Е. В. Ефимова отмечает, что в ходе интерпретации сказки стоит особо выделить испытание словом, так как именно с этим Василисе приходится справляться самой, без помощи куколки. Исследовательница подчеркивает, что это своего рода «венец всему пережитому, переломный момент в ее жизни» [14, с. 58–61]. Магическое знание, которые передает Баба Яга, Верцинский называет «хитрой мудростью» [2, с. 244].

Итак, в диалоге между Василисой и Бабой Ягой можно выделить три основные части. Первая относится к вопросу о всадниках. Мудрость, которую приобретает

<sup>12</sup> Мак в греческой мифологии появлялся в описаниях Деметры. Согласно мифу, ее ежегодный уход в загробный мир заставлял Деметру печалиться — и наступала осень, а вместе с тем природа засыпала (темная сторона богини). Мак является также атрибутом греческого бога сна Гипноса, его сына Морфея, бога грез и сновидений, и персонифицированной Ночи. См.: [18, с. 161].

<sup>13</sup> В контексте нашей статьи интересным кажется сведение о том, что в августе 2018 г. археологи из Государственного университета им. Иване Джавахишвили в Тбилиси нашли на горе Граклиани (Картлия, центральная Грузия) останки древнего храма, посвященного Богине Великой Матери (которая воспринимается также как «мать всех богов»), датированного VII в. до н. э. Во время раскопок обнаружены также два алтаря и другие артефакты, среди которых оказалась ритуальная мельница для приготовления священной муки, необходимой для изготовления священного хлеба, употребляемого во время обрядов в качестве пожертвования. Данная новость интересна тем, что на алтарях находятся надписи, алфавит которых до сих пор был никому не известен. См.: [5].

на этом этапе Василиса, сводится к осознанию источников и характера земных явлений, таких, как время, природные циклы, свет/тьма. Оказывается, что все эти явления подчиняются Бабе Яге. Это обстоятельство можно объяснить, лишь соотнося образ Бабы Яги с образом Богини Великой Матери, которой подвластна и жизнь, и смерть на земле.

Вторая часть диалога представляет собой испытание на способность сохранения тайны и интуитивное знание границ своих компетенций. Василиса очутилась на грани двух миров — мира людей и мира мертвых, причем она сама уже не принадлежит полностью ни одному из них. Поэтому она не должна была спрашивать Бабу Ягу, обительницу царства мертвых, о тайнах потустороннего мира. Не говоря уже о том, что одна из задач Бабы Яги заключается в хранении тайн мира магии. Целью диалога части третьей является испытание Василисы на отвагу и правду. Задавая вопрос Василисе, Баба Яга не могла не знать правды. Она только проверяла Василису. Девушке удалось не нарушить запрета матери, которая приказала дочке не рассказывать и не показывать посторонним куклу, а с другой стороны, сказать Бабе Яге правду. Превратный характер этого испытания отражается также в последней секвенции этой сцены, когда Баба Яга выгоняет Василису и одновременно вознаграждает ее, даря ей волшебный череп с горящими глазами. Героиня становится свободной и начинает новую жизнь. Но самое главное — Баба Яга благословит Василису на прощание, произнося слова: «Убирайся же ты от меня, благословенная дочка!» [1, с. 127]. С этого момента, в результате пройденных испытаний, Василиса принадлежит одновременно обоим мирам и наделяется многими волшебными качествами [26, с. 72].

Череп — это символ особого колдовского знания, которое Василисе пришлось усвоить в пятой стадии обряда посвящения, называемой «темной ночью души». Симптоматично, что, когда Василиса пришла к Бабе Яге за огнем, она не осознавала истинного характера этого символического огня. Она осознала силу огня в черепе, только тогда, когда вернулась в дом мачехи<sup>14</sup>:

<...> глаза из черепа так и глядят на мачеху и ее дочерей, так и жгут! Те было прятаться, но куда не бросятся — глаза всюду за ними так и следят; к утру совсем сожгло их в уголь; одной Василисы не тронуло. Поутру Василиса зарыла череп в землю, заперла дом на замок, пошла в город и попросилась на житье к одной безродной старушке [1, с. 128].

Урок магии, который должна выучить теперь Василиса, — это искусство возмездия. Характерно, что героиня, возвращаясь домой к мачехе, не испытывала никакой злости ни к ней, ни к ее дочерям. Она сама не желала возмездия. Но она была уже частью магического мира и, как ведьма, должна была стать орудием судьбы и, согласно закону магии, возвращать людям по их заслугам, увеличивая как зло, так и добро трижды. Стадия «темной ночи души» символически происходит ночью, но понятие ночи относится прежде всего к состоянию души адепта, переживающего хаос и депрессию, вытекающую из несоответствия его внутреннего «склада души» и порядка внешнего, физического мира. До сих пор Василиса испытывала счастье независимо от того, как люди к ней относились. Она находилась под опекой колдовских сил. Как отметил Елеазар Мелетинский, мифологическое мировоззрение осознает существование активных магических сил вне человека, приписывая их определенным духам, в то время как герой сказки проявляет относительную пассивность [17, с. 214–215]. Именно сейчас Ва-

<sup>14</sup> Характерно, что после возвращения из леса мир существенным образом изменился по отношению к Василисе. Когда героиня вошла в дом мачехи, ей впервые обрадовались. С этого момента мир стал для Василисы благоприятен.

силиса должна преодолеть свою пассивность и стать более активной, внедряя в мире законы справедливости и равновесия.

Интересно, что, наказав мачеху и ее дочерей, Василиса интуитивно знала, что после завершения обряда магические предметы, которые использовались при нем, надо зарыть в землю для очищения, и только тогда обряд можно считать завершенным. В эпизоде возмездия внимания заслуживает также символика гипнотически всматривающихся в жертву глаз и внезапная атака на жертву. Этот мотив отсылает к парадоксальному архетипу змея и его таинственному союзу с ведьмой [2, с. 244]. Этот союз всегда обозначает резкие изменения в мировом порядке, а их характер выходит за рамки простого человеческого суждения о добре и зле. Ведьма, архетип которой восходит к образу Бабы Яги, кажется злой потому, что это властная женщина и связана с миром смерти, которая в свою очередь вызывает у людей страх и непонимание.

Шестой уровень инициации подразумевает обретение единства и гармонии с «космическими силами» путем правильного труда, доведенного до мастерства. С момента поселения у «безродной» старушки в городе Василиса пользуется магией самостоятельно и начинает демонстрировать свою магическую компетенцию и силу. Она уже знает, как развить и реализовать свою сущность. Вспомним, что имя «Василиса» обозначает царицу. Героиня начинает «прясть» и «ткать» свою судьбу<sup>15</sup> — к концу зимы соткала полотно, весной оно было выбелено. Василиса хотела отблагодарить старушку и велела ей продать полотно, а деньги взять себе. Однако умная старушка знала, что такое искусное полотно можно предложить лишь царю. Тот с благодарностью принял, но оказалось, что его швеи смогли лишь скроить полотно, а сшить сорочек им не удалось. Когда царь позвал старушку и повелел ей сшить их, та призналась, что полотно соткала не она, а Василиса. Симптоматично, что Василиса не только не удивилась происходящему, но она этого ожидала, точно спланировав все:

— Я знала, — говорит ей Василиса, — что эта работа моих рук не минует.

Заперлась в свою горницу, принялась за работу; шила она не покладая рук, и скоро дюжина сорочек была готова.

Старуха понесла к царю сорочки, а Василиса умылась, причесалась, оделась и села под окном. Сидит себе и ждет, что будет [1, с. 129].

В контексте нашего анализа важно, что ткачество и прядение символизируют ритуал гадания и предсказания, поэтому эти функции характерны для образа ведьмы. В символическом коде они отсылают к женскому образу Лунного Паука, выражающего идею становления судьбы и выполнения предназначения [2, с. 240]. Василиса на шестой стадии инициации совершенствует свое колдовское мастерство («бесценное» полотно и сорочки) и сознательно программирует свою судьбу. В любовной славянской магии существует обряд «три узелка любви», целью которого является «привязывание» к себе избранного. В обряде использовалась красная нить, символизирующая судьбу, а узлы на ней олицетворяли закрепление желаний. После исполнения обряда нить прятали неподалеку от дома избранника и ждали, когда он сделает предложение руки и сердца. Точно так и случилось с Василисой, к которой царь прислал гонца, а затем предложил ей руку и сердце.

<sup>15</sup> Символика прядения отсылает нас к образу Мокоши (славянский вариант Богини Великой Матери). Она, между прочим, богиня судьбы. Древний символ человеческой судьбы — нить, прядет божественная пряжа Мокош. Она также воспринималась как покровительница и помощница всех женщин-пряж. См.: [26, с. 41].

Седьмой уровень инициации подразумевает мистическое (магическое) соединение противоположностей (женского и мужского элементов) и обретение героиней полноты. В произведениях мифического характера этот этап часто выражается в сценах финального пиروванья, вознесения на престол и свадьбы. Следовательно, хватило царю посмотреть на Василису, чтобы сразу «свадебку сыграть»:

Как увидел царь Василису Прекрасную, так и влюбился в нее без памяти. <...> Тут взял царь Василису за белые руки, посадил ее подле себя, а там и свадебку сыграли [1, с. 129].

Характерно, что в эпизоде встречи Василисы и царя говорится лишь о том, что царь поражен красотой Василисы, влюбился в нее «без памяти», а нет информации о том, что и она влюбилась в него. Василиса, сев на престол, выполнила лишь свое предназначение стать царицей, т. е. королевой в финальной стадии процесса инициации. Она сейчас настоящая ведьма, женщина-маг, обладающая маной (магической силой). Когда в ходе посвящения ведьма становится символической королевой, ей нужен фаллический супруг, так называемый Святой Король, который станет «аграрной жертвой», предназначенной для циклического жертвоприношения [2, с. 239]. Данный ритуал восходит к архетипической роли матери-пчелы. Трутни соперничают друг с другом ради того, чтобы стать избранным временным королем и исполнить ритуальный танец с королевой пчел, во время которого они объединятся в сношении. В результате этого акта король-трутень гибнет.

В инициации ведьмы, в заключительной стадии, любовь не является взаимным чувством, только предлогом для пробуждения и развития ведьминой сексуальной энергетике в женщине-ведьме. Ведь средства транспорта Бабы Яги — ступа с пестром и метла — явно указывают на сексуальную символику. Сексуальная энергетика — это суть ведьминой магической силы, с помощью которой ведьма управляет жизненной энергией мира сего. Мастерство управления этой энергетикой созвучно с главными чертами Бабы Яги как воплощения архетипа Мудрости, подразумевающего совокупность мудрости и власти, которая дается знанием [33, с. 355]. Баба Яга, а следовательно, и настоящая ведьма, не только вещая, но она прежде всего могущественная колдунья, советница и помощница [35, с. 224].

Пройдя все этапы ведьминой инициации, Василиса выполнила свое предназначение и стала настоящей ведьмой, которая превзошла даже свою мать (хотя следует помнить, что судьбу Василисы «подготовила» ее мать). Более того, в заключение необходимо выяснить, что все героини сказки вписываются в архетипический образ Богини Великой Матери, у которой три облика (три фазы) [2, с. 241]. Первый облик — Девственницы — отражен в портрете главной героини (ее темный вариант составляют приемные сестры), второй — Матери — относится к матери Василисы (темная сторона ее облика изображена как мачеха), третий и главный облик Великой Матери — Старухи — реализуется в образе Бабы Яги и «безродной» старушки. Сказка о Василисе Прекрасной — это только пример ведьминой инициации Девственницы. Естественно, в сборнике А. Н. Афанасьева волшебные сказки, рассказывающие о Бабе Яге, отражают мифологему Великой Матери-Старухи и ее темный облик. Второй вариант мифологемы, т. е. Матери-Зрелой Женщины, относится к образу королевы помощницы и советницы (например, в сказке «Елена Премудрая»). Соответственно, три фазы облика Богини Великой Матери соответствуют трем типам ведьм, классифицированным по возрасту — девственницы, зрелые женщины (пик сексуальной энергии), стару-

хи (знание и опыт). Есть и другая классификация, различающая ведьм по типу магии, которой ведьмы занимаются, — черные и белые. В сказках, собранных Афанасьевым, преобладает, как нам кажется, тип жрицы-старухи, изображение которой восходит к славянской мифологии и образу Мокоши.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Василиса Прекрасная // Народные русские сказки / сост. А. Н. Афанасьев. М.: Худож. лит., 1979. 348 с.
- 2 Верцинский А. *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*. Kraków: NOMOS, 2010. 530 с.
- 3 Вуйцица У. Из истории русской культуры. Языческое наследие в традиционной культуре. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Akademii Bydgoskiej im. K. Wielkiego, 2002. 266 с.
- 4 Гекман Н. А. Мифологические мотивы в рассказе А. П. Чехова «Ведьма» // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 5. С. 13–16.
- 5 გრაკლიან გორაზე აღმოჩენილი ახალი არტეფაქტი მსოფლიო დამწერლობის ისტორიის გარკვეულ ეტაპს შეეცვლის // Babajana. URL: <http://babajana.com/index.php?newsid=50842> (дата обращения: 22.10.2018).
- 6 Елеонская Е. Н. Сказка о Василисе Прекрасной и группа однородных с нею сказок // Сказка, заговор и колдовство в России: сб. трудов. М.: Индрик, 1994. С. 42–50.
- 7 Ефимкина Р., Горлова М. Психологическая инициация женщин // Gestaltclub.com. URL: <https://gestaltclub.com/articles/gestalt-terapia/683-psihologiceskaa-iniciacia-zensin> (дата обращения: 22.10.2018).
- 8 Ефимкина Р. П. Пробуждение Спящей красавицы. Психологическая инициация женщины в волшебных сказках. СПб.: Речь, 2006. 263 с.
- 9 Ефимова Е. В. Семантические универсалии «время» и «вечность» в русских народных сказках // Moluch.ru. URL: <http://www.moluch.ru/conf/phil/archive/23/550/> (дата обращения: 22.10.2018).
- 10 Жечица М. *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010. 506 с.
- 11 Зимина И. С. Современный вариант инициации в процессе взросления подростков // Cyberleninka.ru. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyyu-variant-initsiatsii-v-protseesse-vzrosleniya-podrostkov> (дата обращения: 22.10.2018).
- 12 Керлот Х. Э. Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ. М.: Рефлбук, 1994. 608 с.
- 13 Клименко Н. Родовые женские сценарии изнутри // Psycholad.com.ua. URL: <http://www.psycholad.com.ua/stati/o-zhenshchinakh/68-rodovye-zhenskie-stsenarii-iznutri.html> (дата обращения: 22.10.2018).
- 14 Куздра Г. Новые книги // Magazines.russ.ru. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/kn33-pr.html> (дата обращения: 22.10.2018).
- 15 Малаховская А. Наследие Бабы-Яги. Религиозные представления, отраженные в волшебной сказке, и их следы в русской литературе XIX–XX вв. СПб.: Алетейя, 2006. 344 с.
- 16 Мелетинский Е. М. Структурно-топологическое изучение сказки // E-reading.club. URL: [http://www.e-reading.club/chapter.php/46789/229/Propp\\_-\\_Istoricheskie\\_korni\\_Volshebnoii\\_Skazki.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/46789/229/Propp_-_Istoricheskie_korni_Volshebnoii_Skazki.html) (дата обращения: 22.10.2018).

- 17 *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. Происхождение образа // Ruthenia.ru. URL: [http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinskiy\\_e\\_m\\_geroy\\_volshebnoy\\_skazki.pdf](http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinskiy_e_m_geroy_volshebnoy_skazki.pdf) (дата обращения: 22.10.2018).
- 18 *Оестеррейхер-Молво М.* Leksykon symboli / пер. J. Prokopiuk. Warszawa.: tСНu doM wYdawniczy, 2009. 366 с.
- 19 *Прокопюк Е.* Gnoza, gnostycyzm i manicheizm. Apologia pro domo sua // Gnosis.art.pl. URL: [https://www.gnosis.art.pl/osoby/prokopiuk\\_gnoza\\_gnostycyzm\\_i\\_manicheizm.htm](https://www.gnosis.art.pl/osoby/prokopiuk_gnoza_gnostycyzm_i_manicheizm.htm) (дата обращения: 22.10.2018).
- 20 *Прокопюк Е.* Droga do wtajemniczenia // Rozdroża, czyli zwierzenia gnostyka. Katowice: KOS, 2004. 232 с.
- 21 *Прокопюк Е.* Mistyka i gnoza — odrębności i podobieństwa // Herezja znaczy wolność. Białystok: Studio Astropsychologii, 2008. 236 с.
- 22 *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки // Rodnoveru.ru. URL: [http://www.rodnovery.ru/attachments/article/306/Propp\\_Istoricheskie\\_korni\\_Volshebnoj\\_Skazki.pdf](http://www.rodnovery.ru/attachments/article/306/Propp_Istoricheskie_korni_Volshebnoj_Skazki.pdf) (дата обращения: 20.06.2015).
- 23 Ритуалы и обряды славянской магии с использованием красного цвета // Krasnyj-cvet.ru. URL: <http://krasnyj-cvet.ru/krasnyj-cvet/ritualy-i-obryady-slavyanskoj-magii-s-ispolzovaniem-krasnogo-cveta.html> (дата обращения: 22.10.2018).
- 24 *Рымарь А. Н.* Некоторые проблемы анализа символических структур в волшебной сказке // Cyberleninka.ru. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-problemy-analiza-simvolicheskikh-struktur-v-volshebnoy-skazke> (дата обращения: 22.10.2018).
- 25 *Семенов А. В.* Этимологический словарь русского языка // Eartist.narod.ru. URL: <http://eartist.narod.ru/text15/006.htm> (дата обращения: 22.10.2018).
- 26 Словарь славянской мифологии / сост. И. А. Мудрова. М.: Центрполиграф, 2010. 220 с.
- 27 *Ткач Р.* Самораскрытие женщины с помощью волшебной сказки «Василиса Прекрасная». СПб.: Речь, 2010. 62 с.
- 28 *Топоров В. Н.* Przestrzeń i rzecz / пер. В. Żyłko. Kraków: Universitas, 2004. 250 с.
- 29 *Ундерхиль Е.* Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness // Ccel.org. URL: <http://www.ccel.org/ccel/underhill/mysticism.pdf> (дата обращения: 22.10.2018).
- 30 *Фрай К.* Василиса Премудрая: пробуждение интегральной женщины // Eroskosmos.org. URL: <http://eroskosmos.org/vasilisa-integral-woman/> (дата обращения: 22.10.2018).
- 31 *Худзиньска-Паркосадзе А.* Problem gatunku powieści Michaiła Bułhakowa «Mistrz i Małgorzata» // Zagadnienia Rodzajów Literackich. 2012. Nr 55\109. Z. 1. С. 81–95.
- 32 *Худзиньска-Паркосадзе А.* Мистический аспект крови в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // Krew — substancja, symbole, mitologia / под ред. D. Oboleńska, K. Arciszewska. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2012. С. 50–64.
- 33 *Чернышов А. В.* Архетипы древности в русской культурной традиции // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. Вып. 1. С. 349–356.
- 34 *Штейнер Р.* Die Geheimwissenschaft im Umriss // Anthroposophie.net. URL: [http://www.anthroposophie.net/steiner/ga/bib\\_steiner\\_ga\\_013.htm](http://www.anthroposophie.net/steiner/ga/bib_steiner_ga_013.htm) (дата обращения: 22.10.2018).

- 35 Штемберг А. С. Герои русских народных сказок: кто они и почему ведут себя так, а не иначе? // Пространство и Время. 2011. № 4. С. 207–225.
- 36 Элиаде М. Инициация: общий обзор // Religious-life.ru. URL: <http://religious-life.ru/2012/11/eliade-initiation-obshhiy-obzor/> (дата обращения: 22.10.2018).
- 37 Эстес К. П. Бегущая с волками // Psylib.org.ua. URL: <http://psylib.org.ua/books/estes01/> (дата обращения: 22.10.2018)

\*\*\*

© 2019. A. Chudzinska-Parkosadze  
Gliwice, Poland

### THE PARADIGM OF INITIATION IN THE FAIRY TALE “VASILISA THE BEAUTIFUL”

**Abstract:** The article addresses the pattern of initiation in the wonder tale “Vasilisa the Beautiful”. Most of the researchers consider this pattern’s plot in terms of woman’s initiation. However, the author of the article attempts to deliver this process as an initiation for becoming a witch. The initiation model consists of seven levels: 1) awakening and preparing for a new stage of life, 2) katharsis, feeling of loneliness and alienation, 3) beginning of illumination process — getting in touch with the transcendent world, 4) the culmination — illumination, obtaining freedom and acquisition of knowledge, 5) “the dark night of the soul” — revenge, 6) gaining mastery — the right activity, 7) the mystic union. The heroine of the wonder tale goes through all the tests that link her with the other world and make her change her status — from now on she belongs at the same time to both worlds — the world of life and the world of death. From the moment of getting revenge, she becomes a true witch, which has to gain a mastery of controlling her own destiny (a motif of weaving). The elements of the plot and imagery world prove to represent the cult of Mother Goddess. From this perspective Baba Yaga plays the role of the cult’s main priestess, who initiates Vasilisa into its arcana.

**Keywords:** Vasilisa the Beautiful, initiation, Baba Yaga, a witch, cult of Mother Goddess.

**Information about the author:** Anna Chudzinska-Parkosadze — PhD in Philology, Vice-chairman, Foundation of Polish Science, Kosciuszko St. 35/1, 44-100 Gliwice, Poland. E-mail: [parkosadze@interia.pl](mailto:parkosadze@interia.pl)

**Received:** 05 November 05, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Chudzinska-Parkosadze A. The paradigm of initiation in the fairy tale “Vasilisa the Beautiful”. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 99–115. (In Russian)

### REFERENCES

- 1 Vasilisa Prekrasnaia [Vasilisa the Beautiful]. *Narodnye russkie skazki* [Russian folktales], executive edited by A. N. Afanas'ev. Moscow, Hudozhestvennaia literatura Publ., 1979. 348 p. (In Russian)
- 2 Wiercinski A. *Magia i religia. Szkice z antropologii religii* [Magic and religion. The drafts from anthropology of religion]. Krakow, Nomos Publ., 2010. 530 p. (In Polish)

- 3 Vuicicka U. Iz istorii russkoi kul'tury. Jazycheskoe nasledie v tradicionnoi kul'ture [From the history of Russian culture. Pagan heritage in the traditional culture]. Bydgoszcz, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Bydgoskiej im. K. Wielkiego Publ., 2002. 266 p. (In Russian)
- 4 Gekman N. A. Mifologicheskie motivy v rasskaze A.P. Chehova “Ved'ma” [Mythological motifs in a short story by A. P. Chekhov “The witch”]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, 2012, no 5, pp. 13–16. (In Russian)
- 5 გრაკლიან გორაზე აღმოჩენილი ახალი არტეფაქტი მსოფლიო დამწერლობის ისტორიის გარკვეულ ეტაპს შეცვლის [The new found artifact at the Grakliani mountain will change the perception of certain period of the literary history]. *Babajana*. Available at: <http://babajana.com/index.php?newsid=50842> (accessed 22 October 2018). (In Georgian)
- 6 Eleonskaia E. N. Skazka o Vasilise Prekrasnoi i gruppа odnorodnyh s neiu skazok [The folktale about Vasilisa the Beautiful and similar folktales.]. *Skazka, zagovor i koldovstvo v Rossii. Sbornik trudov* [Folktale, spell and witchcraft in Russia. Collection of works]. Moscow, Indrik Publ., 1994, pp. 42–50. (In Russian)
- 7 Efimkina R., Gorlova M. Psihologicheskaia iniciaciia zhenshhin [Psychological initiation of women]. *Gestaltclub.com*. Available at: <https://gestaltclub.com/articles/gestalt-terapia/683-psihologiceskaa-iniciacia-zensin> (accessed 22 October 2018). (In Russian)
- 8 Efimkina R. P. *Probuzhdenie Spiashhei krasavicy. Psihologicheskaia iniciaciia zhenshhiny v volshebnyh skazkah* [Awakening of the Sleeping Beauty. Psychological initiation of woman in the wonder tales]. St. Petersburg, Rech' Publ., 2006. 263 p. (In Russian)
- 9 Efimova E. V. Semanticheskie universalii “vremia” i “vechnost'” v russkikh narodnyh skazkah [Semantic universals “time” and “eternity” in Russian folk tales]. *Moluch.ru*. Available at: <http://www.moluch.ru/conf/phil/archive/23/550/> (accessed 22 October 2018). (In Russian)
- 10 Rzczycka M. Wtaiemniczenie. Ezoteryczna proza rosyiska końca XIX – początku XX wieku [Initiation. Russian occultist prose of the end of the 19<sup>th</sup> - beginning of the 20<sup>th</sup> century]. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego Publ., 2010. 506 p. (In Polish)
- 11 Zimina I. S. Sovremennyi variant iniciacii v processe vzrosleniia podrostkov [Contemporary version of initiation during the process of teen-coming-of-age]. *Cyberleninka.ru*. Available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyi-variant-initsiatsii-v-protsesse-vzrosleniya-podrostkov> (accessed 22 October 2018). (In Russian)
- 12 Kerlot X. Je. *Slovar' simvolov. Mifologiya. Magija. Psihoanaliz* [Dictionary of symbols. Mythology. Witchcraft. Psychoanalysis]. Moscow, Refl-buk Publ., 1994. 608 p. (In Russian)
- 13 Klimenko N. Rodovye zhenskie scenarii iznutri [Generic women’s scenarios from the inside]. *Psycholad.com.ua*. Available at: <http://www.psycholad.com.ua/stati/o-zhenshchinakh/68-rodovye-zhenskie-stsenarii-iznutri.html> (accessed 22 October 2018). (In Russian)
- 14 Kuzdra G. Nove knigi [New books]. *Magazines.russ.ru*. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/kn33-pr.html> (accessed 22 October 2018). (In Russian)
- 15 Malahovskaia A. Nasledie Baby-Jagi. Religioznye predstavleniia, otrazhennye v volshebnoi skazke, i ih sledy v russkoi literature XIX–XX vv. [Heritage of Baba Jaga.

- Religious images reflected in wonder tale and their traces in Russian literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2006. 344 p. (In Russian)
- 16 Meletinskii E. M. Strukturno-topologicheskoe izuchenie skazki [Structural and typological analysis of the tale]. *E-reading.club*. Available at: [http://www.e-reading.club/chapter.php/46789/229/Propp\\_-\\_Istoricheskie\\_korni\\_Volshebnoii\\_Skazki.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/46789/229/Propp_-_Istoricheskie_korni_Volshebnoii_Skazki.html) (accessed 22 October 2018). (In Russian)
- 17 Meletinskii E. M. Geroi volshebnoi skazki. Proishozhdenie obraza [Hero of the wonder tale. The origin of the image]. *Ruthenia.ru*. Available at: [http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinskiy\\_e\\_m\\_geroy\\_volshebnoy\\_skazki.pdf](http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinskiy_e_m_geroy_volshebnoy_skazki.pdf) (accessed 22 October 2018). (In Russian)
- 18 Oesterreicher-Mollwo M. *Leksykon symboli* [Lexicon of symbols], translated by J. Prokopiuk. Warszawa, tCHu doM wYdawniczy Publ., 2009. 366 p. (In Russian)
- 19 Prokopiuk J. Gnoza, gnostycyzm i manicheizm. Apologia pro domo sua [Gnosis, Gnosticism and Manichaeism. Apology pro domo sua]. *Gnosis.art.pl*. Available at: [https://www.gnosis.art.pl/osoby/prokopiuk\\_gnoza\\_gnostycyzm\\_i\\_manicheizm.htm](https://www.gnosis.art.pl/osoby/prokopiuk_gnoza_gnostycyzm_i_manicheizm.htm) (accessed 22 October 2018). (In Polish)
- 20 Prokopiuk J. Droga do wtaiemniczenia [The path to enlightenment]. *Rozdroża, czyli zwierzenia gnostyka* [Crossroads, confession of a gnostic]. Katowice, KOS Publ., 2004. 232 p. (In Polish)
- 21 Prokopiuk J. Mistyka i gnoza — odrębności i podobieństwa [Mystic and Gnosis — differences and similarities]. *Herezja znaczy wolność* [Heresy means freedom]. Białystok, Studio Astropsychologii Publ., 2008. 236 p. (In Polish)
- 22 Propp V. Ja. Istoricheskie korni volshebnoi skazki [Historical Roots of the wonder tale]. *Rodnovery.ru*. Available at: [http://www.rodnovery.ru/attachments/article/306/Propp\\_Istoricheskie\\_korni\\_Volshebnoj\\_Skazki.pdf](http://www.rodnovery.ru/attachments/article/306/Propp_Istoricheskie_korni_Volshebnoj_Skazki.pdf) (accessed 20 June 2015). (In Russian)
- 23 Ritualy i obriady slavijskoi magii s ispol'zovaniem krasnogo cveta [Rituals and customs of Slavic witchcraft with the usage of red color]. *Krasnyj-cvet.ru*. Available at: <http://krasnyj-cvet.ru/krasnyj-cvet/ritualy-i-obryady-slavyjskoj-magii-s-ispolzovaniem-krasnogo-cveta.html> (accessed 22 October 2018). (In Russian)
- 24 Rymar' A. N. Nekotorye problemy analiza simvolicheskikh struktur v volshebnoi skazke [A few issues of analysis of symbolic structures in fairy tale]. *Cyberleninka.ru*. Available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-problemy-analiza-simvolicheskikh-struktur-v-volshebnoj-skazke> (accessed 22 October 2018). (In Russian)
- 25 Semenov A. V. Jetimologicheskii slovar' russkogo iazyka [Etymological dictionary of Russian language]. *Eartist.narod.ru*. Available at: <http://eartist.narod.ru/text15/006.htm> (accessed 22 October 2018). (In Russian)
- 26 *Slovar' slavijskoi mifologii* [Dictionary of Slavic mythology], collected by I. A. Mudrova. Moscow, Centrpoligraf Publ., 2010. 220 p.
- 27 Tkach R. Samoraskrytie zhenshhiny s pomoshh'iu volshebnoi skazki “Vasilisa Prekrasnaja” [Self-development of a woman with the help of a wonder tale “Vasilisa Prekrasnaja”], St. Petersburg, Rech' Publ., 2010, 62 p. (In Russian)
- 28 Toporow W. N. Przestrzeń i rzecz [Space and the object], translated by B. Żyłko. Kraków, Universitas Publ., 2004. 250 p. (In Polish)
- 29 Underhill E. *Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness*. Available at: <http://www.ccel.org/ccel/underhill/mysticism.pdf> (accessed 22 October 2018). (In English)

- 30 Frai K. Vasilisa Premudraia: probuzhdenie integral'noi zhenshhiny [Vasilisa the Wise: awakening of an integral woman]. *Eroskosmos.org*. Available at: <http://eroskosmos.org/vasilisa-integral-woman/> (accessed 22 October 2018). (In Russian)
- 31 Chudzińska-Parkosadze A. Problem gatunku powieści Michaiła Bułhakowa “Mistrz i Małgorzata” [The problem of literary genre in the novel “The Master and Margarita” by Mikhail Bulgakov]. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 2012, no 55/109, vol. 1, pp. 81–95. (In Polish)
- 32 Chudzińska-Parkosadze A. Misticheskii aspekt krovi v romane Mihaila Bulgakova “Master i Margarita” [The Mystic aspect of Blood in the novel “The Master and Margarita” by Mikhail Bulgakov]. *Krew — substancia, symbole, mitologia* [Blood — substance, symbols, mythology], edited by D. Oboleńska, K. Arciszewska. Gdańsk, Uniwersytet Gdański Publ., 2012, pp. 50–64. (In Polish)
- 33 Chernyshov A. V. Arhetipy drevnosti v russkoi kul'turnoi tradicii [Ancient Archetypes in Russian cultural tradition]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*, 2010, issue 1, p. 35. (In Russian)
- 34 Steiner R. Die Geheimwissenschaft im Umriß [The secret science in outline]. *Anthroposophie.net*. Available at: [http://www.anthroposophie.net/steiner/ga/bib\\_steiner\\_ga\\_013.htm](http://www.anthroposophie.net/steiner/ga/bib_steiner_ga_013.htm) (accessed 22 October 2018). (In German)
- 35 Shtemberg A. S. Geroi russkikh narodnykh skazok: kto oni i pochemu vedut sebia tak, a ne inache? [The heroes of the Russian folktales: who are they and why they behave in one and not another way?]. *Prostranstvo i Vremia*, 2011, no 4, pp. 207–225. (In Russian)
- 36 Jeliade M. Iniciaciia: obshhii obzor [Initiation: the general review]. *Religious-life.ru*. Available at: <http://religious-life.ru/2012/11/eliade-initiation-obshhiy-obzor/> (accessed 22 October 2018). (In Russian)
- 37 Jestes K. P. Begushhaia s volkami [Woman running with wolves]. *Psylib.org.ua*. Available at: <http://psylib.org.ua/books/estes01/> (accessed 22 October 2018). (In Russian)



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

© 2019 г. С. В. Нагурная  
г. Петрозаводск, Россия

## КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ОДНОЙ ИСЧЕЗНУВШЕЙ ЗАОНЕЖСКОЙ ДЕРЕВНИ

Работа выполнена при поддержке РФФИ (проект 18-012-00034  
«Особенности сохранения культурного и языкового наследия Заонежья»)

**Аннотация:** В статье представлены материалы об уроженцах заонежской деревни Леликово — известных исполнителях былинной и сказочной традиции, фольклорно-этнографические сведения, касающиеся жизни заонежской деревни, а также данные об объекте нематериального культурного наследия — сохранившейся на острове деревянной церкви Иоанна Предтечи. Островная деревня, не существующая как административная единица уже около 60 лет, была богата как на мастеров слова, так и на искусных зодчих и представляла собой типичную деревню Заонежья — сокровищницу культуры Русского Севера. В 1871 г. былины в Леликово записывал известный российский славяновед, фольклорист, член-корреспондент Петербургской академии наук А. Ф. Гильфердинг. В советское время, в конце 1920-х гг., Леликово посетили участники фольклорной экспедиции под руководством фольклористов братьев Соколовых. Собираателями были записаны былины от сказителя П. С. Семенова, вошедшие в известную коллекцию «онежских былин». Богатый фольклорно-этнографический и лингвистический материал был собран в Леликово студентами Этнографического отделения Ленинградского Историко-лингвистического института в 1931 г. Уникальные материалы экспедиции хранятся в Научном архиве КарНЦ РАН, в их числе — записи былин, малых фольклорных жанров, сказочной прозы и т. д. Участниками экспедиции были зафиксированы также особенности заонежской речи. Деревня была ликвидирована в 1960-е гг., в связи с чем прервалось формирование культурного ландшафта.

**Ключевые слова:** Заонежье, деревня Леликово, культурное наследие, фольклор, этнография.

**Информация об авторе:** Светлана Викторовна Нагурная — кандидат филологических наук, Институт языка, литературы и истории, Карельский научный центр Российской академии наук, ул. Пушкинская, д. 11, 185910 г. Петрозаводск, Россия. E-mail: kov@krc.karelia.ru

**Дата поступления статьи:** 16.03.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Нагурная С. В. Культурное наследие одной исчезнувшей заонежской деревни // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 116–124.

Заонежье, «уникальная в смысле историко-культурного наследия территория» [9, с. 4], по праву считается сокровищницей севернорусской культуры. «Заонежьем называют область у северных берегов Онежского озера, занимающую Толвуйский полуостров и расположенные к югу от него острова Кижского архипелага» [13, с. 229].

Былины, записанные в Заонежье в XIX в. П. Рыбниковым и А. Гильфердингом, составляют золотой фонд русского фольклора. Побывавший в 1903 г. в Заонежье известный российский филолог В. И. Срезневский писал о том, что этот край «полон старины; это какой-то случайно уцелевший осколок давнего времени» [7, с. 2]. Заонежские былинные сказители «сохранили свято духовное добро, которым питался и услаждался в течение многих веков весь русский народ» [8, с. 18].

Язык заонежан, согласно диалектологической карте русского языка, относится к онежской группе говоров севернорусского наречия. «Говоры Заонежья сформировались в результате двух основных процессов: миграции представителей единого псковско-новгородского диалекта на север и перехода на восточнославянский тип речи местного прибалтийско-финского населения» [9, с. 5]. Диалектные особенности языка заонежан и этнографические реалии столь же уникальны, как и зафиксированные здесь образцы устного народного творчества. «Культура Заонежья возникла на стыке двух культурных традиций — прибалтийско-финской и русской и явилась результатом их взаимодействия, взаимопроникновения, сплава» [9, с. 4]. Наряду с памятниками нематериального культурного наследия в Заонежье сохранились имеющие статус культурных объектов мирового значения памятники архитектуры.

Заонежская деревня Леликово, расположенная на Малом Леликовском острове в Онежском озере, с начала 1960-х гг. не является административной единицей и «оживает» только в летнее время, когда на остров приезжают ее бывшие жители и дачники. За свою историю она была богата как на мастеров слова — знатоков былин, сказок, обрядовой лирики, так и на искусных зодчих, руками которых была построена в 1886 г. Предтеченская церковь. В конце XIX в. административно деревня относилась к Сенногубскому сельскому обществу Великогубской волости Петрозаводского уезда и делилась на две части: Северное и Южное Леликово. К этому времени в Леликово насчитывалось чуть более 40 дворов с количеством населения около 400 человек.

Примерно в этот период, с 30 июня по 27 августа 1871 г., Александр Федорович Гильфердинг совершил поездку по Олонецкой губернии, за время которой им было собрано 318 былин, прослушано 70 сказителей, что составило рукопись объемом «в 1203 полулиста (более 2000 страниц)» [10, с. 3–4]. Часть былин, а именно «Вольга и Микула», «Добрыня», «Иван Гостиный сын», «Два любовника», были записаны 4 июля 1871 г. в деревне Леликово от Василия Аксенова. Гильфердинг писал об исполнителе: «Василий Аксенов с Леликова, 80-летний старик-крестьянин, грамотный, мастер рассказывать сказки и обладающий несколькими лубочными изданиями. На вопрос о былинах он сперва отвечал, что их все забыл, но потом вспомнил отрывок про “Вольгу и Микулу” и другие былины, здесь помещаемые. От кого он им научился, не мог припомнить» [10, с. 691–692]. В то же время, согласно дневнику путешествия Гильфердинга, непосредственно в Леликове были записаны и былины от известных исполнителей — уроженцев других близлежащих заонежских деревень, таких как Козьма Романов, Андрей Сарафанов, Домна Сурикова, Степанида Неклюдова.

В 1926–1928 гг. в Заонежье работала экспедиция Фольклорной подсекции Московской Государственной Академии художественных наук (ГАХН) «По следам П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга» под руководством братьев фольклористов

Б. М. и Ю. М. Соколовых. «Из вновь встреченных певцов хорошим сказителем оказался П. С. Семенов из д. Леликово; от него собиратели записали шесть былин» [3, с. 30]. Всего Павел Семенов знал около сорока былин. В опубликованном сборнике онежских былин об исполнителе было сказано следующее: «Семенов Павел Семенович — крестьянин-середняк из села Леликова, 61 года. Слегка сутуловатый мужчина, высокого роста, с свисающими на обе стороны лба прямыми волосами. Отличается тихим, скромным нравом. Болен какой-то серьезной болезнью, по-видимому, туберкулезом. Петть в полный голос не может, поэтому часто переходит на речитатив, что отражается на стройности ритма. Во время пения ритм сохраняет превосходно. Жалуется на ослабление памяти. Раньше, по его словам, знал много былин. Теперь мог вспомнить только шесть. По рассказу одного из сыновей, еще недавно «очень красиво» пел веселую песню про «Платова-казака», теперь ее забыл» [11, с. 475]. О формировании репертуара П. Семенова собиратели писали: «Былинам научился Павел Семенович в детстве от жившей в их доме старушки Ирины Сидоровны Семеновы <...>. Ирина Сидоровна в свою очередь былины “поняла” еще в юности от своей родной тетки по матери, тоже столетней старушки. “Обои они (Ирина Сидоровна и ее тетка) — природные леликовские”. Ирина Сидоровна, по словам Павла Семеновича, будто бы знала 33 былины. Гильфердинг, в бытность свою в Леликове, не записал от Ирины Сидоровны былин потому, что ее в это время не было дома — она уходила на богомолье в монастырь <...>. Из хороших сказителей сам Павел Семенович встречался с И. Т. Рябининым и с К. И. Романовым» [11, с. 475]. Далее участники экспедиции описали их встречу с исполнителем: «Первое наше знакомство с Павлом Семеновичем состоялось у него в доме 7 июля 1926 г. Это был местный деревенский праздник (Иванов день). <...> Сам Павел Семенович чувствовал себя нездоровым. Поэтому запись былины о Дюке Степановиче была не из удачных. Павел Семенович еще очень стеснялся, с трудом припоминал (с помощью дочери), часто переходил на речитатив, сбивался с ритма. Через два дня он приехал в Сенную Губу и там исполнил остальные былины уже в более спокойной обстановке, что и сказалось на исполнении. Павел Семенович — один из хороших сказителей, с любовью и серьезно относящихся к исполнению былин» [11, с. 475]. Дочь Павла Семеновича, Маланья Павловна, также оказалась многожанровой исполнительницей, во время работы в 1956 г. в Карелии фольклорной экспедиции МГУ под руководством доц. Э. В. Померанцевой, от нее, проживавшей к тому времени в деревне Моталово, были записаны былины, баллады, причеты и разного рода песни.

В связи с бытованием былинной традиции в д. Леликово следует упомянуть, что бабушкой представителя последнего поколения сказителей Рябининых, Петра Ивановича Андреева-Рябинина, была Федосья Кузьминична Чивина, урожденная деревни. В 1931 г. в Заонежье фольклорные и этнографические материалы записывали студенты Этнографического отделения Ленинградского Историко-лингвистического института. От Федосьи Чивиной были записаны баллады, духовный стих, обрядовая лирика, этнографические рассказы и т. д. В Дневнике студентки Копыловой Ольги есть запись от 30 июля 1931 г.: «Сегодня познакомилась с Федосьей Кузьминичной Чивиной, 81 года. Она является тещей сказителя Рябинина (Ивана Герасимовича Рябинина-Андреева. — С. Н.). Она говорит, что знает песни и былины, которые выучила от своего зятя, также гадает на картах и в гадание очень верит»<sup>1</sup>. Петр Иванович Андреев-Рябинин, внук Ф. К. Чивиной, рассказывал о своем первом выступлении в пять лет, когда был в гостях у деда и бабки в деревне Леликово: «Дедка и бабка раз велели спеть былинку о Вольге

<sup>1</sup> Научный архив КарНЦ РАН. Р. VI. Оп. 1. Д. 72. Л. 12.

и Микуле. Меня посадили в угол, дали крендель и копейку. Вот за крендель и копейку и пел первую былинку, и это была моя первая награда» [3, с. 210].

Помимо былин, в Леликово были записаны сказки. Известной исполнительницей сказок стала Екатерина Алексеевна Васильева, от которой было записано 39 сказочных текстов, в том числе 28 волшебных сказок, баллады, песни, мещанские романсы. Собиратель А. И. Антипова писала в 1937 г., что Васильева знает до 60 сказок, духовные стихи «Алексей человек Божий», «Два брата Лазаря» и т. д. [3, с. 81]. Исполнителей с большим репертуаром (свыше 30–40 сюжетов) в Заонежье не было, и в этом смысле Васильева явилась исключением. Исследовательница сказочной традиции Карелии Н. Ф. Онегина в статье «О сказочной традиции Заонежья» в сборнике заонежских сказок отмечала, что благодаря Е. А. Васильевой исследователи узнали о бытовании ряда редких в севернорусской традиции сюжетов. Екатерина Васильева, выйдя в 16 лет замуж в Леликово, впоследствии переехала к мужу в Петербург, что не смогло не сказаться на ее исполнении. Творчество исполнительницы, по словам Н. Ф. Онегиной, отмечено заметным влиянием городской культуры [12, с. 30].

Уроженкой д. Леликово была исполнительница многих фольклорных жанров Анастасия Степановна Богданова, имя которой ставится исследователями народной словесности в один ряд с именами Ирины Федосовой, Трофима Рябинина, Василия Щеголенка [5, с. 169]. А. С. Богданова родилась в Леликово, когда ее мать (урожденная Мореходова) гостила у родни, где Анастасию и крестили [3, с. 62]. Жизнь и исполнительство А. Богдановой были запечатлены в двух биографиях и свидетельствах более десяти собирателей, среди которых были Н. С. Шайжин, А. М. Астахова, Ю. М. Соколов [6, с. 47].

Чрезвычайно «плодовитой» с точки зрения разнообразия записанного в Леликово фольклорного и этнографического материала стала упомянутая выше экспедиция в Заонежье студентов Этнографического отделения Ленинградского Историко-лингвистического института (ЛИЛИ) в 1931 г. «Фольклорная традиция Карелии, располагающейся недалеко от Ленинграда и с XIX в. имевшей прочную репутацию Исландии русского эпоса, стала своеобразным полигоном, на котором активно работали ленинградские ученые, а студенты приобретали навыки экспедиционной работы» [2, с. 118]. Уникальные материалы экспедиции — дневники, рисунки, фотографии — хранятся в Научном архиве Карельского научного центра РАН.

От Прасковьи Копосовой были записаны свадебные песни, свадебное причитание, приговор дружки, мещанский романс<sup>2</sup>. Авдотья Ивановна Мореходова, «крестьянка 60-ти лет» [3, с. 145], исполнила песни, отрывок былины, мещанский романс, от нее же студенты записали диалектные слова<sup>3</sup>. Авдотья Ивановна объяснила, что в ее время во время поста петь песни считалось грехом и поэтому в долгие вечера, когда девушки пряли, рассказывали былины. Обычно рассказывали старухи, но и молодежь тоже перенимала и выучивала их. Мореходова называла былины «херувимскими стихами» [3, с. 145]. От Марии Васильевны Трешкиной, 54 года (летом 1931 г. она работала нянкой в колхозных яслях), была записана старинная русская эпическая песня «Жила-была вдовушка». Частушки и плясовые песни исполнила внучка Ф. К. Чивиной — 22-летняя Катерина Чивина<sup>4</sup>. Практически все информанты предоставили студентам сведения по местным топонимическим названиям, среди которых частично или полностью забы-

<sup>2</sup> Научный архив КарНЦ РАН. Р. VI. Оп. 1. Д. 78. Л. 81, 96, 97, 98, 100.

<sup>3</sup> Научный архив КарНЦ РАН. Р. VI. Оп. 1. Д. 69. Л. 26.

<sup>4</sup> Научный архив КарНЦ РАН. Р. VI. Оп. 1. Д. 72. Л. 25–31.

тые сегодня наволоки — Кипров, Сельнаволок, Захар-наволок, острова — Геностров, Ивка-остров, Шляпа-остров и др. Песни, частушки, рассказы о «домовых и баенных» были записаны студентами среди деревенской детворы — у Клееровой Катерины, 5 лет, Коросова Алексея, 6 лет, Лариной Анны, 9 лет, Сергеевой Антонины, 9 лет, и др.

Не могли не обратить внимания студенты на особенности речи жителей деревни: «В разговоре я замечала особенность их выговора. У них ударение падает на первый слог, что придает странное звучание слову. Например, пойдешь — Уйдешь и т. д. Затем, если они хотят повторить твое мнение и одобряют его, то они употребляют слова “будто бы не так” — так что на первый взгляд, пока не войдешь вглубь понимания, то получится впечатление обратное»<sup>5</sup>.

В полевых дневниках студентов одно из наиболее упоминаемых имен — Анны Степановны Череповой, рассказавшей о бесёдной традиции в Леликове, о местных верованиях и народной медицине<sup>6</sup>. А. С. Черепова в течение 15 лет «держала бесёды», благодаря чему воспитала трех детей. В дневнике студентки Забаровской читаем: «Ходила к Череповой Анне Степановне, которая раньше держала бесёды. Бесёды начинаются с осени. Платят за помещение холостые парни, девушки ничего не платили, но обыкновенно в конце сезона делали хозяйке какой-нибудь подарок. Собирались на квартиру, как только начинало темнеть, собирались ежедневно, за исключением субботы, когда девушки и парни приходили не играть, а сидеть или ворожить. В таких случаях пускали не всех, а лишь по выбору. Во вторник, четверг и воскресенье устраивались большие вечера, а в пятницу и в среду маленькие. В большие вечера девушки одевались наряднее, в белые сарафаны и красные сорочки. В маленькие вечера бусы не одевали. Самая распространенная музыка на бесёдах была тальянка. Танцевали кадрили и ланцы. В перерыве между танцами играли в круг»<sup>7</sup>.

Студентами были сделаны любопытные наблюдения, характеризующие быт и повседневную жизнь леликовцев, — это и «пристрастие к чаю» (Анна Степановна Черепова во время визита студентов выпила минимум 8 чашек чая, поясняя, что «без него не может обойтись»), и умение жителей островной деревни искусно справляться с парусами, поскольку «за ягодами, в город, в другую деревню обязательно нужно перебираться по воде», и местная традиция празднования 14 августа Маковей-дня, особенности свадебного обряда, и многое другое.

Во время экспедиции был записан «исторический очерк д. Леликово» — легенда о возникновении деревни, рассказанная Михаилом Мореходовым: «В те времена, когда крестьян отдавали в солдаты сроком на двадцать пять лет, многие бежали и скрывались, кто где мог. На этом месте, где теперь деревня Леликово, был непроходимый лес. Говорят, что сюда прибежали трое человек. Они будто бы надеялись пробыть здесь около года, ... словом, до тех пор, пока кончится рекрутский набор. Мечты их не осуществились. На остров прибежали еще несколько человек, потом еще... Тогда порешили обратно не возвращаться, и начали устраиваться на этом острове. Образовались семьи, постепенно они расширялись, и вот теперь мы видим деревню около 60 дворов»<sup>8</sup>.

Имеются записи о праздновании престольного праздника д. Леликово — Иванова дня. «В канун Иванова дня собирают “ночное”. В эту ночь молодежь собирается и начинает баловать. Залихватская молодежь ворует молоко, “кабушки” из творога

<sup>5</sup> Научный архив КарНЦ РАН. Р. VI. Оп. 1. Д. 79. Л. 16.

<sup>6</sup> Научный архив КарНЦ РАН. Р. VI. Оп. 1. Д. 69. Л. 8–9.

<sup>7</sup> Научный архив КарНЦ РАН. Р. VI. Оп. 1. Д. 67. Л. 48.

<sup>8</sup> Научный архив КарНЦ РАН. Р. VI. Оп. 1. Д. 72. Л. 20–21.

и прячут в сараи. <...> Такое баловство продолжалось до самого утра, раньше все это считалось обычаем. <...> На улице вечером перед Ивановым днем происходят гулянье и танцы»<sup>9</sup>.

Как видно, духовная культура, нематериальные культурные ценности широко представлены в истории д. Леликово, административно просуществовавшей до 1960-х гг. На острове сохранился и недвижимый объект культурного наследия — уникальная по своей неповторимости в ряду культовых памятников деревянного зодчества Заонежья церковь Иоанна Предтечи, построенная в 1886 г. [4, с. 119–130]. Храм был сооружен по авторскому проекту архитектора А. В. Малова и под непосредственным наблюдением губернского архитектора С. Б. Нюхалова. Характеризуя архитектурные особенности Леликовской церкви, протоиерей А. Берташ в диссертации «Основные тенденции в развитии церковной архитектуры Северо-Запада России с 1825 по 1917 гг. и их значение для русского храмостроительства» отмечал: «Композиция трехчастного храма, увенчанного луковичной главой и шатровой колокольней над притвором, с вытянутой трапециевидной в плане алтарной апсидой и боковыми ризалитами основного объема, завершенного фронтонами, отличается удачно найденными пропорциями» [1, с. 325]. К сожалению, история церкви была прервана практически на восемьдесят лет — в 1920-х гг. храм был закрыт, традиция богослужений в честь престольного праздника возродилась к концу 1990-х гг. В последние годы бывшие жители деревни, их потомки активно участвуют в восстановлении церкви, включенной в список культурного наследия Республики Карелия.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Берташ А. В.* Основные тенденции в развитии церковной архитектуры Северо-запада России в период с 1825 по 1917 гг. и их значение для русского храмостроительства: автореф. ... канд. богословия. СПб., 2016. 22 с.
- 2 *Иванова Т. Г.* Роль ленинградских ученых в становлении фольклористики в Карельском научно-исследовательском институте // Труды Карельского научного центра РАН. 2010. № 4. С. 115–122.
- 3 Исполнители фольклорных произведений (Заонежье. Карелия) / сост. Т. С. Курец. Петрозаводск: Изд-во Карельского научного центра РАН, 2008. 380 с.
- 4 *Ковалева С. В.* Исчезающие жемчужины Заонежья // Труды объединенного научного совета по гуманитарным проблемам и историко-культурному наследию. СПб.: Наука, 2014. С. 119–130.
- 5 *Кузнецова В. П.* Богданова (Зиновьева) Анастасия Семеновна // Карелия. Энциклопедия. Петрозаводск: ПетроПресс, 2007. Т. 1. С. 169.
- 6 *Лойтер С. М.* О значении «автотекстов» для фольклористики // Методика полевых работ и архивное хранение фольклорных, этнографических и лингвистических материалов. Петрозаводск: Изд-во Карельского научного центра РАН, 2009. С. 43–49.
- 7 *Лосев С. А.* По пути // Олонецкие губернские ведомости. 1906. № 86. С. 2.
- 8 *Миллер В. Ф.* Былинное предание в Олонецкой губернии // Русская мысль. 1894. № 3. 18 с.
- 9 *Муллонен И. И.* Топонимия Заонежья. Словарь с историко-культурными комментариями. Петрозаводск: Изд-во Карельского научного центра РАН, 2008. 241 с.

<sup>9</sup> Научный архив КарНЦ РАН. Р. VI. Оп. 1. Д. 62. Л. 56–67.

- 10 Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года: с двумя портретами онежских рапсодов и напевами былин. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1873. 732 с.
- 11 Онежские былины / подбор былин и научная ред. текстов Ю. М. Соколова; подгот. текстов к печати, прим. и словарь В. Чичерова. М.: Изд-во Гос. лит. музея, 1948. 937 с.
- 12 Сказки Заонежья / сост. Н. Ф. Онегина. Петрозаводск: Изд-во Карел. филиал АН СССР, 1986. 295 с.
- 13 *Тер-Аванесова А. В., Рыко А. И.* Говорить по-культурному и лязгать по-заонежски (о языковых разновидностях в Заонежье) // Исследования по славянской диалектологии. Методы изучения территориальных и социальных диалектов. К итогам опыта славянской диалектологии XX в. М.: Изд-во ИСл РАН, 2004. Вып. 9. С. 227–290.

\*\*\*

© 2019. Svetlana V. Nagurnaia  
Petrozavodsk, Russia

#### CULTURAL HERITAGE OF ONE VANISHED ZAONEZHYE VILLAGE

**Acknowledgements:** This study is carried out with support of RFBR (project 18-012-00034 “Specifics of preserving cultural and language heritage of Zaonezhye”).

**Abstract:** The article introduces materials on the natives of Zaonezhye village of Lelikovo — famous performers of the epic and fairy-tale tradition. The paper also contains folklore and ethnographic information concerning the everyday life of the village of Zaonezhye, as well as data on the intangible cultural heritage site — the wooden church of John the Baptist preserved on the island. The island village, which does not exist as an administrative unit for about 60 years, was rich both for masters of the word and for skillful architects. Lelikovo was a typical village of Zaonezhye, a treasury of Russian North culture. Back in 1871 it was the well-known Russian Slavonic scholar, folklorist, corresponding member of the Petersburg Academy of Sciences A. F. Hilferding who recorded epic poems in Lelikovo. In Soviet times, in the late 1920s, members of a folklore expedition led by folklore scholars the Sokolov brothers visited Lelikovo. Collectors recorded epic poems from narrator P. S. Semenova, included in the famous collection of “Onega epic ballads”. The rich folklore, ethnographic and linguistic material was collected in Lelikovo by the students of the Ethnographic Department of the Leningrad Historical and Linguistic Institute in 1931. The expedition's unique materials are stored in the Scientific Archive of the KarRC of RAS, among them — records of epic ballades, small folklore genres, fairy-tale prose, etc. The participants of the expedition also documented the distinctive features of speech in Zaonezhye. The village was liquidated in the 1960s with disruption of the cultural landscape's development ensuing.

**Keywords:** Zaonezhye, Lelikovo, cultural heritage, folklore, ethnography.

**Information about author:** Svetlana V. Nagurnaia — PhD in Philology, Institute of language, literature and history, Karelian research centre of Russian Academy of Sciences, Pushkinskaya St. 11, 185910 Petrozavodsk, Russia. E-mail: kov@krc.karelia.ru

**Received:** March 16, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Nagurnaia S. V. Cultural heritage of one vanished Zaonezhye village. *Vestnik slavianskikh kul'tur*; 2019, vol. 51, pp. 116–124. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Bertash A. V. *Osnovnye tendentsii v razvitii tserkovnoi arkhitektury Severo-zapada Rossii v period s 1825 po 1917 gg. i ikh znachenie dlia russkogo khramostroitel'stva: avtoref. ... kand. bogosloviia* [The main trends in the development of church architecture of the North-West of Russia in the period from 1825 to 1917 cs. and their significance for Russian temple construction: PhD thesis, summary]. St. Petersburg, 2016. 22 p. (In Russian)
- 2 Ivanova T. G. Rol' leningradskikh uchenykh v stanovlenii fol'kloristiki v Karel'skom nauchno-issledovatel'skom institute [The role of Leningrad scientists in the development of folklore studies at the Karelian Research Institute]. *Trudy Karel'skogo nauchnogo tsentra RAN*, 2010, no 4, pp. 115–122. (In Russian)
- 3 *Iсполнители fol'klornykh proizvedenii (Zaonezh'e. Kareliia)* [Performers of folklore pieces (Zaonezhye, Karelia)], compiled by T. S. Kurets. Petrozavodsk, Izdatel'stvo Karel'skogo nauchnogo tsentra RAN Publ., 2008. 380 p. (In Russian)
- 4 Kovaleva S. V. *Ischezaiushchie zhemchuzhiny Zaonezh'ia* [Endangered pearls of Zaonezhye]. *Trudy ob"edinennogo nauchnogo soveta po gumanitarnym problemam i istoriko-kul'turnomu naslediiu* [Proceedings of the joint scientific Council on humanitarian problems and historical and cultural heritage]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2014, pp. 118–130. (In Russian)
- 5 Kuznecova V. P. Bogdanova (Zinov'eva) Anastasiia Semenovna [Bogdanova (Zinovieva) Anastasia Semenovna]. *Kareliia. Entsiklopediia* [Karelia. Encyclopedia]. Petrozavodsk, PetroPress Publ., 2007, vol. 1, p. 169. (In Russian)
- 6 Lojter S. M. O znachenii “avtotekstov” dlia fol'kloristiki [On the importance of “autotext” for folklore studies]. *Metodika polevykh rabot i arkhivnoe khranenie fol'klornykh, etnograficheskikh i lingvisticheskikh materialov* [Methods of field work and archival storage of folklore, ethnographic and linguistic materials]. Petrozavodsk, Izdatel'stvo Karel'skogo nauchnogo tsentra RAN Publ., 2009, pp. 43–49. (In Russian)
- 7 Losev S. A. Po puti [Along the way]. *Olonetskie gubernskie vedomosti* [Olonets provincial lists]. Petrozavodsk, Oloneckaja gubernskaja tipografija Publ., 1906, no 86, p. 2. (In Russian)
- 8 Miller V. F. *Bylinnoe predanie v Olonetskoj gubernii* [The ancient tradition in the Olonets province]. *Russkaia mysl'*, 1894, no 3, pp. 2–18. (In Russian)
- 9 Mullanen I. I. *Toponimiia Zaonezh'ia. Slovar' s istoriko-kul'turnymi kommentariiami* [Toponymy of Zaonezhye. Dictionary with historical and cultural commentary]. Petrozavodsk, Izdatel'stvo Karel'skogo nauchnogo tsentra RAN Publ., 2008. 241 p. (In Russian)
- 10 *Onezhskie byliny, zapisannye Aleksandrom Fedorovichem Gil'ferdingom letom 1871 goda: s dvumia portretami onezhskikh rapsodov i napevami bylin* [Oneza epic ballads, recorded by Alexander Fedorovich Hilferding in the summer of 1871: with two portraits of Oneza rhapsodes and epic ballad melodies]. St. Petersburg, Tip. Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1873. 732 p. (In Russian)

- 11 *Onezhskie byliny* [Onega's epic ballads]. Moscow, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo literaturnogo muzeia Publ., 1948. 937 p. (In Russian)
- 12 *Skazki Zaonezh'ia* [Fairy tales of Zaonezhye]. Petrozavodsk, Izdatel'stvo Karel'skogo filiala AN SSSR Publ., 1986. 295 p. (In Russian)
- 13 Ter-Avanesova A. V., Ryko A. I. Govorit' po-kul'turnomu i liavziat' po-zaonezhski (o iazykovykh raznovidnostiakh v Zaonezh'e) [To speak in a civilized way and “lyavzyat’” in Zaonezhsky (about language varieties in Zaonezhye)]. *Issledovaniia po slavianskoi dialektologii. Metody izucheniia territorial'nykh i sotsial'nykh dialektov. K itogam opyta slavianskoi dialektologii XX v.* [Studies on Slavic dialectology. Methods of studying territorial and social dialects. To the results of case study of Slavic dialectology of the 20<sup>th</sup> century]. Moscow, Izd-vo ISl RAN Publ., 2004, vol. 9, pp. 227–290. (In Russian)



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

© 2019 г. Д. А. Завельская  
г. Москва, Россия

## МОТИВ ЧУДА В ИЗОБРАЖЕНИИ ХРИСТИАНСКОГО ПРАЗДНИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИЕЙ

**Аннотация:** Проблематика данного исследования — типология изображения чуда в русской литературной традиции. Тема христианского праздника прослеживается в текстах различных жанров и стилей. Анализ прозаических и поэтических произведений русских писателей стал основой для сопоставления и разграничения нескольких устойчивых инвариантов, характерных для прозы и лирики. В процессе анализа прозаических и поэтических текстов прослеживается единство мотивов чуда и дара; восприятие перемены в душе как чуда. Сюжеты пасхальных прозаических произведений близки рождественским. Их основа — перемена в душе и судьбе. В базовых прозаических сюжетах заметно влияние европейской литературы. Пасхальная русская лирика самобытна и содержит прямые отсылки к богослужебным текстам. В прозе и лирике можно обнаружить, таким образом, две ведущие тенденции осмысления христианского праздника в русской литературной традиции через мотив чуда: перемена в индивидуальной судьбе и целостное обновление бытия. Предложенная система позволяет связать жанр, направление, мотив, систему образов и картину мира, а также может служить одним из аспектов изучения традиции светской христианской литературы.

**Ключевые слова:** чудо, праздник, русская литература, традиция, мотив, направление, жанр, сюжет, дар, Рождество, Пасха.

**Информация об авторах:** Дарья Александровна Завельская — кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. E-mail: daralzav@gmail.com

**Дата поступления статьи:** 28.06.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Завельская Д. А. Мотив чуда в изображении христианского праздника русской литературной традицией // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 125–140.

Само понятие *традиции* в настоящее время весьма распространено и служит основой как узких тематических исследований, так и широких обобщений, однако применение термина зачастую не получает должного обоснования.

Так, специалист по творчеству И. С. Шмелева Я. О. Дзыга, неоднократно употребляя данный термин, либо по умолчанию рассматривает его как комплекс изобразительных принципов, не уточняя границы понятия («Изображение быта в “Истории любовной” И. С. Шмелева: диалог с традицией» [7]), либо прямо указывает на суть

проблемы: «отсутствие единого понимания термина и терминологической однозначности» [6, с. 7].

Для комплексного изучения культурной традиции, для научного анализа путей ее преемственности необходим системный подход, который должен включать и литературоведческие исследования. Нет уже никаких сомнений в том, что ни одна реконструкция культуры как системы невозможна без опоры на анализ текстов, в том числе художественных. В некоторых случаях такой анализ позволяет выявить основы религиозных представлений. Однако важно разделять собственно догматику и проявление верований в религиозной картине мира, которая может отличаться от строгой богословской экзегезы, однако имплицитно содержать в себе некие ключевые представления и понятия, восходящие к базовым представлениям и/или ценностям.

В отношении христианства подобный подход активно используется. И в аспекте изучения традиции дает возможность проследить конкретные способы преемственности в единстве формы и содержания. Художественные тексты в этом аспекте вполне правомерно считать источниками, необходимыми для осмысления христианской картины мира и ценностной системы, однако с четким осознанием отличия их от исторических источников.

Так, детальный источниковедческий анализ положен в основу труда А. Я. Гуревича «Категории средневековой культуры» [4]. И этот принцип в определенной мере может служить моделью выявления концептуально значимых понятий, а в данном случае — для обнаружения и осмысления особенностей конкретной традиции.

При анализе литературных текстов как источников реконструкции культурной и религиозной традиции необходимо учитывать их основные характеристики, позволяющие соотнести явление не только с определенным периодом, но и с факторами среды, особенностями публикационной деятельности соответствующего периода, а также вне-литературными явлениями. Помимо датировки, вопроса авторства и возможных индивидуальных заимствований, в аналитическую базу должны включаться факторы жанра и стиля, определяющие типологию изобразительных средств и смысловых акцентов. Подобный подход применяет, в частности, Е. Душечкина в своих работах, посвященных русской календарной прозе и праздничным традициям [9; 10].

Углубленное исследование *мотива чуда*, имеющего самое непосредственное отношение к мировосприятию, не только религиозному, может способствовать пониманию представлений и ценностных аспектов культуры. И само многообразие вариантов художественного воплощения этого мотива диктует необходимость конкретизировать направление анализа.

Тема христианского праздника в данном случае может стать продуктивным руслом [12, с. 221], поскольку позволяет связать осмысление чуда непосредственно с христианской картиной мира и системой ценностей, которая, с одной стороны, сохраняла определенную базовую устойчивость, с другой — претерпевала трансформацию. Следовательно, мы должны учитывать систему жанров, восходящих к церковной литературе, но впоследствии представленных светской художественной литературой более вариативно. А без учета смены ведущих жанров в контексте направлений культуры нельзя в полной мере учесть и смысловую трансформацию в понимании чудесного.

В исследованиях, посвященных генезису светских жанров, поднимались вопросы разграничения рождественской и святочной прозы. Один из принципов решения данной научной проблемы — отнесение к «святочному» сюжету «маскарадных», игровых и фантастических мотивов, а к «рождественскому» — нравственных и социальных [9, с. 142].

При всей справедливости такого разграничения, необходимо учитывать и то главное, что объединяет литературу, посвященную христианским праздникам, а именно осмысление земной жизни человека, общества и бытия как такового в соотношении с трансцендентным началом.

Поэтому для комплексного анализа литературной традиции, соотнесенной с христианским праздником, целесообразно рассматривать следующие жанры русской литературы:

- 1 Проповедь (слово),
- 2 Роман/повесть (крупная проза),
- 3 Новелла/рассказ (малая проза),
- 4 Лирическое стихотворение.

Из них первое — жанр церковной литературы, остальные относятся к светской.

Во всех указанных жанрах мы обнаруживаем упоминание о чуде. При этом, в отличие от проповеди, многообразно интерпретирующей весь христианский праздничный канон, в светских жанрах преобладает изображение Пасхи и Рождества. Таким образом, мы рассматриваем не просто богословскую основу трактовки праздника, но и его осмысление в светской литературной традиции.

Среди прозаических жанров русской литературы можно выделить пасхальный и рождественский/святочный рассказ, а также сходные с ним элементы текста в повестях и романах [13].

Вопрос зарождения жанра достаточно сложен, однако неоспорим факт влияния на русскую рождественскую и пасхальную (А. С. Хомяков) прозу творчества европейских писателей: Г. Х. Андерсена и Ч. Диккенса. Собственно, первый достоверно зафиксированный пасхальный рассказ «Светлое Воскресенье» (1843) — переложение А. С. Хомяковым «Рождественской песни в прозе» Ч. Диккенса на русский быт и праздник Пасхи с минимальными отклонениями от первоосновы [15].

Однако значимость рецепции в методе исторической поэтики и контексте изучения феномена традиции не должна сводиться к вопросу индивидуального влияния или заимствования.

Обратим внимание на проблему генезиса рассказа Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке», который часто упоминается в контексте исследований рождественского сюжета. В 1976 г. Достоевский сюжетно повторяет «Девочку с серными спичками» Г. Х. Андерсена, однако, по свидетельству самого писателя, его вдохновило более раннее произведение немецкого романтика Ф. Рюккерта «Елка ребенка на чужбине» («Des fremden Kindes heiliger Christ» Gedichte) [30, с. 246–248], впервые опубликованное в 1816 г. и ставшее очень популярным.

Можем ли мы говорить здесь о двойном влиянии Рюккерта и Андерсена? В монографии Г. М. Фридлендера критикуется механистический подход к творчеству писателя: «Литература никогда не была для Достоевского простой комбинацией образов, сюжетных положений и цитат. За литературными идеями и образами он, как всякий великий писатель-реалист, видел выраженные в них явления жизни» [26, с. 297].

Однако в аспекте данного исследования корректней рассматривать не столько прямое влияние, сколько *характер самого культурного пласта*, определяющего *тип сюжетной, жанровой и стилистической поэтики*, соответственно анализируя и содержательность формы. Со всей очевидностью мы видим типологическое отличие сюжета рождественского чуда у немецкого и датского авторов, с одной стороны, и английского реалиста Диккенса — с другой.

«Рождественская песнь» Диккенса (1843) и «Девочка со спичками» Андерсена (1845) создавались с небольшим временным промежутком. Однако хронология их публикации не дает нам права говорить о прямом влиянии Диккенса на Андерсена, хотя оба были в дружеских отношениях [11, с. 172], и есть все основания предполагать взаимодействие творческое. Как писатели, оба двигались примерно в одном направлении — от зрелого романтизма к раннему реализму. Но если у Диккенса реализм гораздо полней и отчетливей, то Андерсен в большей степени погружен в контекст немецкого романтизма [11, с. 87], и вот рецепцию Рюккерта в произведении Андерсена предположить можно весьма уверенно.

Сюжет чуда здесь выстроен по *единой модели*: обездоленное в земной жизни дитя получает Откровение свыше — о красоте и радости Божественной благодати в ином мире, затем уходит к этой радости, небесной елке, только героя стихотворения (пол его не обозначен) встречает сам Христос, а девочку Андерсена — дух умершей бабушки. Датский романтик усиливает бытовизм и социальный акцент, что соответствует *реалистическому* направлению, этот же элемент при общности сюжета воспроизводит и Достоевский.

У Диккенса сохранен образ обездоленного ребенка в Рождество (не только малютки Тима, но и самого Скруджа в детстве), но сюжет чудесного кардинально трансформирован: Откровение, полученное главным героем, приводит к перемене в душе и в земной жизни. В свою очередь личностная перемена героя влияет и на участь ребенка (социальный аспект). Но о каком взаимодействии с предыдущим литературным и культурным багажом можно говорить применительно к Диккенсу? Само название повести и ее структура недвусмысленно отсылают к поэтической первооснове. Однако the Christmas Carol — это все же не «песнь» в романтическом значении, а «рождественский гимн» — примета европейской рождественской традиции в *бытовом аспекте*.

Считая Диккенса создателем новой традиции европейской литературы, *нового сюжетного типа*, воспринятого Хомяковым и последующей русской литературой, мы должны учесть историю создания «Рождественской песни» (первоначальный план публикации социально-критического очерка и отказ от него в пользу художественной формы Диккенс Смиту 10 марта 1843 г.) [8, с. 500], при этом предполагая существование в европейском романтизме более ранних поэтических форм, которые могли стать отправной точкой для нового сюжета и выявления нового смысла рождественского чуда. Сам Диккенс в означенном письме говорит о сложившейся традиции празднования английского Рождества, но не литературных источников вдохновения.

Данный фактор может стать отдельной проблематикой иных исследований. Здесь же важно, что смена сюжетного типа усваивается русской литературой в процессе перехода от романтизма к реализму, который позволял сочетать бытовизм, социальный детерминизм и момент откровения как результат психологического кризиса.

Именно смена литературного направления определила новую типологию мотива чуда в сюжете прозаических жанров: *перемена участи и перемена сознания в земной жизни* как отклик на Откровение. При этом развитие реализма существенно минимизировало романтический компонент — появление некоего «посланника» из инобытия. Но восприятие перемены в душе как чуда сохранялось и в массовой литературе, и у классиков. Тут необходимо уточнение: сама традиция календарной литературы, получившая развитие благодаря периодике, со всей очевидностью обнаруживается и прослеживается в соответствующих изданиях, но включает в себя произведения как малоизвестных авторов, так и признанных ныне писателей-классиков. В качестве примеров

рассмотрим именно их, помня, что общий массив произведений, объединенных темой и жанровыми чертами, огромен.

В новелле 1885 г. «Жемчужное ожерелье» Н. С. Лесков обозначил некоторые из этих черт именно как признак жанровой традиции: «Исключение составляют разве только одни его святочные рассказы. И они, конечно, прекрасны, но в них есть однообразие; однако в этом винить автора нельзя, потому что это такой род литературы, в котором писатель чувствует себя невольником слишком тесной и правильно ограниченной формы. От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера — от Рождества до Крещения, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка, и наконец — чтобы он оканчивался непременно весело» [18, с. 3]. И на Диккенса прямо указано как на первооткрывателя данного жанра, однако фантастический компонент упомянут сжато и неопределенно. В самой новелле подлинно фантастического нет вовсе, но смысл ее куда глубже, чем характеристика, вложенная в уста героя.

Под Рождество юноша и девушка обретают любовь; в Рождество совершается обручение, на Новый год вручен подарок, испытывающий чувства жениха и невесты, потом открыта его тайна. Метафорически преобразуя оппозицию фальшивого и подлинного, Н. С. Лесков через поддельное украшение открывает неподдельность любви. Чудо внезапного обретения друг друга и есть рождественское чудо, подтвержденное новогодним «секретным» подарком.

Исследователь творчества Н. С. Лескова, Н. Н. Старыгина, убедительно обосновывает сквозную роль *семантики дара* и дарения не только в предметном мире святочной прозы, но и во всей семантико-сюжетной структуре рождественских текстов [24, с. 45]. При этом такое структурное значение формирует и сам сюжет внутренней трансформации героев повествования: «Мотив дарения соотносится не только с бытовой ситуацией, но и приобретает христианскую семантику (прощение, милосердие, перерождение и возрастание души), ему возвращается сакральный смысл. Подарок становится не только и не просто знаком, несущим информацию о социальных отношениях, но и символом духовного прозрения человека» [24, с. 52].

Жемчужное ожерелье в новелле Лескова, как уже показано ранее, обнаруживает более сложную семантику; это дар-испытание, позволяющий вторично познать подлинность любви, но так или иначе в предметном образе благодаря сюжету раскрывается земное чудо обновленного восприятия бытия, откровения в христианском понимании: «Подарок-обман был проверкой чувств героя (молодого мужа), с одной стороны, с другой — с его помощью писатель раскрыл полноту отцовских переживаний. Мотив дарения сопрягается с мотивом нравственного выбора. Жемчуг (образ вещи как объекта дарения) стал символом выбора между материальным благом и одухотворенными чувствами (любовь, уважение, понимание, прощение и др.). Следует подчеркнуть, что мотив дарения в рассказе “Жемчужное ожерелье” акцентирует важнейшее для рождественской прозы событие: духовное возрастание и прозрение человека» [24, с. 44].

В этом плане пасхальная и рождественская проза развивают одну и ту же смысловую линию, что заметно в пасхальных рассказах, так же утрачивающих фантастический элемент и так же закрепляющих сюжет «чуда в душе». И к пасхальной русской прозе вполне правомерно применить формулировку: «...мотивы прозрения (возрождения), милосердия, празднования, прославления Бога и дарения объединяются» [24, с. 49].

Один из ярких примеров — рассказ Л. Андреева «Баргамот и Гараська» (1898):

Баргамоту представилось, что мраморное яичко, которое он бережет для Ванюшки, разбилось, и как это ему, Баргамоту, было жаль.

— Экая оказия, — мотал головой Баргамот, глядя на валявшегося пьянчужку и чувствуя, что жалок ему этот человек, как брат родной, кровно своим же братом обиженный. — Похристосоваться хотел... Тоже душа живая, — бормотал городской, стараясь со всею неуклюжестью отдать себе ясный отчет в положении дел и в том сложном чувстве стыда и жалости, которое все более угнетало его. — А я, тово... в участок! Ишь ты! [1, с. 49].

Будущий экспрессионист Л. Андреев, следуя здесь и основам жанра, и — шире — тенденциям реалистической поэтики конца XIX в. — психологизму и социальному детерминизму, сплетенным в достоверности разговорной речи, — в сущности воспроизводит сюжет «внутреннего чуда», прозрения и обретения любви.

В рассказе А. И. Куприна «На заказ» (первый вариант названия — «Таинственный незнакомец», 1901) уже активно пародируются наиболее популярные произведения, включая «В ночь под Светлый Праздник» В. Г. Короленко; проскальзывает и аллюзия на «Девочку со спичками». Но в сущности герой проходит те же стадии, что прослеживаются в базовом варианте Диккенса/Хомякова: охлаждение души (циничное пренебрежение сутью праздника) — воспоминания о детстве и нищей молодости («дух минувшей Пасхи») — сострадание к ребенку и сочувствие его наивной радости (сам герой в детстве и его больной сын в нищей квартирке) — духовное исцеление и вдохновение:

Илья Платонович, точно его подбросили, вскочил с дивана. Лицо его было мокро от слез, но он их не стыдился, потому что они дали ему на несколько минут чувство давно не испытанной, глубокой человеческой скорби, очищавшей и смягчающей сердце... Пройдясь по комнате, он заглянул в окно. По-прежнему у окон кондитерской толпились оборванные ребятишки, топая озябшими ногами. И ему вспомнилась та злоба, с которой он только что иронизировал над «исхудалыми мальчиками» и «таинственными господами в золотых очках!» Но теперь уже не раздражение, глядя на них, почувствовал Арефьев, а тихую, нежную, родственную жалость. «Все мы, — подумалось ему, — так или иначе — бедные, исхудалые, брошенные дети, и как ужасна должна быть жизнь, если совсем потерять веру в таинственных добрых незнакомцев!» [16, с. 121].

Герой рассказа И. С. Шмелева «Лихорадка» преодолевает физический недуг в процессе духовного исцеления — приобщения через предметность земных даров с самому празднику Пасхи как высшему откровению [27, с. 294]. Финал можно трактовать иначе: он более не чувствует физических симптомов болезни, обретя духовный опыт, но в реальности — на пороге смерти. В любом случае герой внутренне преображен, и фантастический элемент здесь также полностью вытеснен реализмом — описанием ночной прогулки среди огней и сияющих лиц. Простой быт пронизан высшим смыслом соприсутствия божественного.

Таким образом, семантика дара в сюжетном контексте христианского праздника маркирует событие «внутреннего», духовного чуда. Сам «обыденный» предметный ряд в контексте праздника приобретает смысл чудесного. Совершенно очевидно, что у Диккенса во всем цикле «Рождественских повестей» семантика благого дара приобщает простой быт к воплощению «чуда на земле»: по воле преображенного Скруджа (Скруг у Хомякова) праздничная индейка, посланная бедному семейству, становится христианским даром и свидетельством Божьей воли, служения ближнему. В том же

ряду и пасхальное яичко у Андреева, и скудная трапеза у Куприна, и даже деньги, присланные курсистке Милочке, и открытка в «Лихорадке» Шмелева [27, с. 284].

Подобный сюжет преображения души на земле воспроизведен Шмелевым и в одном из эпизодов его крупной повести «Человек из ресторана» (1911). Предметная насыщенность воспоминаний главного героя продиктована принципами реализма: «А бывало, так торжественно у нас в этот день. Луша раным-рано подымается, пироги бьет... Гусем пахнет, поросенок с кашей и суп из потрохов. Очень Колюшка суп любил из потрохов... И у меня чистая крахмальная рубашка всегда на спинке стула была приготовлена и сюртук на вешалочке, чтобы мне к обеду одеться. И всегда всем подарки раздавал. Сперва Луше моей, хлопотунье... Ей я духов хороших подносил флакон — одеколону и на платье. И Наташе на театр там, и Колюшке тоже... Бывало, пойдешь их будить, выдернешь думочку — и их по этому месту... Пообедаем честь честью, как люди... И вот то Рождество я встретил в такой ужасной обстановке» [28, с. 161–162].

Однако сцена с белыми цветами меняет и общий контекст: «Смотрю в окно на мороз, и томит в душе... И колокол гудит праздничный... И вот вижу я на окне-то, у стекла-то мерзлых, цветы из бутылки... А это ветка, которую Черепяхин-то посадил, вся в цвету, сплошь. Черемуховый цвет, белый... И пахнет даже, как весной... Так так-то необыкновенно мне стало. Как подарок необыкновенный к празднику...» [28, с. 162].

Приведенные здесь примеры, разумеется, не могут исчерпать всего массива русской календарной прозы, посвященной Рождеству и Пасхе, и все же позволяют проследить особую традицию проявления чуда: очевидную сопряженность духовной трансформации с «обыденным» предметным рядом. С одной стороны, это объясняется поэтикой реализма как такового: и рождественский, и пасхальный рассказ получают развитие именно благодаря реализму и его социально-бытовой направленности. Но не только. Именно углубленный реалистический психологизм позволил сосредоточить внимание авторов и читателей на «перерождении души», которое предстает в реалистической прозе достоверно и притягательно, формируя сюжет, не требующий «внешней» событийности.

В этом аспекте «Лихорадка» Шмелева очень близка «Бедному принцу» (1909) Куприна, хотя в этом рассказе речь не идет о жизни и смерти — лишь о некоем особом ощущении сопричастности прекрасной и светлой истине, которая впервые размыкает для ребенка круг привычных жизненных явлений.

Поэтому, с одной стороны, справедливо замечание, что другой рассказ Куприна, «Чудесный доктор», «выбивается из общего ряда сюжетных решений таких писателей-реалистов, как Н. С. Лесков, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Андреев, сохраняя лишь реалистичность описания» [21, с. 147]. С другой же, нельзя согласиться с утверждением, что данный мотив «выдержан в диккенсовской традиции» [21, с. 147], поскольку ни в одной из «Рождественских повестей» английского писателя благодеяние и избавление от нищеты не формирует сюжет, и даже в самой первой повести, положившей начало цикла, избавление бедного семейства от нищеты, а малышки Тима — от смерти происходят благодаря духовной трансформации главного героя — Скруджа.

Однако в русской литературе сюжет благодеяния как рождественского чуда, изменившего человеческую судьбу, встречается ранее публикации «Рождественской песни в прозе» (декабрь 1843 г.). Это эпизод повести К. Н. Баранова «Ночь на Рождество Христово» (1834), с которого начинается сюжет: воры хотят использовать маленького мальчика как невольного помощника при ограблении дома помещика Миролюбова, а после их ареста ребенка берет на воспитание, заступившись за его перед

полицией, сам добросердечный Миролубов [2, с. 25–29]. По мнению Е. В. Душечкиной, здесь в реализации рождественского сюжета сказывается европейская традиция [9, с. 143], вероятно, имеется в виду рецепция «Приключений Оливера Твиста». Но сходный фабульный поворот у Диккенса никак не связан с Рождеством. Также заметим, что поворот в судьбе ребенка у Баранова не акцентирован как особое «рождественское чудо» и происходит лишь в первой главе, мало сказываясь на всей повести в целом.

Вспомним и хрестоматийное стихотворение К. Петерсона «Молитва», впервые опубликованное в 9 номере журнала «Звездочка» 1843 г.:

— Боже! — говорил малютка, —  
Я прозяб и есть хочу;  
Кто ж согреет и накормит,  
Боже добрый, сироту?

Шла дорогой той старушка —  
Услыхала сироту;  
Приютила и согрела  
И поесть дала ему [22].

Рождество тут не упоминается вовсе. Стихотворение было опубликовано осенью. Но зимний мороз и звезды позволяют провести гипотетическую параллель с «Des fremden Kindes heiliger Christ» Рюккерта и обоснованно предположить, что Петерсон, происходивший из обрусевших немцев-лютеран, перекладывает в «Сиротке» немецкое стихотворение, тем более что в том же журнале «Звездочка» он публиковал свои переводы Шиллера и других европейских авторов.

В любом случае сюжет благодеяния как чуда в зимнюю ночь явно восходит не к Диккенсу, который уже обогащал и усложнял его в контексте перехода европейской прозы от романтизма к реализму, в своих рождественских сюжетах развивая именно ту психологическую линию, которая так активно была воспринята и освоена русским реализмом.

Однако и в «Чудесном докторе» Куприна дело не только в перемене финансовой: перед чудесной встречей измученный Мерцалов готов умереть физически, поскольку почти умер духовно: «“Вот лечь бы и заснуть, — думал он, — и забыть о жене, о голодных детях, о больной Машутке”». Просунув руку под жилет, Мерцалов нащупал довольно толстую веревку, служившую ему поясом. Мысль о самоубийстве совершенно ясно встала в его голове. Но он не ужаснулся этой мысли, ни на мгновение не содрогнулся перед мраком неизвестного. “Чем погибать медленно, так не лучше ли избрать более краткий путь?” Он уже хотел встать, чтобы исполнить свое страшное намерение, но в это время в конце аллеи послышался скрип шагов, отчетливо раздавшийся в морозном воздухе. Мерцалов с озлоблением обернулся в эту сторону. Кто-то шел по аллее» [17, с. 272]. Как раз этот элемент в большей степени отвечает не только «диккенсовской» поэтике, но и тем вариантам, которые развили мотив «чуда в душе» в русле становления русской рождественской и пасхальной прозы.

Так или иначе на основании приведенных примеров можно выделить *устойчивый инвариант чуда* в русской рождественской и пасхальной прозе, а также в рождественских и пасхальных эпизодах крупных прозаических произведений. Этот *инвариант* можно назвать «дар, меняющий человека», причем в большинстве его вариантов

перемена тождественна откровению и/или перерождению, вне зависимости от того, происходит это на Рождество или на Пасху.

С уверенностью можно предположить, что данный инвариант позволяет кардинально разграничить рождественский и святочный сюжет, поскольку, усиливаясь благодаря реалистическому направлению, минимизирует роль фантастического элемента и практически сводит на нет его необходимость, о чем было сказано выше. Однако и в отсутствие фантастического сохраняется значимое переживание откровения и/или вмешательства высшей силы в индивидуальную судьбу.

Вариативность же характеризует сам дар. Он может быть как предметным (пасхальное яйцо, цветы, угощение, деньги и т. п.), так и событийным (встреча, приглашение, неожиданное избавление от опасности, воспоминание и т. п.). В любом случае сюжет прозаических жанров сосредоточен на индивидуальной судьбе.

О многообразии художественных воплощений праздника справедливо писал В. Н. Захаров: «Пасха получала разное художественное значение в русской литературе. Поэты чаще всего писали и рассуждали о последних событиях земной жизни Христа, обращались к темам и образам четырех Евангелий. Существует огромная, во многом пока не собранная поэтическая антология пасхальных стихотворений, в создании которой участвовали почти все русские поэты. С этой точки зрения русская поэзия еще не прочитана. Многие не переиздавалось в советские времена, но многое и не узнано» [13, с. 251].

Но уже при рассмотрении целого ряда произведений мы обнаруживаем в русской светской лирике, посвященной Пасхе, иную типологию чудесного, нежели та, которая характерна для прозы. Помимо собственно чуда Евангельских событий, которое представлено уже в сонете В. К. Кюхельбекера «Магдалина у гроба Господня» и становится одним из ведущих смысловых мотивов у многих других поэтов, мы обнаруживаем еще один мотив «чудесного» как особенность русской пасхальной лирики. Это Воскресение Господне, представляющее через природные образы. На данном этапе изучения пасхальной поэзии сложно утверждать, где этот мотив появляется впервые. В стихотворении того же В. Кюхельбекера «Воскресение Господне» чудо озаменовано восходом солнца:

Повсюду мрак, повсюду тишина...  
Но что? на мрак не первая ль волна  
Живительных лучей златого моря света  
Нахлынула? Редееет тень,  
Бороться начал с ночью день,  
И се уж твердь в багрец одета.

И вдруг взбежало солнце на обзор —  
И вдруг содроглись дол и сердце гор,  
И глас послышался, как глас трубы победной.  
И ангел с радостных небес  
Слетел и отвалил утес,  
И страж объемлет ужас бледный [18, с. 262].

Это произведение мы можем датировать периодом до 1946 г. Однако уже во второй половине XIX в. мотив пасхального пробуждения природы становится одним

из ведущих. В целом ряде пасхальных стихотворений можно выявить типологическое единство: весенняя природа воплощает саму суть праздника — благовест о Воскресении.

В стихотворении Я. Полонского природа «проживает» всю Страстную неделю, чтобы воскреснуть вместе со Спасителем [23, с. 367–368]. У И. Бунина, как и у В. Кюхельбекера, о Воскресении возвещает заря [3, с. 174]. В прочих стихотворениях данного жанра обнаруживаются сходные варианты наделения природных образов особым смыслом. Можно было бы предположить, что в контексте романтической лирики природные образы здесь несут лишь метафорическую нагрузку — раскрывают эмоциональное переживание праздника.

Однако в древнерусской церковной проповеди, которая долго была самостоятельным литературным жанром (*слово*), природные образы обладают богословским смыслом, формирующим базовую художественную модель воплощения смысла праздника Пасхи. В качестве примера можно привести хрестоматийное «Слово прп. Кирилла Туровского на вторую неделю по Пасхе»: «Ныне солнце, красуясь на высоте, восходит и радостно землю согревает; поелику Христос, Солнце праведное, воссиял от гроба и спасает всех верующих в Него. Ныне луна, сошедши с высшей степени, большому светилу честь воздаст... Ныне красуется весна, оживляя земную природу, и ветры, тихо повеявая сверху, умножают плоды и земля, питая семена, рождает зеленую траву» [25, с. 17]. И хотя автор подчеркивает аллегоричность данных образов: «...так! — весна красная — это вера Христова, которая крещением возрождает человеческую природу: бурные ветры — это греховные помыслы, которые, чрез покаяние превратившись в добрые, умножают душеполезные плоды; земля же — это наша природа, которая, приняв слово Божие, как семя, и всегда чреватая страхом Божиим, рождает дух спасения» [25, с. 17], — совокупность их в картине мира отвечает базовому представлению христианской традиции: торжествует весь тварный мир; светила, растения и животные, поскольку произошло искупление и очищение от греха через Жертву Спасителя. И далее весеннее цветение земли уже предстает в своем буквальном смысле: «Ныне деревья пускают отрасли, и расцветают душистые цветы и разливают приятное благоухание; и земледельцы, трудясь с надеждою, призывают Христа, подателя плодов» [25, с. 17].

Таким образом, можно утверждать, что именно чудо целостного обновления бытия на Пасху получает «новое рождение» в русской светской лирике благодаря поэтике романтизма, одухотворившего природу. И такое одухотворение именно в жанре пасхальной лирики ближе всего к первичному смыслу сакрального понимания природы, которое, по всей видимости, устойчиво сохранялось в отечественной культуре благодаря непосредственному богослужебному контексту.

Подтверждением может служить отрывок из драмы К. Р. (кн. К. К. Романова) «Царь Иудейский»:

Хвалите Господа с небес  
И пойте непрестанно:  
Исполнен мир Его чудес  
И славой несказанной.

Хвалите сонм Бесплотных сил  
И ангельские лики:  
Из мрака скорбного могил  
Свет воссиял великий.

Хвалите Господа с небес,  
Холмы, утесы, горы!  
Осанна! Смерти страх исчез,  
Светлеют наши взоры.

Хвалите Бога, моря даль  
И океан безбрежный!  
Да смолкнут всякая печаль  
И ропот безнадежный! [14, с. 183].

В некоторых случаях этот отрывок публикуют как отдельное стихотворение, однако он лишь завершает стихотворный драматический текст, а построен на отчетливой реминисценции 148 псалма: «Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. Хвалите Его, вси Ангели Его, хвалите Его, вся силы Его. Хвалите Его, солнце и луна, хвалите Его, вся звезды и свет. Хвалите Его Небеса небес и вода, яже превыше небес. Да восхвалят имя Господне: яко Той рече, и быша, Той повеле, и создашася. Постави я в век и в век века, повеление положи, и не мимо идет. Хвалите Господа от земли, змиеве и вся бездны: огонь, град, снег, голоть, дух бурен, творящая слово Его, горы и вси холми, древа плодоносна и вси кедри, зверие и вси скоти, гади и птицы пернаты» (Пс. 148: 1–10). Этот хвалительный псалом («Аллилуиа, Аггея и Захарии») в переводе на церковнославянский язык — неотъемлемая часть православного богослужения, т. е. того общекультурного широкого контекста, который был знаком и авторам, и читателям Российской империи.

Сама природа, осмысленная здесь в ее изобилии как дар и чудо Господне, развернута в целостную картину мира в одной из духовных од Г. Р. Державина «Величество Божие»:

Но коль дела Твои, Творец,  
Бесчисленны и неизмерны!  
Премудрости Твоей суть бездны,  
Полна земля Твоих чудес! [5, с. 240].

Переключка с этой строфой оды торжественного хора из драмы К. Р. очевидна (третья и четвертая строка), однако показательно, что именно в пасхальный контекст включено осмысление природы как чуда и свидетельства о Божьей Славе.

Выявленный мотив требует дальнейшего изучения, а также кропотливого исследования источников, поскольку, по всей видимости, пасхальная лирика (как и пасхальный рассказ, и рождественская проза и поэзия) обычно публиковалась в периодике. Особое внимание следует уделить детским журналам. Так, стихотворение Я. Полонского было первоначально написано для такого издания (сам журнал не указан), а в сборник Л. Чарской вошло три пасхальных стихотворения из журнала «Задушевное слово для старшего возраста». И во всех случаях воспроизведен указанный инвариант «природа, возвещающая о чуде Воскресения»: «Колокола», «Христос воскрес!», «Дивные звуки» [29, с. 34–38].

Отдельного интереса заслуживает стихотворение А. Майкова «Христос Воскресе!», которое вошло в цикл «Новогреческие песни» в собрании стихотворений 1872 г.

По всей видимости, оно воспроизводит, максимально приближенно к оригиналу, фольклорное праздничное песнопение греческой традиции того времени, где также очень важны образы птиц, поющих о чуде Воскресения [20, с. 176]. Сам же оригинал неизвестен, но, возможно, будет обнаружен. Разыскание такого первоисточника помогло бы выстроить связь между богослужбной, народной и книжной *традицией*.

Рождественская поэзия обладает большей вариативностью, включая непосредственное воспроизведение Евангельского сюжета как чуда явления Бога во плоти и чудо приобщения человека (преимущественно ребенка) к истине Откровения. Вероятно, самый ранний образец жанра — «Рождественский сонет» В. Кюхельбекера, однако при анализе многообразных рождественских стихотворений необходимо учитывать рецепцию переводов с немецкого языка, о чем уже было сказано ранее.

Таким образом, выявленная здесь типология изображения чуда позволяет говорить, как минимум, о двух ведущих тенденциях осмысления христианского праздника в русской литературной традиции:

- 1 Откровение, однократно и кардинально меняющее индивидуальную судьбу (Рождество и Пасха в прозаических жанрах). Его сопровождает бытовой предметный ряд, имплицитно содержащий *семантику дара и щедрости*.
- 2 Возобновление природного цикла как напоминание о целостной перемене бытия (Пасха в проповеди и лирике). Ему соответствует природная образность, наделенная семантикой *сияния и цветения*.

Первая тенденция, по всей видимости, берет свое начало от европейской литературы и реализуется благодаря поэтике прозы позднего романтизма и реализма, тогда как вторая сосуществует параллельно с первой в иных формах, при этом не только продолжая поэтическим языком образность риторического искусства проповедей, но и аккумулируя элементы богослужбной поэтики. Трудно сказать, насколько в данном случае пасхальная светская лирика может быть признана феноменом сугубо русской культуры. В любом случае и смысловая, и образная ее система ближе непосредственно к церковной традиции, в том числе и *прославлением через песнопение*, хотя использует художественные средства позднего романтизма и модернизма.

Обозначенная система может быть в будущем уточнена или опровергнута как любая теория, но так или иначе позволяет связать жанр, направление, мотив, систему образов и картину мира, а также может стать исходным принципом для изучения традиции светской христианской литературы, интерпретации и анализа ее смысловых акцентов, содержательности художественных форм и рецепции церковной поэтики.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 49–51.
- 2 Баранов К. Ночь на Рождество Христово. М.: Университетская тип., 1834. Ч. 1. 226 с.
- 3 Бунин И. А. Стихотворения: в 2 т. СПб.: Изд-во Пушкинского дома, Вита Нова, 2014. Т. 1. 687 с.
- 4 Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.
- 5 Державин Г. Р. Сочинения. СПб.: Изд. Императорской Академии наук, 1864. Т. 1. 812 с.
- 6 Дзыга Я. О. Творчество Шмелева в контексте традиций русской литературы. М.: БУКИ ВЕДИ, 2013. 348 с.

- 7 *Дзыга Я. О.* Изображение быта в «Истории любовной» И. С. Шмелева: диалог с традицией // Вестник Самарского государственного университета. 2011. № 7. С. 105–110.
- 8 *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 12. 508 с.
- 9 *Душечкина Е. В.* Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995. 258 с.
- 10 *Душечкина Е. В.* Русская елка: История, мифология, литература. СПб.: Норинт, 2002. 414 с.
- 11 *Ерхов Б.* Андерсен М.: Молодая гвардия. 2013. 255 с.
- 12 *Завельская Д. А.* Христианский праздник в произведениях авторов «Знания»: методология сопоставления // Горький — художник и мыслитель. Горьковские чтения — 2016. Материалы XXXVII Международной научной конференции. Н. Новгород: Бегемот НН, 2016. С. 221–230.
- 13 *Захаров В. Н.* Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики. 1994. № 3. С. 249–261.
- 14 *К. Р.* Царь иудейский: Драма в четырех действиях и пяти картинах. СПб.: Тип. Министерства Внутренних дел, 1914. 220 с.
- 15 *Кошелев В. А.* «Светлое Воскресенье» А. С. Хомякова как вольное переложение «Рождественской песни в прозе» Ч. Диккенса // Москва. 1991. № 4. С. 81–84.
- 16 *Куприн А. И.* Собр. соч.: в 9 т. М.: Худож. лит., 1971. Т. 2. 511 с.
- 17 *Куприн А. И.* Собр. соч.: в 9 т. М.: Худож. лит., 1971. Т. 3. 494 с.
- 18 *Кюхельбекер В. К.* Полн. собр. стихотворений. М.: Русское Тов-во печатного и издательского дела, 1908. 200 с.
- 19 *Лесков Н. С.* Святочные рассказы. СПб.; М.: Тов-во М. О. Вольфа, 1886. 403 с.
- 20 *Майков А. Н.* Стихотворения А. Н. Майкова: в 3 ч. СПб.: Изд-во В. П. Мещерского, 1972. Ч. 2. 416 с.
- 21 *Напцок Б. Р., Меретукова М. М.* Жанровые инварианты и своеобразие поэтики рождественской прозы (на материале русской литературы XIX – нач. XX в.) // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. 2017. Вып. 2. С. 144–149.
- 22 *Петерсон К.* Молитва // Звездочка. 1843. № 9. С. 229–230.
- 23 *Полонский Я. П.* Полн. собр. стихотворений. СПб.: Изд-во А. Ф. Маркса, 1896. Т. 2. 460 с.
- 24 *Старыгина Н. Н.* Дарение: от устойчивого рождественского мотива к сквозному мотиву в святочных рассказах Н. С. Лескова // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15 (№ 4). С. 38–58.
- 25 Творения святого отца нашего Кирилла, епископа Туровского, с предварительным очерком истории Турова и Туровской иерархии до XIII века. Киев: Тип. Киево-Печерской Лавры, 1880. 296 с.
- 26 *Фридендер Г. М.* Реализм Достоевского. М.; Л.: Наука, 1964. 404 с.
- 27 *Шмелев И. С.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 2001. Т. 1. 640 с.
- 28 *Шмелев И. С.* Человек из ресторана // Сборник товарищества «Знание» за 1911. СПб.: Изд-во М. О. Вольфа, 1911. Кн. 36. С. 5–174.
- 29 *Чарская Л.* Голубая волна. Стихи и песни для юношества. СПб.: Изд-во М. О. Вольфа, 1909. 180 с.
- 30 *Rückert F.* Gedichte von Friedrich Rückert. Frankfurt am Main: Johann David Sauerländer, 1841. S. 273–276.

\*\*\*

© 2019. Darya A. Zaveljskaya  
Moscow, Russia

## THE MOTIF OF THE MIRACLE IN THE CHRISTIAN HOLIDAY'S IMAGERY OF RUSSIAN LITERARY TRADITION

**Abstract:** The concept of tradition requires scientific justification and a systematic approach. Typology of miracle's image in the Russian literary tradition is the main topic of this research. The study and systematization of literary images aims to contribute to the understanding of perceptions and value aspects of culture. The theme of the Christian holiday can be traced in the texts of various genres and styles. The analysis of prosaic and poetic works of Russian writers came to be the basis for comparison and differentiation of several stable invariants characteristic of prose and lyricism. Through the process of analysis of prosaic and poetic texts the author highlights the unity of motives of miracle and gift and the perception of change as a miracle. The plots of Easter prosaic works are similar to the Christmas ones and are based on a change in one's heart and destiny. One can see the influence of European literature in basic prosaic plots. Easter Russian lyric poetry is original and distinctive and contains direct references to liturgical texts. Thus the paper reveals two leading trends of understanding in prose and lyrics of the Christian holiday in the Russian literary tradition through the motive of the miracle: a change in the individual fate and a holistic renewal of life. The proposed system allows to interlink genre, direction, motif, imagery system and world view, and may also serve as an aspect of study of the tradition of secular Christian literature.

**Keywords:** miracle, holiday, Russian literature, tradition, motif, style, genre, subject, donation, Christmas, Easter.

**Information about author:** Darya A. Zaveljskaya — PhD in Philology, Associate Professor, Institute of Slavic Culture, A. N. Kosygin Russian State University (Technology, Design, Art), Khibinskiy Pr. 6, 129337 Moscow, Russia. E-mail: daralzav@gmail.com

**Received:** June 28, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Zaveljskaya D. A. The motif of the miracle in the Christian holiday's imagery of Russian literary tradition. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 125–140. (In Russian)

### REFERENCES

- 1 Andreev L. N. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected works: in 6 vols.] Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. Vol. 1. 660 p. (In Russian)
- 2 Baranov K. *Noch' na Rozhdestvo Khristovo* [Christmas night]. Moscow, Universitetskaya tipografia Publ., 1834. Part 1. 226 p. (In Russian)
- 3 Bunin I. A. *Stikhotvoreniia: v 2 t.* [Poems: in 2 vols.]. St. Petersburg, Izd-vo Pushkinskogo doma, Vita Nova Publ., 2014. Vol. 1. 687 p. (In Russian)
- 4 Gurevich A. Ya. *Kategorii srednevekovoi kul'tury* [Categories of medieval culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 350 p. (In Russian)
- 5 Derzhavin G. R. *Sochineniia* [Works]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1864. Vol. 1. 812 p. (In Russian)

- 6 Dzyga Ya. O. *Tvorchestvo Shmeleva v kontekste traditsii russkoi literatury* [Shmelev's work in the context of traditions of the Russian literature]. Moscow, BUKI VEDI Publ., 2013. 348 p. (In Russian)
- 7 Dzyga Ya. O. Izobrazhenie byta v "Istorii liubovnoi" I. S. Shmeleva: dialog s traditsiej [The description of daily life in I. S. Shmelev's "The history of love": a dialogue with tradition]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2011, no 7, pp. 105–110. (In Russian)
- 8 Dikens Ch. *Sobranie sochinenii: v 30 t.* [Collected works: in 30 vols.] Moscow, GIHL Publ., 1958. Vol. 12. 508 p. (In Russian)
- 9 Dushechkina E. V. *Russkii sviatochnyi rasskaz: stanovlenie zhanra* [Russian Christmas story: establishment of the genre]. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU Publ., 1995. 256 p. (In Russian)
- 10 Dushechkina E. V. *Russkaia elka: Istoriia, mifologiya, literatura* [Russian Christmas tree: History, mythology, literature]. St. Petersburg, Norint Publ., 2002. 414 p. (In Russian)
- 11 Erhov B. *Andersen*. Moscow, Molodaya gvardia Publ., 2013. 255 p. (In Russian)
- 12 Zavel'skaya D. A. Khristianskii prazdnik v proizvedeniakh avtorov "Znaniia": metodologiya sopostavleniia [Christian holyday in the works of authors of "Znaniia": comparison methodology]. *Gor'kii — khudozhnik i myslitel'. Gor'kovskie chteniia — 2016. Materialy XXXVII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Gorky — artist and thinker. Gorky readings 2016. Proceedings of the 32 International scientific conference]. Nizhnii Novgorod, BegemotNN Publ., 2016, pp. 221–230. (In Russian)
- 13 Zaharov V. N. Paskhal'nyi rasskaz kak zhanr russkoi literatury [The Easter story as a Russian literary genre]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, 1994, no 3, pp. 249–261. (In Russian)
- 14 K. R. *Tsar' iudeiskii: Drama v chetyrekh deistviakh i piati kartinakh* [The king of Judah: drama in four acts and five scenes]. St. Petersburg, Tipografiia Ministerstva Vnutrennikh del Publ., 1914. 220 p. (In Russian)
- 15 Koshelev V. A. "Svetloe Voskresen'e" A. S. Khomiakova kak vol'noe perelozhenie "Rozhdestvenskoi pesni v proze" Ch. Dikensa ["Resurrection Sunday" by A. S. Khomyakov as a free arrangement of "Christmas carol in prose" by Ch. Dickens]. *Moskva*, 1991, no 4, pp. 81–84. (In Russian)
- 16 Kuprin A. I. *Sobranie sochinenii: v 9 t.* [Collected works: in 9 vols.] Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1971. Vol. 2. 511 p. (In Russian)
- 17 Kuprin A. I. *Sobranie sochinenii: v 9 t.* [Collected works: in 9 vols.] Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1971. Vol. 3. 494 p. (In Russian)
- 18 Kyuhel'beker V. K. *Polnoe sobranie stikhotvorenii* [Complete collection of poems]. Moscow, Russkoe Tovarishchestvo pechatnogo i izdatel'skogo dela Publ., 1908. 200 p. (In Russian)
- 19 Leskov N. S. *Sviatochnye rasskazy* [Yule tales]. St. Petersburg; Moscow, Tovarishchestvo M. O. Vol'fa Publ., 1886. 403 p. (In Russian)
- 20 Majkov A. N. *Stikhotvoreniya A. N. Majkova v tryoh chastyakh* [Poems by A. N. Maykov in 3 parts]. St. Petersburg, Izdatel'stvo V. P. Meshherskogo Publ., 1872. Part 2. 416 p. (In Russian)
- 21 Napcok B. R., Meretukova M. M. Zhanrovye invarianty i svoeobrazie poetiki rozhdestvenskoi prozy (na materiale russkoi literatury XIX – nach. XX v.) [Genre invariants and originality of poetics of Christmas prose (based on the Russian literature

- of the 19<sup>th</sup> — the beginning of the 20<sup>th</sup> century)]. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta*. Seria: Filologija i iskusstvovedenie [Series: Philology and art history], 2017, vol. 2, pp. 144–149. (In Russian)
- 22 Peterson K. Molitva [Prayer]. *Zvezdochka*, 1843, no 4, pp. 229–230. (In Russian)
- 23 Polonskij Ya. P. *Polnoe sobranie stikhotvorenii* [Complete collection of poems]. St. Petersburg, Izdatel'stvo A. F. Marks Publ., 1896. Vol. 2. 460 p. (In Russian)
- 24 Starygina N. N. Darenie: ot ustoichivogo rozhdstvenskogo motiva k skvoznomu motivu v sviatochnykh rasskazakh N. S. Leskova [Donary: from a permanent Christmas motif to a recurrent motif in Yule tales by N. S. Leskov]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, 2017, vol. 15 (no 4), pp. 38–58. (In Russian)
- 25 *Tvorenija sviatogo ottsa nashego Kirilla, episkopa Turovskogo, s predvaritel'nyim ocherkom istorii Turova i Turovskoi ierarkhii do XIII veka* [Creations of our Holy father Cyril, Bishop of Turov, with a preliminary essay on the history of Turov and the Turov hierarchy up to the 13<sup>th</sup> century]. Kiev, Tipografija Kievo-Pecherskoj Lavry Publ., 1880. 296 p. (In Russian)
- 26 Fridlender G. M. *Realizm Dostoevskogo* [Dostoevsky's realism]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1964. 404 p. (In Russian)
- 27 Shmelev I. S. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected works: in 5 vols.] Moscow, Russkaya kniga Publ., 2001. Vol. 1. 640 p. (In Russian)
- 28 Shmelev I. S. Chelovek iz restorana [Man from the restaurant]. *Sbornik tovarishchestva "Znanie" za 1911* [Collection of the Association "Znanie"]. St. Petersburg, Izdatel'stvo M. O. Vol'fa Publ., 1911, pp. 5–174. (In Russian)
- 29 Charskaya L. *Golubaia volna. Stikhi i pesni dlja iunoshestva* [Blue wave. Poems and songs for the young]. St. Petersburg, Izdatel'stvo M. O. Vol'fa Publ., 1909. 180 p. (In Russian)
- 30 Rückert F. *Gedichte von Friedrich Rückert* [Poems by Friedrich Rückert]. Frankfurt am Main, Druck und Verlag Johann David Sauerländer Publ., 1841. 728 p. (In Germany)

УДК 821.161.1+821.161.3+398.8  
ББК 83.3(2Рос=Рус) + 83.3(4Бел)



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

© 2019 г. М. В. Строганов  
г. Москва, Россия

## РУССКИЙ И БЕЛОРУССКИЙ ЖЕСТОКИЙ РОМАНС: СЮЖЕТИКА И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

**Аннотация:** В отличие от русского жестокого романса, жестокий романс в Белоруссии был осмыслен как отдельный самостоятельный жанр фольклора и стал предметом полевого собирания и научного изучения достаточно поздно, только с 2010 г. Специфической особенностью бытования этого жанра у родственных народов (русских и белорусов) является то, что сюжеты большинства русских жестоких романсов встречаются и в репертуаре белорусов. У последних нет, как правило, оригинальных сюжетов жестоких романсов, которые не встречались бы у русских. Между тем, как показывают исследования, поздние по образованию жанры фольклора имеют обычно не сюжетное, а типологическое сходство. Сюжетное сходство указывает на заимствование. Из этого следует, что хотя белорусское национальное сознание понимает себя как не-Россию, жестокий романс в Белоруссии является не собственно белорусской народной песней, а формой трясанки. В качестве одного из немногих исключений из этого правила в статье рассматривается романс «По Дону гуляет казак молодой». Наличие у соседних народов одного и того же жанра свидетельствует об их взаимодействии и сказывается на их национальной идентичности.

**Ключевые слова:** русский жестокий романс, белорусский жестокий романс, трясанка, национальная идентичность.

**Информация об авторе:** Михаил Викторович Строганов — доктор филологических наук, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. E-mail: mvstroganov@gmail.com

**Дата поступления статьи:** 21.11.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Строганов М. В. Русский и белорусский жестокий романс: сюжетика и национальная идентичность // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 141–155.

Русский жестокий романс изучен достаточно хорошо (обзор литературы см.: [19; 24]). Разговор же об аналогичном явлении в белорусском фольклоре стал возможен начиная только с 2010 г., когда термин *жестокий романс* стал употребляться в белорусской фольклористике. До этого фольклористы Белоруссии говорили либо о необрядовых песнях [2; 4; 5; 11; 13; 17; 20; 23; 25], либо о балладах, среди которых выделяли следующую группу: «Песні навелістычнага зместу, у якіх апавядаецца пра неверагодныя падзеі, пераважна драматычнага ці трагічнага характару ў асабістым жыцці людзей.

У іх адсутнічае фантастыка. Асноўная тэма — нешчаслівае каханне, здрада, сямейныя канфлікты і інш» [7; 28]. Толькі ў 2010 г. составіцелі метадычнага пазасябравага папулярнага фальклорнага практычнага Беларускага ўніверсітэта вырашылі рэкамендаваць студэнтам гэты жанр для сабірання: «У гэтым выданні мы змяшчаем і жорсткія раманы — творы, якія традыцыйна не адносяцца да ўласнага пазаабрадавага песня, але добра ілюструюць пазаабрадавую сферу жыцця беларуса. Агульнавядома, што жорсткія раманы абавязаны сваім узнікненнем гарадской мяшчанскай культуры, аднак іх стабільная фіксацыя студэнтамі ў асяроддзі вясковага насельніцтва паўсюдна па Беларусі сведчыць аб папулярнасці гэтага жанру, яго пранікненні ў традыцыйную культуру вёскі. На нашу думку, уяўленне аб функцыянаванні пазаабрадавай лірыкі без гэтага жанру будзе няпоўным» [17, с. 3]. У предыдзючых выданнях жорсткія раманы не ўпамнуты [27]. Разам з тым колькасць прыведзеных у гэтым пазасябравага прыкладаў жанру вельмі невяліка ў параўнанні з іншымі відамі песнянага фальклора, а апісанне жанру жорсткага романа, данае ў гэтым выданні, не ўлічвае літаратуру, назапашаную да гэтага часу ў Расіі: «Па сваёй сюжэтыцы і тэматыцы жорсткія раманы падобны да баладных песня пра нешчаслівае каханне, драматычныя ці трагічныя выпадкі ва ўзаемаадносінках паміж дзяўчынай і хлопцам. У большасці і лексічна, і вобразна-інтанацыйна жорсткія раманы суадносяцца з т. зв. “новымі баладамі” — рускімі жорсткімі раманамі (“Маруся атравілася”, “Как на кладбішчы Митрофаньевском”, “Кирпичики”). Ім уласцівы таксама займальны змест, драматызм падзей, вастрыня інтымнай праблематыкі: каханне і рэўнасць, каханне і здрада, каханне і паклеп, каханне і трагічная смерць. Але заўсёды ў якасці першапачынак тут выступае матыў кахання. Без яго няма сюжэту, няма паўнацэннай мастацкай рэальнасці. Афектацыя, пэўная экзальтацыя ўчынкаў і пачуццяў герояў — характэрная якасць жорсткіх раманаў.

Як адзначае даследчыца фальклору Э. В. Памяранцава, жорсткія раманы — “гэта квінтэсенцыя мяшчанскай этыкі і эстэтыкі, часта нізкапробнай, блатной экзотыкі” (“Яна была прастытутка, а ён карманы вор”).

*Метадычныя рэкамендацыі.* Студэнту-практыканту, для таго каб правільна вызначыць жанр, трэба арыентавацца на наступныя вызначальныя рысы жорсткага романа:

- 1) невырашальны характар канфлікту звязаны з матывам кахання і абумоўлены дэградацыяй маральнага стану грамадства;
- 2) найчасцей сюжэтная формула твораў гэтага жанру — “он ёе любіў, ён ёе і убіў”, хоць канцоўкай можа быць падман і растанне;
- 3) узаўважэнне псіхалогіі маргінальнага асяроддзя, свету сучасных каштоўнасцей» [18, с. 75–76; цит. из: 21, с. 207].

На фоне гэтага апісання, імаючага свойства прэварытарнай характэрыстыкі, вельмі прыкметным выглядае наступнае прызнанне: для «больш падрабязнай інфармацыі пра жорсткія раманы» рэкамендуецца «даведачныя выданні і спецыяльныя даследаванні» [18, с. 76].

У тым жа 2010 г., калі жорсткія раманы былі прызнаны годнымі для сабірання афіцыйна, у серыі «Фальклор Беларусі XX–XXI стагоддзя» з’явіўся і першы зборнік беларускіх жорсткіх романаў, падрыхтаваны Аленай Кукрэш на кафедры этналогіі і фальклорыстыкі Беларускага дзяржаўнага педагогічнага ўніверсітэта ім. М. Танка [12]. Із гэтага факта следуе, канечна, што рэальна жорсткія раманы сабіраліся ў Беларусі і раней, ва ўсякім выпадку ў зборнік шырока ўключаны запісы 1990-х гг. Матэрыялы данага выдання і стануць прадметам нашага разгляду.

Белорусский материал мы сопоставляем с подготовленным нами сборником жестоких романсов Тверской области. Этот сборник прекрасно репрезентирует общерусский материал, во всяком случае — материал центральной части Европейской России. Но самое главное основание для такого сопоставления состоит в том, что Тверская область находится в непосредственной близости с Белоруссией, так что западные районы ее можно признать пограничной зоной. В частности, в XIX в. в Ржевском уезде Тверской губернии была записана сказка, которая была включена в сборник А. Н. Афанасьева как русская. В настоящее время этот же самый текст перепечатан в одном сетевом издании как белорусская сказка [1, с. 15–16]. Мы не будем в данной работе выяснять причину этого явления; нам пока достаточно самого указания на то, что западные районы Тверской области интерпретируются подчас как русско-белорусское пограничье. Кроме того, наш сборник, в который входит материал только одной Тверской области, включает в себя очень большой и разнообразный материал, что и позволяет делать на его основе верифицированные выводы. В данной статье мы подходим к материалу только с «русской стороны», т. е. анализируем сходство и различие сюжетики белорусского романа по отношению к русскому и исходим из разработанной нами классификации, не оценивая пока классификацию А. Кукрэш. Мы надеемся применить в дальнейшем и иные методики анализа.

Итак, как показывает это сопоставление, очень большое число сюжетов в русском и белорусском жестоких романах совпадает. В тематической группе *Доля* это романы «По Дону гуляет казак молодой», «Вы не вейтесь, черные кудри / Осыпаются пышные розы», «Почему ты, ямщик, перестал песни петь», «На берегу сидит морячка», «Они любили друг друга с детства», «Чуйский тракт», «Катя, Катерина, купеческая дочь», «Не для меня придет весна», «Вот мчится поезд по уклону», «Как на фабрике жила парочка». В тематической группе *Тюрма*: «Звенит звонок насчет проверки», «Раз в цыганскую кибитку», «Далеко в стране Иркутской», «Отворите окно, отворите», «Здравствуй, мать, прими привет от дочки», «Говорила сыну мать», «Ветер дует, ой да подувает». Тематическая группа *Война*: «Последний нынешний денечек», «Не ветер в поле воет», «Этот случай совсем был недавно», «Ты калинушка, ты малинушка», «На опушке леса старый дуб стоит», «Отец мой был природный пахарь», «Закатилось солнце за лес», «С деревьев листья полетели», «В одном городе жила парочка», «Здравствуй, милая Маруся», «Течет речка по песочку», «Мне сегодня так скучно, так грустно», «Горит огонь, в вагоне тихо», «Шли три героя с польского боя», «Ночь прошла в полевом лазарете». Тематическая группа *Сиротство*: «Уродилась я», «В саду при долине», «Развяжите мои крылья», «Вечер был, сверкали звезды», «Стоит одиноко девчонка лет восемь». Тематическая группа *Распад семьи*: «Как на кладбище Митрофановском», «Сидел рыбак веселый», «В нижнем городе близ Саратова», «Как донской казак коня поил», «Нюра. Поздно вечером со спектакля», «Это было весенней порою», «Яркой луной озарился», «Я за девицей ухаживал три года», «Зюечка. Накрывала стол белой скатертью», «Я кончил курс своей науки», «Зимой лютою и холодною», «Она была же вся красивая», «Скажи ты, товарищ наш верный». Тематическая группа *Традиционный брак*: «У церкви стояли кареты», «Вспомни, милка дорогая», «Сама садик я садила», «Я его любила страстно», «Было лето, было красно», «На паперти народ толпился», «Помню с думой тот вечер заветный», «С неба сияла луна серебристая», «Скрылось солнце за горою», «Подул, подул осенний ветер», «Папиросочка крахмальная», «Веребочка», «Что грустишь ты, мой миленький мальчик?», «Сегодня милый был задумчив», «Скоро, скоро снег растает», «Говорила мама, напевая, мне». Тематическая

группа *Разлука*: «Сережа-пастушок. Последний час разлуки», «Кругом, кругом осиротела», «Разлука ты, разлука», «Кари глазки, куда вы скрылись?», «Где же те лунные ночи?», «Когда было лето, летом, не зимою», «Мой костер в тумане светит», «Скажи, скажи, когда вернешься», «Незабудка. Я вечер в лужках я гуляла», «Я лягу спать, а мне не спится», «Зачем, зачем вы слово дали», «Кольцо душа-девицы», «Глазки голубые. Люблю я глазки голубые», «Я помню все, и голос милый», «Ночь проходит, а я у порога», «Пришла весна, мы встретились случайно». Тематическая группа *Любовная измена*: «Чудный месяц плывет над рекой», «Зачем я тебя полюбила», «Я сидела и мечтала», «Счастливые ж мои подружки», «Среди полночи ветер буйный», «Вспомни, вспомни меня, милый», «У меня под окном расцветает сирень», «Над серебряной рекой», «Ой, калина, ох, малина, речки тихая вода», «Я помню сад и ту аллею», «Пускай могила меня накажет», «Сухой бы я корочкой питалась», «Меж полей широких», «Девушка-красавица семнадцати лет», «Темно-вишневая шаль», «Разбудил меня ночью тот шум», «Была весна, мы встретились случайно», «Пролетели те дни золотые», «Не говорите мне о нем», «Помнишь ли, милая, ветви тенистые», «Нина собой красива», «Свидание. Наметил миленький свидание», «Сирень, сирень, сирень моя», «Тамара, дерзкая подруга», «Опустилась ночь над Ленинградом». Тематическая группа *Падение девушки*: «Когда имел златые горы», «Шумел камыш, деревья гнулись», «Пара за парой, мой милой с другой», «Шарова Леночка прифасонилась», «В саду зеленом я гуляла», «Под вечер осенью ненастной», «Милый мой, пойдем домой», «В далекой глухой деревушке». Тематическая группа *Самоубийство*: «Ох, потеряла я колечко», «На муромской дорожке», «За грибами в лес девицы», «Моряки, вы моряки», «Вечер вечерет, колышется трава», «Любила меня мать, обожала», «Бедная девочка, сердце разбито», «Скакал казак через долину», «Сижу на картах я гадаю», «Как на главном Варшавском вокзале», «Разбушевалась погода», «Бедное сердце, куда ты стремишься», «В лесу настали сумерки», «Зачем, зачем вы слово дали», «Сейчас я, братцы, расскажу», «Я нигде дружка не вижу», «Ой, у окошка желта роза расцвела». Тематическая группа *Убийство за измену*: «Ехали казаки со службы домой», «Хаз-булат удалой», «Все васильки, васильки», «Бывали дни веселые», «Недалеко от Волги», «Однажды был я на суде», «В доме на гулянке случилась беда», «Пасла стадо овец деревенская Катя-пастушка», «Не губите молодость, ребятушки», «Моряк. Восемь лет был под неволей», «Этот случай был летом жарким», «Мечь за измену. Гляжу я безмолвно на черную шаль», «Костер давно погас, а ты все слушаешь», «Ты сыграй веселей на гитаре». Тематическая группа *Убийство соперника*: «В саду ягода малина», «Меж крутых бережков Волга-речка течет», «Ой, товарищи, потише, начинаю петь о Мише», «Слушайте, товарищи, сейчас я вам спою», «Скажи ты, скажи, каторжанин», «Коломбина. Где-то в тихом городишке», «В одной деревенке мальчишка Коля жил», «У царя, царя, царицы было три дочки».

Впрочем, очень часто встречается и обратная картина: некоторые самые популярные в наших записях романсы (а опыт показывает, что они популярны не только в Тверском крае), не зафиксированы в сборнике песен, собранных в Белоруссии. Тематическая группа *Доля*: «Что стоишь, качаясь», «То не ветер ветку клонит», «Степь да степь кругом», «У зари-то, у зореньки много ясных звезд», «Когда я на почте служил ямщиком», «Коробейники. Ой, полна, полна коробушка», «Катеринушка. Хорошо было детинушке», «Ой, да не вечер, да не вечер», «Шумел, горел пожар московский», «Жил мальчишка на краю Москвы», «Точно море в час прибоя», «Уж ты доля, моя доля», «Шли по лесу парень с девчонкой», «Алое солнце встает вдали», «Доля, моя долюшка, не с кем потужить», «Говорила я милому», «Как на дубе на высоком». Тематическая

группа *Тюрьма*: «По диким степям Забайкалья», «Глухой, неведомой тайгой», «Ой, шел мой миленький дорожкой», «В той стране иркутской», «Летает по воле орел молодой», «Голова ты моя удалая», «Ты воспой, жавороночек / Все люди живут, как цветы цветут», «Голуби летят над нашей зоной», «Солнце всходит и заходит», «Моя милая мама, я тебя не ругаю», «Зачем я встретился с тобою», «Там в семье прокурора, в безмятежной отrade», «Поздно вечером погода», «Опустилась ночка в тихом лагере», «На железную цепь воротá заперты», «Друзья, расскажу вам о том, что я видел», «На углу рестораник прелестный», «Что склонилась так низко твоя голова?», «Хороша эта ноченька темна в саду», «Преступный мир для всех, друзья, открытый», «За высокой кирпичной стеной», «Как на Невском проспекте у бара», «Предо мной стоит стена», «Я пишу тебе, голубоглазая». Тематическая группа *Война*: «Уж ты сад, ты мой сад, сад зелененький», «Во субботу день ненастный», «Под ракитой зеленой», «Знаю, ворон, твой обычай», «Трансваль», «Рассказать ли вам, подружки», «Незнакомые, чужие», «14а-ж. Вот мчится тройка почтовая», «Огонек», «Прогулял да я, вудаленький молодчик», «Как умирал за Родину один герой в бою», «От новейших твердынь Порт-Артура», «На горизонте заря догорает», «По полю танки грохотали», «Уж ты поле мое, поле чистое», «Как служил солдат службу ратную», «Ты с обидой пишешь мне», «Я встретил его близ Одессы родной», «У речного у дальнего брода», «Умер бедняга в больнице военной», «О чем ты тоскуешь, товарищ моряк», «Эй вы, граждане, прошу послушать вас», «На синем море туман», «Вспыхнуло утро, и выстрел раздался». Тематическая группа *Сиротство*: «По дороге зимней, скучной», «Спишь ты, спишь, моя родная», «Среди долины ровныя», «Скоро будет полночь», «Дочка с папой говорит». Тематическая группа *Распад семьи*: «Из-за острова на стрежень», «Вдали шумели камыши», «На паперти Божьего храма», «Ехали казаки из Дона до Дона», «Задумал Богу помолиться», «По старой калужской дороге», «Вот поехал разудалый в путь-дороженьку», «Собиралась красна девка», «Брат-палач», «Московочка про Шуру Красногорскую», «Просыпаюся утром рано я». Тематическая группа *Традиционный брак*: «Вот мчится тройка удалая», «Горемыка портной», «Калина с малиной рано расцвела», «Мальчишечка, бедняжечка», «Немилого, мама, не буду любить», «Вечер поздно из лесочка», «Не велят Ване по улице ходить», «Что ж ты, Маша, приуныла», «Зимушка-зима», «Ах, зачем вы меня загубили», «Марусеньку снаряжали», «Вянет, пропадает красота моя», «Липа вековая», «Пришла весна отрадная», «Разлилась Волга широко», «Жила-была в селе Анюта», «Выхожу плясать пролетку, начинаю говорить», «Зашумели наши самовары», «Течет реченька, течет быстрая», «За лесом, за рощей», «Никто меня не пожалеет». Тематическая группа *Разлука*: «Канареечка прелестна», «Что ты девица, ой глупость сделала», «Ах ты, ноченька, ночка темная», «Любил парень девицу — спокинул», «Выйду ль я на реченьку», «Снежки белы, белы, лопушисты», «Прощай, жизнь-радость моя», «Кого нету, того больно жаль», «Скрылось солнышко из глаз», «Прощайте, ласковые взоры», «Сронила колечко со правой руки», «Уж я думала-гадала, красивая девка», «Тихая беседа, дремлет все вокруг», «Час за часом день проходит», «Музыканты, возьмите гитару», «Вольный молодой», «Окончив школу, по глухим селеньям», «Желания. Мы долго шли рядом, одною дорогой», «С улыбкой пламенной гитары семиструнной», «Сторона ль, моя сторонка». Тематическая группа *Любовная измена*: «Не брани меня, родная», «Не корите меня, не браните», «Ничто в полюшке ничуть не колышется», «Миленький ты мой», «Сказали, не придет», «Эх, ты, Ваня, разудала голова», «Вот на пути село большое», «Как по полю расстилает прегустой туман», «Ох, в Таганроге, в Таганроге, да случилась беда», «Глаза вы карие, большие», «Злые люди завидовать стали», «Вот

вспыхнуло утро, румянятся зори», «Я у матушки выросла в холе», «Поразбиты, надломлены крылья», «Ворожить и гадать мастерица», «Яблоки были в саду», «Расцвели цветы», «На родимую сторонку», «О чем ты, Машенька, плачешь». Тематическая группа *Падение девушки*: «Пряха. В низенькой светелке», «С ярмарки ехал ухарь-купец», «Виновата ли я, виновата ли я», «За окном барабанит дождь», «Тебя я полюбила», «Вспомни же, милая мама моя», «По бульвару я шел торопливо», «Укрываясь от ночного ветра». Тематическая группа *Самоубийство*: «Ах, зачем эта ночь так была хороша?», «Позарастили стежки-дорожки», «Вниз по Волге реке с Нижне Новгорода», «Вдали виднелся белый дом», «В большом, большом одном городе» «Тишина на дворе, слышен ветра лишь вой», «Пой-ка, не пой-ка, соловейка», «Расцвела кудрявая рябина». Тематическая группа *Убийство за измену*: «Окрасился месяц багрянцем», «В таверне много вина». Тематическая группа *Убийство соперника*: «Живет моя красотка», «За рекой на горе», «Звени, бубенчик мой, звени», «Двери темницы за мною закрылись, и вот», «Есть в Баварии маленький дом», «В нашу гавань заходили корабли, корабли». Вся описанная выше ситуация отражена в следующей таблице.

Тематическая группа и общее число сюжетов в сборнике Тверской обл.	Совпадение			Несовпадение		
	всего совпадений	% к числу сюжетов	совпадающие сюжеты в двух и более вариантах	всего несовпадений	%	несовпадающие сюжеты в двух и более вариантах
Доля 67	13	19,4	10	54	80,6	19
Тюрьма 77	10	13	7	67	87	30
Война 76	17	22,4	14	59	77,6	35
Сиротство 24	7	29,2	5	17	70,8	10
Распад семьи 51	15	29,4	13	36	70,6	17
Традиционный брак 77	16	20,8	16	61	79,2	37
Разлука 88	16	18,2	16	72	81,8	28
Любовная измена 102	39	38,2	34	63	61,8	33
Падение девушки 37	9	24,3	8	28	75,7	13
Самоубийство 37	19	51,3	17	18	48,4	11
Убийство за измену 27	14	51,9	14	13	48,1	6
Убийство соперника 17	8	47,1	8	9	52,9	8
Итого сюжетов 680	183	27,9	162	497	73,1	247
Всего вариантов 4920			4672/95 %			
Конвой 19						

Если анализировать только число совпадающих сюжетов — 183, то следует признать, что хотя оно и довольно значительно, но и не слишком велико: 27,9%, меньше трети. Однако необходимо учесть не только число сюжетов, но и число вариантов. А на общее число всех зафиксированных в нашем собрании вариантов (4920) приходится 162 сюжета, которые зафиксированы более чем в одной (2 и более) записи, и они известны в 4672 вариантах, которые составляют 95% всех текстов. В таком случае удельный вес повторяющихся песен значительно повышается. Кроме того, доля многовариантных романсов у совпадающих сюжетов постоянно выше, чем у сюжетов не совпадающих, а в трех тематических группах (Традиционный брак, Разлука, Убий-

ство за измену) совпадают только повторяющиеся сюжеты. У несовпадающих сюжетов такой закономерности нет.

Данная таблица ставит перед исследователем два взаимосвязанных вопроса. Первый вопрос: можно ли вообще объяснить тот факт, что целый ряд жестоких романсов, которые крайне популярны у русских, вообще не встречается в репертуаре белорусов? И второй вопрос: почему целый ряд других романсов, которые в России известны в единичных записях, в Белоруссии оказываются частотными? Но в настоящее время мы не можем объяснить это явление, так как для удовлетворительного ответа на него требуется более длительное наблюдение над материалом.

В настоящий момент мы обратим внимание на другую сторону данного материала. Как легко можно заметить, для белорусского национального сознания свойственно понимание себя как не-России, что отражено в целом ряде жестоких романсов:

Ходзіла, блудзіла сіротка одна.  
«Не смейся, козаче, што я сірота,  
Не смейся, козаче, не насміхайся.  
За цебе не пойду, не спадзівайся».  
— «Не бойся, дэвчына, я сам не пайду.  
Поеду в Расію, там лепшэ знайду».  
Аб'ехаў Расію і ўсе гарады,  
Не знайшоў красівей, як та сірота [14].

Носители жестокого романса понимают, что Белоруссия — это не Россия. Однако, как справедливо отмечают составители методического пособия по собиранию фольклора, которые включили жестокий романс в программу практики, «жорсткія рамансы функцыянуюць у жывой маўленчай практыцы пераважна на рускай мове або на “трасяянцы”» [18, с. 76]. Напомню, что термин трасянка означает «смешанный язык или социолект на основе русского языка, преимущественно с русской лексикой и белорусскими фонетикой и грамматикой» [28]. В настоящее время противостояние трасянке, полемика и борьба с ней осмысливается в некоторых кругах белорусской интеллигенции как проявление национального самосознания и определенная политическая позиция [15; 16].

На фоне полемики о трасянке становится очевидным, что жестокий романс в том виде, как мы находим его в сборнике А. Кукрэш и в некоторых других источниках, не является собственно белорусской народной песней. Скорее всего, это своеобразная форма трасянки, как, кстати, и сама репрезентация составительницы этого сборника А. М. Кукрэш, поскольку у белорусов не принято именование человека по отчеству. По-своему тот жестокий романс, который мы находим в сборнике А. Кукрэш, следует признать родом культурной экспансии русского фольклора в белорусские пределы.

Вообще примеры такой культурной экспансии русского фольклора в пределы соседних народов многочисленны, давно уже зафиксированы и описаны. Эти явления легко объясняются лидирующим положением русской нации, которое принадлежит ей в ее отношениях с соседями и которое обеспечено не только и не столько ее ролью в экономической, социальной и культурной жизни, сколько титульным характером ее и численностью. Но все это касается ситуации внутри России (Российской Федерации). В нашем же случае сходная ситуация складывается за пределами России, в другом государстве. Но в этом другом государстве, которое можно считать одноплеменным,

поскольку 83,7% населения идентифицируют себя как белорусы (2009) [9], языком бытового общения является в лучшем случае трасянка, а то и просто русский язык, на котором, по результатам опроса 2010 г., говорят дома 70% населения страны [8]. И фольклорные тексты (жестокие романсы) «функционируют у живой маўленчай практыцы пераважна на рускай мове або на “трасянцы”».

Ситуация, которую мы видим в Белоруссии, принципиально отличается от ситуации от смежной Литвы, где русские жестокие романсы также зафиксированы, но в переводе на литовский язык (благодарю Р. Слюжинскаса за указание на это явление). В Литве русская песня известна русскоговорящей части титульной нации и переводится на литовский язык, осваивается ею. В Белоруссии русская песня не переводится, а усваивается как собственно своя и поется как бы на своем диалекте.

Учитывая материалы, представленные в сборнике А. Кукрэш, и некоторые другие, которые известны нам из иных источников, мы можем указать только немногие исключения из этого правила.

Например, русский жестокий романс «По Дону гуляет казак молодой» относится к числу самых распространенных и популярных. Известен он и в белорусской среде — в двух видах. Первый вид (в сборнике А. Кукрэш опубликован один вариант) представляет собой очевидную трасянку, это «диалектная» запись русского романса:

Па Дону гуляя, па Дону гуляя,  
 Па Дону гуляя казак маладой.  
 Па Дону гуляя казак маладой.  
 У садочку гуляла, у садочку гуляла,  
 У садочку гуляла, цвяточкі рвала.  
 Найрваўшы цвяточкаў, найрваўшы цвяточкаў,  
 Найрваўшы цвяточкаў, к цыганке пайшла.  
 Цыганка гадала, цыганка гадала,  
 Цыганка гадала, усю праўду казала.  
 Цыганка гадала, за ручку брала.  
 За ручку за праву, за ручку за праву,  
 За ручку за праву, усе праўду казала.  
 Няйшчасная дзева, няйшчасная дзева,  
 Няйшчасная дзева, няйшчасна расцет.  
 Паедзяш вяпчаца, паедзяш вяпчаца,  
 Паедзяш вяпчаца, у рэчку й падзеш.  
 Прыйшлюць вам карэту, прыйшлюць вам карэту,  
 Прыйшлюць вам карэту, сто дваццаць каней.  
 Сто дваццаць уперад, сто дваццаць уперад,  
 Сто дваццаць уперад, а сто па бакам.  
 Сто дваццаць уперад, а сто па бакам [12, с. 259].

Второй вид этого романса (в сборнике опубликовано три варианта) в русских (не только в тверских) записях не встречается:

У лузе пры даліне каліна цвіла,  
 Маладая дзяўчына ў раскошы жыла.  
 Мінула дзяўчыне васямнаццаць лет,  
 Наехала сватоў — канца-краю нет.

— Хоць едзьце, не едзьце, я замуж не пайду,  
Цыганка варажыла, што ў моры ўтану.  
— Не вер ты, дзяўчына, не вер нікаму.  
А мой жа папаша — вялікі масцерской,  
Он выстраіць мосцік на тысячу верст.

А там на вакзале вагоны ідуць,  
А ў первым вагоне нявесту вязуць.  
Нявеста сядзела й сматрэла ў акно,  
Нечаянна ўздрыгнула, патанула на дно.

Першы раз сказала: Прашчай, белы свет.  
Другі раз сказала: Прашчай, маць, ацец.  
А трэці раз сказала: Прашчай, мілы мой,  
Цяпер я разрашаю жаніцца на другой.

— На што мне другая, на што мне жана?  
Патанула красавица, утану за ней я.  
Цыганские кони па пуцям стучаць,  
Праклятыя цыгане ўсю праўду гавараць [12, с. 259–260].

Эти варианты и с ритмико-мелодической (строфическое строение без повторов), и с сюжетной точки зрения представляют собой совершенно новую песню. Сюжетная схема в ней, конечно, та же, что и в русском романсе «По Дону гуляет», но эта сюжетная схема существенно изменена. Во-первых, перед невестой предстоит выбор жениха (сватов — «конца-краю нет»), а во-вторых, свадебный «поезд» превращается здесь в железнодорожный состав, наконец, в-третьих, утопление невесты объясняется не обрушиванием моста, а нечаянным неловким движением самой героини.

Таким образом, в первой разновидности романса мы видим усвоение русского жестокого романса в виде, так сказать, транслитерации на трасянку, который практически невозможно признать национальной белорусской песней. Вторая же разновидность представляет собой оригинальную белорусскую национальную параллель к русскому жестокому романсу, фактически — самостоятельную песню. Но, повторяем, таких параллелей в сборнике, подготовленном А. Кукрэш, очень мало. Как показывают наши предварительные наблюдения, жанр жестокого романса в том виде, как он представлен в данном издании (как, впрочем, и в некоторых других сборниках), не относится к собственно белорусскому фольклору. Его следует признать принадлежащим к фольклору трасянки, поэтому он не приводит нас к пониманию национальной специфики воображаемого сообщества белорусов, а, напротив того, уводит нас от понимания этого явления.

Здесь нам придется сделать некоторое отступление в историю фольклорных жанров и напомнить, что сюжетно-тематическое сходство имеют только те фольклорные жанры, которые сформировались у разных народов в догосударственный период: сказки, паремии. Уже национальные эпосы, складывающиеся в период формирования государства, имеют типологическое, но не тематическое сходство. В дальнейшем развитии фольклоров разных этносов все в большей степени проявляется тенденция к сюжетно-тематической дифференциации. Типологически жанры фольклоров разных этносов могли быть сходны, но тематически они все дальше отдаляются друг от друга.

В этом отношении весьма показательно то описание малой эпической песни славянских народов, которое предприняли фольклористы кафедры фольклора МГУ, обозначившие ее термином *баллада*: «Исторические сюжеты: встреча родных в плену, побег из плена, феодальный деспотизм. Бытовые сюжеты: трагические конфликты муж — жена, свекровь — сноха, брат — сестра, мачеха — падчерица-сирота и др. (русская баллада „Дмитрий и Домна“, украинская — “Явор и береза”, белорусская — “Гей, там при дороге”, сербская — “Невеста Лазаря Радановича”, словенская — “Красавица Вида”, болгарская — “Лазарь и Петкана”, польская — “Пани пана убила”, чешская — “Герман и Дорота”, словацкая — “Заклятая девушка”). Социальные сюжеты: пан Каневский и Бондаревна, князь Волконский и Ваня-ключник, холоп и панская дочь. Баллады с мифологическими мотивами (сюжеты превращения). Баллады об инцесте. Своеобразие баллад у мусульман-боснийцев (“Хасан-агиница”, “Омер и Мейрима”). Сходство и различия славянских баллад. Новые баллады, их связи со старыми (сюжетно-тематическая общность) и отличия» [22, с. 7–8]. Типологическое сходство всех этих явлений признано несомненным, но определение сюжетно-тематического сходства представляется как минимум затруднительным.

В нашем же случае мы сталкиваемся не с типологическим, а именно с сюжетно-тематическим (даже содержательным) сходством. Самым простым способом истолкования причин такого сходства фольклорных текстов у разных народов было бы возвращение к давно пережитому опыту фольклористики XIX в., к теории миграции фольклорных сюжетов. Но при таком близком соседстве, в каком живут русские и белорусы, более того, при такой недавней дифференциации их теория миграции не может дать ощутимых результатов. Однако уже сам тот факт, что у двух соседних народов существует один и тот же жанр, зафиксированный в одних и тех же сюжетах, свидетельствует о несомненном взаимодействии этих народов и каким-то образом сказывается на их национальной идентичности.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бабковская К. В. Русская сказка XIX–XX веков. Народная — наивная — массовая — литературная. На материале сказок Тверского края. Тверь: LapLambert Academic Publishing, 2011. 208 с.
- 2 Беларускі фальклор: Хрэстаматыя: Вучэбны дапаможнік для філалалагічных факультэтаў вышэйшых навучальных устаноў / склад. К. П. Кабашнікаў і інш. Мінск: Вышэйшая школа, 1996. 856 с.
- 3 Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш.]. Мінск: Беларуская Энцыклапедыя, 2005. Т. 1: А капэла — Куцця. 765 с.
- 4 Беларускія народныя песні: У 4 т. / запис. Р. Шырмы. Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1959. Т. I: Любовныя, баладныя і бытавыя, жартоўныя. 424 с.
- 5 Беларускія народныя песні: У 4 т. / Запис Р. Шырмы. Мінск: выдавецтва БССР, 1960. Т. 2: Жаночая доля, недабраная пара, хрэсьбшныя і сіроцкія. Казацкія, рэкруцкія і салдацкія. Батрацкія і прымацкія, песні няволі і змагання. 431 с.
- 6 Беларускія народныя песні: са зборнікаў П. В. Шэйна / склад. К. П. Кабашнікаў. Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1962. 429 с.
- 7 Белорусский фольклор // Mark5.ru. URL: <http://www.mark5.ru/11/3691/index1.3.html> (дата обращения: 02.02.19)
- 8 Белорусский язык назвали родным 60% жителей республики // Демоскоп Weekly. 2010. №433–434. 6–19 сентября. URL: <http://demoscope.ru/weekly/2010/0433/raporm01.php#26> (дата обращения: 02.02.19).

- 9 Белстат. Предварительные итоги переписи населения Беларуси 2009 г. // Archive.org. URL: [http://web.archive.org/web/20100917234113/http://belstat.gov.by/homepage/perepic/2009/publications/bul\\_republic.rar](http://web.archive.org/web/20100917234113/http://belstat.gov.by/homepage/perepic/2009/publications/bul_republic.rar) (дата обращения: 02.02.19).
- 10 Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии / под ред. К.П. Кабашникова и др. Минск: Навука і тэхшка, 1993. 478 с.
- 11 *Гурскі А. І.* Пазаабрадавая лірыка ўсходніх славян. Мінск: Беларуская навука, 2008. 316 с.
- 12 Жорсткі раманс: фальклорныя песні / укладальнік А. М. Кукрэш. Мінск: Книгазбор, 2010. 436 с.
- 13 *Кабашнікаў К. П., Ліс А. С., Фядосік А. С.* Беларуская вусна-паэтычная творчасць: Падручнік для філалалагічных спецыяльнасцяў ВНУ. Мінск: Лексіс, 2000. 512 с.
- 14 Казачество Республики Беларусь. Песенный фольклор Беларуси о казаках // Kazak.by. URL: <http://kazak.by/o-kazachestve/folklor/190-folklor> (дата обращения: 02.02.19).
- 15 *Каліта І. В.* Современная Беларусь: языки и национальная идентичность. Ústí nad Labem: PF UJEP, 2010. 300 с.
- 16 *Каліта І. У.* Трасянка як моўны і культурны нігілізм // Личность — слово — социум: Материалы VIII Международной науч.-практ. конф. 28–29 апреля 2008 г.: в 2 ч. / под ред. Т. А. Фалалеева. Минск: Паркус-Плюс, 2008. Ч. 1. С. 105–110.
- 17 *Мухаринская Л. С.* Белорусская народная песня: Историческое развитие: Очерки. Минск: Наука и техника, 1977. 216 с.
- 18 Пазаабрадавыя песні: метада. указанні і іл. матэрыял да правядзення фальк. практыкі студэнтаў... філал. фак. // Elib.bsu.by. URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/4727/1/pazaabr%20pesni.pdf> (дата обращения: 02.02.19).
- 19 *Петренко Е. В., Строганов М. В.* Жестокие романсы Тверской области // Rfh.ru. URL: <https://docplayer.ru/27139039-E-v-petrenko-m-v-stroganov-zhestokie-romansy-tverskoj-oblasti-monografiya.html> (дата обращения: 02.02.19).
- 20 *Петровская Г. А.* Белорусские социально-бытовые песни. Минск: Наука и техника, 1982. 159 с.
- 21 *Померанцева Э. В.* Баллада и жестокий романс // Русский фольклор: сб. ст. Л.: Наука, 1974. Т. 14: Проблемы художественной формы. С. 202–210.
- 22 Программа курса «Славянский фольклор». Для филологических факультетов государственных университетов. Специальность — Славянские языки и литература / сост. Н. И. Кравцов, А. В. Кулагина, В. А. Ковпик // Сайт филол. фак-та МГУ им. М. В. Ломоносова. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ayimozxWmlsJ:www.philol.msu.ru/~folk/old1/files/lib/slav.doc+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru> (дата обращения: 02.02.19).
- 23 Сацыяльна-бытавыя песні / уклад і сістэм. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. І. К. Цішчанкі, В. І. Скідана; укл. муз. часткі Г. В. Таўлай; рэд. А. С. Фядосік. Мінск: Навука і тэхніка, 1987. 488 с.
- 24 *Строганов М. В.* О жестоком романсе и песнях в этом собрании // Жестокие романсы. Тверь: СФК-Офис, 2017. Вып. 1. С. 3–18.
- 25 Сямейна-бытавыя песні / склад. І. К. Цішчанка; склад. муз. часткі Г. В. Таўлай; рэд. А. С. Фядосік. Мінск: Навука і тэхніка, 1984. 752 с.
- 26 Трасянка // *Wikipedia*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Трасянка> (дата обращения: 02.02.2019).

- 27 Фальклорная практыка: метадычныя рэкамендацыі і праграма-апытальнік для студэнтаў I курса філал. фак. / Р. М. Кавалева, В. В. Прыемка, Т. А. Марозава. Мінск: Изд-во БДУ, 2009. 182 с.
- 28 Якименко Т. С. Песни-баллады в женской календарной традиции белорусского севера: автореф. ... канд. искусствоведения // Dissercart. com. URL: <http://www.dissercat.com/content/pesni-ballady-v-zhenskoi-kalendarnoi-traditsii-belorusskogo-severa#ixzz3KdTjht14> (дата обращения: 02.02.19).

\*\*\*

© 2019. Mikhail V. Stroganov  
Moscow, Russia

### RUSSIAN AND BELARUSIAN CRUEL ROMANCES: PLOT STRUCTURE AND NATIONAL IDENTITY

**Abstract:** Unlike the Russian cruel romance, Belarusian cruel romance is seen as a separate independent genre of folklore and became the subject of field gathering and scientific study as late as only in 2010. A specific feature of the existence of this genre among related peoples (Russians and Belarusians) is that the subjects of most Russian cruel romances are found in the repertoire of Belarusians ones as well. As a rule Belarusians do not have original plots of cruel romances that one would not find in Russia. However studies show that the late genres of folklore usually do not have a plot, but a typological similarity. Story similarity indicates borrowing. It means that the cruel romance in Belarus is not the Belarusian folk song itself, but a form of “trasyanka”, although the Belarusian national consciousness perceives itself as a non-Russia. As one of the few exceptions to this rule, the paper considers the novel “Po Donu guljaet kazak molodoi”. The existence of the same genre among neighbouring peoples testifies to their interaction and affects their national identity.

**Keywords:** Russian cruel romance, Belorussian cruel romance, trasyanka, national identity.

**Information about authors:** Mikhail V. Stroganov — DSc in Philology, Professor, A. N. Kosygin Russian State University, Institute of Slavic Culture, Khibinsky Pr. 6, 129337 Moscow, Russia. E-mail: [mvstroganov@gmail.com](mailto:mvstroganov@gmail.com)

**Received:** November 21, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Stroganov M. V. Russian and Belarusian cruel romances: plot structure and national identify. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 141–155. (In Russian)

### REFERENCES

- 1 Babkovskaia K. V. *Russkaia skazka XIX–XX vekov. Narodnaia — naivnaia — massovaia — literaturnaia. Na materiale skazok Tverskogo kraia* [Russian fairy tale of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. Popular-naive-mass-literary fairytale. On the basis of the tales of the Tver region]. Tver', LapLambert Academic Publishing Publ., 2011. 208 p. (In Russian)
- 2 *Belaruski fal'klor: Khrestamatyia: Vuchebny dapamozhnik dlia filalalagichnykh fakul'tetaŭ vyšeishykh navuchal'nykh ustanovŭ* [Belarusian folklore: anthology:

- textbook for philological faculties of higher educational institutions], collected by K. P. Kabashnikaŭ and other. Minsk, Vysheishaia shkola Publ., 1996. 856 p. (In Belorussian)
- 3 *Belaruski fal'klor: Entsyklapedyia: u 2 t.* [Belarusian folklore: encyclopedia: in 2 vols.], edited by G. P. Pashkoŭ and other. Minsk, Belaruskaia Entsyklapedyia Publ., 2005. Vol. 1: A kapela — Kutstsia. 765 p. (In Belorussian)
- 4 *Belaruskiia narodnyia pecni: u 4 t.* [Belarusian folk songs: in 4 vols.], collected by R. Shyrmy. Minsk, Dziarzhajnae vydavetstva BSSR Publ., 1959. Vol. I: Liubovnyia, baladnyia i bytavyia, zhartoŭnyia [Love, ballad and household, comic]. 424 p. (In Belorussian)
- 5 *Belaruskiia narodnyia pecni: u 4 t.* [Belarusian folk songs: in 4 vols.], collected by R. Shyrmy. Minsk, Dziarzhajnae vydavetstva BSSR Publ., 1960. Vol. 2: Zhano-chaia dolia, nedabranaia para, khres'bshnyia i cirotskiia. Kazatskiia, rekrutskiia i saldatskiia. Batratskiia i prymatskiia, pesni niavoli i zmagannia [Women's lot, gleaning couple, godparents and the orphan. Cossack, recruit and soldier. Agricultural labourers and Prilutskii, songs of captivity and struggle]. 431 p. (In Belorussian)
- 6 *Belaruskiia narodnyia pesni: sa zbornikaŭ P. V. Sheina* [Belarusian folk songs: from collections of P. V. Shein], collected by K. P. Kabashnikaŭ. Minsk, Dziarzhajnae vydavetstva BSSR Publ., 1962. 429 p. (In Belorussian)
- 7 *Belorusskii fol'klor* [Belarusian folklore]. *Mark5.ru*. Available at: <http://www.mark5.ru/11/3691/index1.3.html> (accessed 02 February 2019). (In Russian)
- 8 *Belorusskii iazyk nazvali rodnym 60% zhitelei respubliki* [60% of the population of the Republic called Belarusian their native language]. *Demoskop Weekly*, 2010, no 433–434, 6–19 September. Available at: <http://demoscope.ru/weekly/2010/0433/panorm01.php#26> (accessed 02 February 2019). (In Russian)
- 9 *Belstat. Predvaritel'nye itogi perepisi naseleniia Belarusi 2009 g.* [Belstat. Preliminary results of population census of Belarus, 2009]. *Archive.org*. Available at: [http://web.archive.org/web/20100917234113/http://belstat.gov.by/homep/ru/perepic/2009/publications/bul\\_republic.rar](http://web.archive.org/web/20100917234113/http://belstat.gov.by/homep/ru/perepic/2009/publications/bul_republic.rar) (accessed 02 February 2019). (In Russian)
- 10 *Vostochnoslavianskii fol'klor: Slovar' nauchnoi i narodnoi terminologii* [East Slavic folklore: Dictionary of scientific and folk terminology], edited by K. P. Kabashnikov and other. Minsk, Navuka i tekhnika Publ., 1993. 478 p.
- 11 *Gurski A. I. Pazaabradavaia liryka ŷskhodnikh slavian* [Extravagant lyrics of the Eastern Slavs]. Minsk, Bela-ruskaia navuka Publ., 2008. 316 p. (In Belorussian)
- 12 *Zhorstki ramans: fal'klornyia pesni* [Cruel romance: folk songs], collected by A. M. Kukresh. Minsk, Knigazbor Publ., 2010. 436 p. (In Belorussian)
- 13 *Kabashnikaŭ K. P., Lis A. S., Fiadosik A. S. Belaruskaia vusna-paetychnaia tvorchasts': Padručnik dlia filalalagichnykh spetsyial'nastsiaŭ VNU* [Belarusian Paddock Vosnepatetychna tvorczosci: Pidručnik for plavalaguna specialness INSIDE]. Minsk, Leksis Publ., 2000. 512 p. (In Belorussian)
- 14 *Kazachestvo Respubliki Belarus'. Pesennyi fol'klor Belarusi o kazakakh* [Cossacks of The Republic Of Belarus. Song folklore of Belarus about Cossacks]. *Kazak.by*. Available at: <http://kazak.by/o-kazachestve/folklor/190-folklor> (accessed 02 February 2019). (In Russian)
- 15 *Kalita I. V. Sovremennaiia Belarus': iazyki i natsional'naia identichnost'* [Modern Belarus: languages and national identity]. Ústí nad Labem, PF UJEP Publ., 2010. 300 p. (In Russian)

- 16 Kalita I. U. Trasianka iak moŭny i kul'turny nигilizm [Trasyanka as a linguistic and cultural nihilism]. *Lichnost' — slovo — sotsium: Materialy VIII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii 28–29 aprelija 2008 g.: v 2 ch.* [Person — word — society: proceedings of the VIII International scientific-practical conference 28-29 April 2008: in 2 parts], edited by T. A. Falaleeva. Minsk, Parkus-Plius Publ., 2008, part 1, pp. 105–110. (In Belorussian)
- 17 Mukharinskaia L. S. *Belorusskaia narodnaia pesnia: Istoricheskoe razvitie: Oчерki* [Belarusian folk song: Historical development: Essays]. Minsk, Nauka i tekhnika Publ., 1977. 216 p. (In Russian)
- 18 Pazaabradavyia pesni: metad. ukazanni i il. materyial da praviadzennia fal'klornai praktyki studentaŭ... filalagichnym fakul'tets [Extravagant songs: method. instructions and silt. material to the conduct of the folk practices of the students... faculty of Philology]. *Elib.bsu.by*. Available at: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/4727/1/pazaabr%20pesni.pdf> (accessed 02 February 2019). (In Belorussian)
- 19 Petrenko E. V., Stroganov M. V. Zhestokie romansy Tverskoi oblasti: Monografiia [Cruel romances of the Tver region]. *Rfh.ru*. Available at: <https://docplayer.ru/27139039-E-v-petrenko-m-v-stroganov-zhestokie-romansy-tverskoy-oblasti-monografiya.html> (accessed 02 February 2019). (In Russian)
- 20 Petrovskaia G. A. *Belorusskie sotsial'no-bytovye pesni* [Belarusian social and daily life songs]. Minsk, Nauka i tekhnika Publ., 1982. 159 p. (In Russian)
- 21 Pomerantseva, E. V. Ballada i zhestokii romans [Ballad and cruel romance]. *Russkii fol'klor: Sbornik statei* [Russian folklore: Collection of articles]. Leningrad, Nauka Publ., 1974, vol. 14: Problemy khudozhestvennoi formy [Issues of artistic form], pp. 202–210. (In Russian)
- 22 Programma kursa “Slavianskii fol'klor”. Dlia filologicheskikh fakul'tetov gosudarstvennykh universitetov. Spetsial'nost' — Slavianskie iazyki i literatura [The program of the course “Slavic folklore”. For philological faculties of state universities. Specialty – Slavic languages and literature], collected by N. I. Kravtsov, A. V. Kulagina, V. A. Kovpik. *Sait filologicheskogo fakul'teta MGU imeni M. V. Lomonosova* [Website of the Philology department of Lomonosov Moscow State University]. Available at: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ayimozxWMlsJ:www.philol.msu.ru/~folk/old1/files/lib/slav.doc+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru> (accessed 02 February 2019). (In Russian)
- 23 *Satsyial'na-bytavyia pesni* [Social and daily life songs], contributions and systems of texts, introduction, article and comment by I. K. Tsmshchanki, V. I. Skidana. Skidan; the contributions of music G. V. Taŭlai; edited by A. S. Fiadosik. Minsk, Navuka i tekhnika Publ., 1987. 488 p. (In Belorussian)
- 24 Stroganov M. V. O zhestokom romanse i pesniakh v etom sobranii [About the cruel romance and songs in this collection]. *Zhestokie romansy* [Cruel romances]. Tver', SFK-Ofis Publ., 2017, vol. 1, pp. 3–18. (In Russian)
- 25 *Siameina-bytavyia pesni* [Family and daily life songs], collected by I. K. Tsishchanka; part music by G. V. Taŭlai; edited by A. S. Fiadosik. Minsk, Navuka i tekhnika Publ., 1984. 752 p. (In Belorussian)
- 26 Trasianka. *Wikipedia*. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Trasianka> (accessed 02 February 2019). (In Russian)
- 27 Fal'klornaia praktyka: metadychnyia rekomendatsyi i pragrama-apytal'nik dla studэнтаŭ I kursa filalagichnaga fakul'tэта [Folklore practice: methodical

- recommendations and the program-questionnaire for first-year students of philological faculty], R. M. Kavaleva, V. V. Pryemka, T. A. Marozava. Minsk, Izdatel'stvo BDU Publ., 2009. 182 p. (In Belorussian)
- 28 Iakimenko T. S. Pesni-ballady v zhenskoi kalendarnoi tradi-tsii belorusskogo severa [Songs-ballads in the women's calendar tradition of the Belarusian North]: Abstract of dissertation candidate of Arts. *Dissercart*. Available at: <http://www.dissercat.com/content/pesni-ballady-v-zhenskoi-kalendarnoi-traditsii-belorusskogo-severa#ixzz3KdTjht14> (accessed 02 February 2019). (In Russian)



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

© 2019 г. С. Ж. Макашева  
г. Тюмень, Россия

© 2019 г. Е. Б. Еренчинова  
г. Тюмень, Россия

### К ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕВОДА ПРОСТОРЕЧИЯ «СЛЫШЬ» СКАЗКИ П. П. ЕРШОВА «КОНЕК-ГОРБУНОК» НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

**Аннотация:** Работа посвящена переводу на немецкий язык единицы живого русского языка — просторечия на материале смыслового значения и проблемы перевода просторечия «слышь» в сказке П. П. Ершова «Конек-Горбунок». В статье изучаются разнообразные подходы исследователей к осмыслению просторечия как общенационального феномена живого русского языка, а также прослежена историческая динамика становления просторечия от совокупности форм устной речи до стилистической категории литературного языка. В данном контексте рассматривается особая роль просторечия в становлении художественно-стилевых приемов романтизма и реализма русской литературы XIX в. Просторечие в качестве социально-обусловленной разновидности национального языка позволило реализму создавать разнообразные типы народных характеров. Не менее важной была роль просторечия в развитии поэтики русской литературной сказки — одного из ведущих жанров романтизма, ориентированного на фольклор как базисную основу национальной культуры. Просторечия способствуют не только созданию характеров героев, ассоциирующихся с фольклором, но и передают тончайшие смысловые и выразительные нюансы русского языка. Это обстоятельство становится очевидным при изучении способов перевода просторечия «слышь» в сказке «Конек-Горбунок» на немецкий язык. В работе анализируются семантический, экспрессивно-оценочный и изобразительно-выразительный уровни просторечия «слышь» в сказке «Конек-Горбунок» и способы его перевода на немецкий язык, результаты представлены в табличной форме.

**Ключевые слова:** русский язык, просторечие, перевод, немецкий язык, фольклор, русская литература, романтизм, А. С. Пушкин, П. П. Ершов, «Конек-Горбунок», сказка, «слышь», поэтика, художественный образ, литературный язык.

**Информация об авторах:**

Салтанат Жолдасбековна Макашева — доктор филологических наук, профессор, Тюменский индустриальный университет, ул. Луначарского, д. 2, 625001 г. Тюмень, Россия. E-mail: makascheva@mail.ru

Евгения Борисовна Еренчинова — аспирант, старший преподаватель, Тюменский индустриальный университет, ул. Луначарского, д. 2, 625001 г. Тюмень, Россия. E-mail: deutsche2011@mail.ru

*Дата поступления статьи:* 09.04.2018

*Дата публикации:* 28.03.2019

*Для цитирования:* Макашева С. Ж., Еренчинова Е. Б. К проблеме перевода просторечия «слышь» сказки П. П. Ершова «Конек-Горбунок» на немецкий язык // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 156–167.

Просторечие — коммуникативно значимый феномен общенационального живого русского языка, отражающий самобытные особенности образа мышления, мировосприятия и культуры его носителя — русского народа. По верному замечанию Ф. П. Филина, споры лингвистов о ненормативном характере просторечия, не позволяющем включить его в состав литературного языка основаны на следующем недоразумении: «Существует не одно, а два просторечия: 1) просторечие как стилистическое средство литературного языка, 2) просторечие как речь лиц, недостаточно овладевших литературным языком. При этом их материальный состав во многом совпадает» [16, с. 10]. Общепринятая, в отличие от жаргонизмов и диалектизмов, сущность просторечия позволяет авторам художественных произведений использовать его как одно из стилистических, изобразительно-выразительных средств русского литературного языка для отражения особенностей, характеризующих речь персонажей.

Просторечию, как разновидности общенационального языка, немало способствовавшему его развитию, посвящено фундаментальное диссертационное исследование К. А. Войловой. В ее работе выделены пять этапов истории развития просторечия:

- 1 X – начало XI вв. — период койне, под просторечием понимают общую, социально маркированную речь наддиалектного характера в Киевском и Московском государствах.
- 2 XVII–XVIII вв. — просторечие — совокупность живых форм языка как корреляция для книжной, письменной речи, включающая в себя все формы живой речи: простую речь, простонародную речь, единицы жаргонов и арго, единицы специальной речи, диалектизмы.
- 3 Первая половина XIX в. — к просторечию относят простую разговорную речь и совокупность единиц простонародной речи.
- 4 Вторая половина XIX в. — этап становления просторечия как стилистически маркированной разновидности русского языка.
- 5 XX в. — период собственно просторечия как исторически сложившейся речевой системы, суверенной разновидности общенационального русского языка и универсальной стилистической категории русского литературного языка [1, с. 7–8].

По наблюдению К. А. Войловой, просторечие, в особенности во второй половине XIX в., способствовало становлению новых изобразительно-выразительных средств, стилей, лексических возможностей литературного языка, но, пожалуй, самое главное заключалось в том, что простая речь инициировала появление новой стилистической категории: русской разговорной речи. Новая единица русского общенационального языка — разговорная речь стала последней промежуточной ступенью в движении живых форм единиц речи от периферии к центру, к нормированному русскому литературному языку. Вплоть до середины XIX в. функцию разговорной речи как коммуникативной формы общенационального языка выполняла простая речь [1, с. 19].

Подтверждение этому находится и в словаре В. И. Даля, в котором просторечие описано как «простой, простонародный говор, язык», где «простонародный говор»

в его интенции — это категория устной речи, одновременно простонародной и разговорной [3, с. 514]. Как справедливо замечает К. А. Войлова, дать терминологическое определение такому живому динамичному явлению, как просторечие, довольно сложно. В языкознании есть несколько устоявшихся известных определений, характеризующих его особенности и функции, позволяющих использовать разные подходы в изучении просторечий, как разновидности общенационального языка, стилистической категории художественного или публицистического произведения, речевого факта сниженного характера, которым занимается лексикология. Обобщая все эти подходы, К. А. Войлова заключает: «Исходя из всего сказанного, *просторечие* — социально обусловленная разновидность общенационального языка, использующаяся в языке художественной литературы с целью сообщения ему таких качеств, как выразительность, экспрессивность и оценочность, а в разговорной речи — для придания ей грубой или фамильярной окрашенности» [1, с. 16]. При этом следует отметить, что в лингвистическом энциклопедическом словаре под редакцией В. Н. Ярцевой просторечие рассматривается еще и как коммуникативно значимая для всех носителей языка самобытная речевая сфера национального языка [9, с. 402].

Именно это, наряду с вышеперечисленными, понимание просторечия как самобытной сферы общенародного языка дает возможность понять подлинную причину пристального внимания выдающихся русских писателей к этой разновидности живой речи. Благодаря экспрессии просторечия были созданы яркие национальные образы героев произведений А. Пушкина, П. Ершова, М. Шолохова, Ф. Абрамова, В. Шукшина, В. Распутина.

Для русской литературы XIX в. просторечие стало уникальной находкой, способствуя формированию художественно-стилевых приемов, отвечающих эстетическим требованиям реализма и романтизма. Как социально-обусловленная разновидность национального языка просторечие позволило реализму создавать разнообразные типы народных характеров. Речь героев повестей А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя была не стилизованной, а, благодаря просторечию, живой и выразительной, создающей неповторимые образы людей из народа. Просторечие питало художественную литературу пушкинского периода, но это был не односторонний процесс, просторечия нейтральной окраски переходили позже в разряд разговорной речи, тем самым способствуя становлению русской литературной речи.

Не менее важной была роль просторечия в развитии русского романтизма. Как известно, специфической особенностью поэтики романтизма является обращение к фольклору как к базисной основе национальной культуры, подлинному языку народа, выражающему его самосознание и культурно-исторические традиции. Благодаря именно этой особенности в эпоху романтизма расцветает жанр литературной сказки, которая в своей структуре использует образы, мотивы и в целом поэтический язык фольклора, по преимуществу разговорный, для того чтобы интонационно выразить повествовательно-сказовую манеру, свойственную для устного народного творчества. Как выше упоминалось, в период XIX в. просторечие выполняло функции разговорной речи, отсюда повышенный интерес к нему писателей. Просторечие стало основным художественно-стилевым приемом одного из ведущих жанров романтизма — русской литературной сказки, которая, в соответствии с эстетическими канонами романтиков, должна была опираться на национальные традиции.

Ярким подтверждением этому является сказка П. П. Ершова «Конек-Горбунок», где фольклорные образы и мотивы переосмыслены в свете романтической оппозиции: «видимое – подлинное». Смешной Конек-Горбунок (видимое) является в действительности мифологическим крылатым конем (подлинное), что собственно и определяет, по наблюдению В. Н. Евсеева, судьбу Ивана в его движении к, казалось бы, недостижимому (идеалу) [4, с. 103]. Романтический стиль произведения выдержан и композиционно: «Волшебно-сказочный хронотоп литературной сказки разворачивается по вертикали, его очертания формируют романтическое мировидение, свойственное литературной эпохе 1830-х гг., и православное мироотношение автора» [5, с. 88]. На лексическом уровне в «Коньке-Горбунке» был продемонстрирован широкий спектр художественно-стилевых возможностей просторечия, позволяющих автору сказки выразить особенности народной смеховой культуры, создать емкий эмоционально-смысловой образ, выдержать свойственную фольклору повествовательно-сказовую интонацию.

Просторечия сказки способствуют не только созданию характеров героев, ассоциирующихся с фольклором, но и передают тончайшие смысловые и экспрессивные нюансы русского языка. Это обстоятельство становится очевидным, при изучении способов перевода просторечий в сказке «Конек-Горбунок» на немецкий язык.

Имеется несколько вариантов переводов «Конька-Горбунка» на немецкий язык, первый из них был сделан Эгоном Штрассбургером в 1922 г., несколько позже, в 1953 г., появился перевод Мартина Ремане, считавшийся классическим, поэтому переиздававшийся в Германии несколько раз. В 2014 г. был издан «Конек-Горбунок» в переводе Грэгора фон Глазенаппа, который привлек наше внимание по нескольким причинам: во-первых, это последнее издание на немецком языке сказки П. П. Ершова, во-вторых, перевод является вольным, так как он не отражает опирающуюся на национальную картину мира русского фольклора и романтизм поэтику оригинала сказки, более того, система образов и мотивов переосмыслена в соответствии с немецкими реалиями. Последнее обстоятельство представляется особенно интересным в плане поиска переводчиком альтернативной замены просторечию, которое является специфической особенностью русского языка.

Грэгор фон Глазенапп ориентировался на перевод, целью которого было найти в отечественной культуре адекватную замену русским национальным реалиям, так героя зовут Гансом (вариант имени Иван), побудительные мотивы и представления традиционной русской культуры заменены на немецкие, поэтому вместо «черной бабки» (игральной кости, приносящей удачу) появляется «поцелуй девушки» как образ более понятный немецкому читателю, для перевода просторечий используется лексика общедоступно-разговорной формы языка Германии (Umgangssprache).

Перевод на немецкий язык национальных реалий, которые являются особенностью сказки П. П. Ершова, — задача достаточно сложная. Процесс перевода предполагает работу с образно-ментальным, семантическим, ритмико-интонационным, синтаксическим и лексическим уровнями текста сказки. Наличие артиклей, модальных, связочных, вспомогательных глаголов в немецком языке утяжеляет фразу, тем самым подчас не позволяя передать экспрессию ритмико-интонационной, синтаксической структуры русской речи. На лексическом уровне наибольшую сложность представляет перевод просторечий в связи с отсутствием в немецком языке аналога, способного передать его эмоционально-оценочный, многозначный характер, определяющий художественно-стилевые особенности произведения.

Изучая немецкие переводы сказки П. П. Ершова, мы обратили внимание, что наибольшую трудность составлял перевод просторечия «слышь», в силу того, что оно имеет множество ассоциативно связанных между собой значений, выражающих экспрессивно-смысловые нюансы движения сюжета сказки. Варианты перевода Грэгора фон Глазенаппа слова «слышь» интересны тем, что они нацелены на поиск функциональной замены, способной одновременно отразить как эмоционально-семантический характер просторечия оригинала сказки, так и традиционные реалии немецкой культуры. Сложность перевода заключается еще и в том, что просторечие «слышь» в сказке «Конек-Горбунок» выражает самые разнообразные значения: слышать, чувствовать, ощущать, иметь в виду, слушаться (подчиняться) и многие другие. Оно имеет стилистическое значение и используется П. П. Ершовым для создания особой синтаксической разговорной конструкции, позволяющей передать экспрессию переживаний и чувств героев в контексте фигур риторического вопроса, обращения или восклицания.

Выборка значений обращения «слышь» из 8 словарей свидетельствует о процессе расширения его употребления, связанного, на наш взгляд, с активным использованием просторечия в живой речи и, как следствие, в художественной литературе в качестве эстетически емкой единицы, способной воспроизвести экспрессию разговорной речи персонажей [2; 7; 10; 11; 12; 13; 14; 16]. Регламент статьи не позволяет нам продемонстрировать все данные из статей, посвященных слову «слышь», мы вынуждены ограничиться статьями, иллюстрирующими очевидность этой динамики: «Толковым словарем живого великорусского языка В. И. Даля и «Словарем современного русского литературного языка» АН СССР 1950–1965 гг.

В словаре В. И. Даля указываются следующие значения слова «Слышь» — познавать чувствами, ощущать, чувствовать, слышать, особенно осязанием, обонянием, вкусом, слухом, но не зрением, также о внутреннем чувстве: «Сердце слышит горе, предвещает. Душа видит, сердце слышит. ...» [2, с. 230–231]. В «Словаре современного русского литературного языка» слово уже выделено в самостоятельную единицу живого русского языка — просторечие, а также зафиксированы ранее не описанные оттенки его значений: помимо указания, что просторечие «слышь» используется для привлечения внимания к чьим-либо словам, звукам, к собеседнику в значении «послушай-ка», оно употребляется при разъяснении чего-либо в знач.: «видишь ли, знаешь ли» [11, с. 653].

Примечательно, что в сказке «Конек Горбунок» наличествуют, зафиксированные словарями, практически все оттенки значений просторечия «слышь», которое используется П. П. Ершовым в качестве вводного обращения 11 раз: в значении привлечения внимания «обрати внимание» — 5 раз; в значении «слушай с особым вниманием» — 2 раза; в значении «подумай» — 1 раз; в значении «имей в виду» — 1 раз; в значении «разъяснения» — 2 раза. Следует отметить, что просторечие подчеркивает эмоционально-экспрессивную, аффективную составляющую фрагментов сказки, выражая спектр самых разнообразных чувств: недоумение, раздражение, браваду, опасение, напряжение, иронию, обиду.

При переводе просторечия «слышь», которая не имеет грамматического эквивалента в немецком языке, используются трансформации, позволяющие передать смысловое и экспрессивное содержание оригинала. В таблице, приведенной ниже, проведен сравнительно-типологический анализ значений просторечия «слышь» оригинала сказки и аналога его перевода Грегором фон Глазенаппом.

№ п/п	Фрагмент сказки [6] с просторечием	Значение «слышь» в контексте фрагмента сказки	Фрагмент перевода сказки Грегора фон Глазенаппа [17]	Значение фрагмента в контексте перевода сказки
1	Уж таскал же он, таскал, // Чуть башки мне не сломал, // Но и я ведь сам не промах, // <b>Слышь</b> , держал его как в жомах [6, с. 20].	Употребляется в значении привлечения внимания, буквально «обрати внимание». Герой бравировует своей победой над чертом.	Als er dann im Sprang mich trug, // Fast den Schaedel mir zerschlug, // Presst ich ihn — <b>ihr kennt mich alle</b> — // Wie in einer Marderfalle [17, с. 21].	Для передачи разговорной ситуации используется глагол со значением « <b>знать</b> » — <b>kennen</b> . Данная реплика вводится в текст как приложение, выделенное тире с обеих сторон, для привлечения внимания читателя. Перевод эквиваленте так как сохраняет референтную и эмотивную функции.
2	Я, <b>слышь</b> , слов-то не померил, // Да чертенку и поверил» [6, с. 20].	Употребляется в качестве разъяснения сложившейся ситуации.	<b>Also</b> gab ich endlich nach, // Weil der Teufel es versprach [17, с. 21].	Используется союзное наречие цели и причины — <b>also</b> (таким образом) в значении подведения итога, т. е. известно, что черту верить нельзя, но Иван ему все же поверил и отпустил его, отвлекая братьев от дальнейших расспросов. Референтная функция сохранена. Перевод можно считать эквивалентным.
3	«Двух коней, коль хошь, продай, // Но конька не отдавай // Ни за пояс, ни за шапку, // Ни за черную, <b>слышь</b> , бабку. // На земле и под землей // Он товарищ будет твой; // Он зимой тебя согреет, // Летом холодом обвеет, // В голод хлебом угостит, // В жажду медом напоит» [6, с. 18].	Употребляется в значении слушать с особым вниманием. В народе «черная бабка», это игральная кость, которая приносит удачу. Волшебная кобылица объясняет Ивану не материальную, а духовную ценность Конька — Горбунка.	«Jene zwei verkaufe sie, // Doch das kleine Pferdchen nie; // Nicht fuer Aepfel, nicht fuer Nuesse, // Hoerst <b>du!</b> Noch fuer Maedchen kuesse. // Auf der Erde und unter ihr // Bleibt es als dein Friend bei dir:// Waermt im Winter deinen Ruecken, // Faehelt Sommers weg die Muecken, // Und im Hunger wie im Durst // Labt es dich mit Meth und Wurst» [17, с. 18].	В переводе берется нейтральный глагол « <b> hoeren</b> » (слышать), усиленный риторическим восклицанием « <b>Hoerst du!</b> » в качестве привлечения внимания читателя. В переводе используется риторическое восклицание для усиления экспрессии текста. Учитывая, что понятие «черная бабка» отсутствует в немецком фольклоре, переводчик заменяет его на реалию сравнимую по ценности для немецкого читателя: поцелуй девушки. Приближенный перевод.
4	Царь кричит на весь базар: // «Ахти, батюшки, пожар! // Эй, решеточных сзывайте! // Заливайте! Заливайте!» // «Это, <b>слышь</b> ты, не пожар, // Это свет от птицы-жар» [6, с. 78].	Употребляется в качестве разъяснения, объяснения сложившейся ситуации в значении «видишь ты». В контексте сказки выражает иронию.	Und der Koenig ruft durch's Hans: // «Feuerschaden! Loescht doch aus! // Seht ihr nicht die Funken blitzen? // Holt die Splitzen, holt die Splitzen, — // — «Feuerbrunst ist das doch nicht; // <b>Schau!</b> Vom Greifen kommt das Licht» [17, с. 76].	Используется частица « <b>doch</b> » (же, ведь) для передачи разговорной ситуации. Глагол <b>Schau!</b> (посмотри) является глаголом разговорной речи и используется в императивной форме. В данном фрагменте перевода отсутствует ирония. Приближенный перевод.

5	«...Прикажи сейчас хоть в палки, — // Нет пера, да и шабалки!...» // «Отвечай же! Запорю!...» // «Я те толком говорю: // Нет пера! Да, слышь, откуда // Мне достать такое чудо?» [6, с. 66].	Употребляется в значении «понимаешь ты». Просторечие подчеркивает экспрессию отрицания.	«...Mein`twegen: steck` mich ein; // Lass zerpruegeln mir das Leder! // Basta, `s gibt mal keine Feder.» // «Her damit! Sonst geht dir`s schlecht!» // Nein, im Ernst, versteh` mich recht: // Wer wird mir denn, <b>kannst du denken</b> , // Solche Wunderfedern schenken? [17, с. 64].	В переводе используется связка « <b>kannst du denken</b> » (можешь ты понять, подумать). Данная связка используется в разговорной речи (Umgangssprache), придает эмоциональную окраску высказыванию, в предложении выделяется запятыми для привлечения внимания читателя. Лексико-семантическая замена.
6	«Втихомолку примечай, // Да, смотри же, не зевай. // До восхода, слышь, зарницы // Прилетят сюда жар-птицы // И начнут пшено клевать // Да по-своему кричать» [6, с. 74].	Употребляется для выражения необходимости в собранности и внимательности, в значении «имей в виду».	«...Mauschestill dort auf der Wacht; // Schlafe nicht! Nimm` dich in Acht. // <b>Eh`</b> das Morgenrot erglommen, // Werden, <b>sag` ich</b> , Greife kommen, // Um zu picken Korn und Wein // Und auf ihre Art zu schrei`n [17, с. 71].	Используется замена на междометие <b>Eh (эх)</b> в значении «вон рассвет, имей в виду», добавление в предложение « <b>sag's ich</b> » передает интонацию разговорной речи (Umgangssprache). Ситуативная модель перевода.
7	Пал Иван коньку на шею, // Обнимал и целовал. // «Ох, беда, конек! — сказал. — // Царь велит в свою светлицу // Мне достать, слышь, царь-девицу. // Что мне делать, Горбунок?» [6, с. 88].	Употребляется для выражения жалобы Ивана на свою горестную судьбу, в значении ощутить беду, нависшую над Иваном.	Hans umfing es mit dem Arme, // Kuesste es und weinte still, // Sprach: «O weh! Der Koenig will // Dass ich Wunderhold lebendig // In sein Schloss bring` <b>eigenhaendig</b> . // Pferdchen ach! Was soll ich tun?» [17, с. 84].	Используется синтаксическая замена с помощью придаточного предложения с союзом <b>dass</b> (чтобы), который выражает косвенную речь царя. Добавляется слово <i>eigenhaendig</i> (собственноручно). Экспрессия сохраняется, благодаря использованию риторических обращения и вопроса. Используется способ компенсации.
8	Вот Иван к царю явился, // Царь к нему оборотился // И сказал ему: «Иван! // Поезжай на окиян; // В окияне том хранится // Перстень, слышь ты, царь-девицы...» [6, с. 101].	Употребляется в значении слушать с особым вниманием, стараюсь понять серьезность и важность царского поручения. Подчеркивает властное выражение приказа.	Als der Hans vor ihn getreten, // Hat der Koenig ihn gebeten: // «Haenschen, reit mal hin und bring` // Aus dem Meeresgrung den Ring, // Den verloren diese Dame, // Wunderhold ist ja ihr Name» [17, с. 96].	Перевод текста не соответствует содержанию оригинала. Повелительная интонация текста заменена на уменьшительно-ласкательную с помощью суффикса <i>-chen</i> . Единица несоответствия.
9	«Что, здорова ли она? // Не грустна ли, не больна?» // «Всем бы, кажется, красотка, // Да у ней, кажись, сухотка: // Ну, как спичка, слышь, тонка, // Чай в обхват-то три вершка» [6, с. 118].	Употребляется в значении «видишь ли», выражает чувство беспокойности состоянием здоровья царь-девицы.	«Sonst nicht uebel, doch den Weibe // Steckt die Schwindsucht, scheint`s, im Leibe: // Duerr wie`n Zuendholz; <b>dabei wohl</b> // Um die Taille kaum sechs Zoll [17, с. 115].	Используется наречие с частицей « <b>dabei wohl</b> » (к тому же видимо) для усиления передачи предположения, высказанного в связи со здоровьем царь-девицы. Лексико-семантическая замена.

10	«Вот как-замуж-то поспеет, // Так небось и потолстеет:// Царь, <b>слышь</b> , женится на ней». // Месяц вскрикнул: «Ах, злодей! [6, с. 119].	Употребляется для привлечения внимания собеседника в значении: послушай-ка.	Wenn sie heiratet, dann eben // Denk' ich, wird sich so was geben; // <b>Da</b> der Fuerst sie ehelicht. // Doch der Mond ruft: «Dieser Wicht!» [17, с. 115].	Используется замена на наречие « <b>da</b> » (тогда, в это (то) время) для уточнения передачи информации, в данном случае предположения. Это наречие распространено в разговорной речи для эмоциональной окраски. Лексико-семантическая замена.
11	«Сам подумай! Заставляет, // Искупается мне в котлах, // в молоке и двух водах: // Как в одной воде студеной, // А в другой воде вареной, // Молоко, <b>слышь</b> , кипятю» [6, с. 146].	Употребляется для привлечения внимания собеседника к угрожающей его жизни ситуации.	«Denke selbst: Er laesst mich zwingen, // Dass ich bad' in Kesseln drei'n, // Einer Mich und Waessern zwei'n; // Kalt im ersten, heiss im zweiten // Wird man Wasser zubereiten // Milch, die — <b>hoerst du</b> — sieden soll!» [17, с. 142].	В переводе берется глагол «hoegen» — «слышать», в предложении как приложение, выделенное типе, имеет пояснительный характер « <b>hoerst du</b> » (ты слышишь) в качестве привлечения внимания читателя.

Таким образом, проведя анализ значений просторечия «слышь» во всех фрагментах перевода сказки можно сделать вывод, что в 7 случаях из 11 (1, 2, 3, 4, 6, 9, 11 Грегор фон Глазенапп, используя переводческие трансформации передал смысл событий, происходящих в сказке, однако не сумел воссоздать особенности поэтики П. П. Ершова, в частности иронию, понижающую содержание произведения, особенно это заметно на примере четвертого, пятого и восьмого фрагментов текста. В третьем фрагменте функциональная замена образов приводит к искажению замысла П. П. Ершова, который, следуя романтической традиции, воспроизводит смысл подлинных и мнимых ценностей, семантически емкий образ «черной бабки», символизирующий материальный мир, не совсем тождествен «поцелую девушки». Просторечие «слышь» в контексте сказки является изобразительно-выразительным средством, характеризующим речь героев, но, пожалуй, самая главная его функция заключается в том, что оно, словно эмоционально-оценочный маркер, проясняет смысл той или иной ситуации. Грегор фон Глазенапп для перевода просторечия «слышь» использует нейтральную лексику, которая слабо передает экспрессию постоянно меняющейся в зависимости от обстоятельств эмоциональной оценки ситуации, в которой оказывается герой сказки.

В 5, 7, 8, и 10 фрагментах перевод несет более экспрессивную окраску, этому способствует лексика немецкой разговорной речи и синтаксические конструкции риторических вопроса, восклицания и обращения, воспроизводящие ритм живой устной речи, предпринята попытка передать эмоционально-оценочный характер просторечий. Примечательно то, что переводчик в большинстве случаев совершенно точно передавал имплицитное содержание просторечия «слышь», у которого в зависимости от контекста были разные смыслы. В заключение следует также отметить, что способы перевода просторечий, указанные в таблице, свидетельствуют о многообразии средств передачи экспрессивно-семантического содержания лексики оригинального текста, благодаря которым можно перевести самые сложные единицы национальной речи.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Войлова К. А.* Судьба просторечия в русском языке: автореф. ... канд. филол. наук. М., 2000. 40 с.

- 2 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб.; М.: Изд-е книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1882. Т. 4. С. 230–231.
- 3 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. СПб.; М.: Изд-е книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1882. Т. 3. С. 514.
- 4 *Евсеев В. Н.* Романтические и театральные-площадные традиции в «Коньке-Горбунке» П. П. Ершова // Русская сказка: межвузовский сб. / под ред. В. И. Кодухова. Ишим: Изд-во ИГПИ им. П. П. Ершова, 1995. С. 95–115.
- 5 *Евсеев В. Н., Макашева С. Ж.* Фольклорный вариант «Конька-Горбунка» П. П. Ершова на родине автора литературной сказки // Вестник ЧГПУ. 2015. № 4. С. 86–94.
- 6 *Ершов П. П.* Конек Горбунок. М.: Экспо, 2015. 160 с.
- 7 Картоотека Словаря русских народных говоров. М.: Наука, 2004. Вып. 38. С. 325–326.
- 8 *Комиссаров В. Н.* Современное переводоведение: учеб. пособие. М.: ЭТС, 2002. 424 с.
- 9 Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 402.
- 10 *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М.: Азбуковник, 1999. С. 539.
- 11 Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. М.; Л.: Наука, АН СССР, 1962. Т. 13. С. 1310.
- 12 Словарь Академии Российской. СПб: Изд-во Императорской АН, 1794. Ч. 5. С. 284.
- 13 Словарь русских народных говоров: в 30 т. / под ред. Ф. П. Филина. М.; Л.: Наука, 1965. Вып. 33. С. 320–321; 325–326.
- 14 Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М.: ОГИЗ, 1935–1940. Т. 4. С. 383.
- 15 *Филин Ф. П.* О Структуре современного русского литературного языка. Вопросы языкознания. М.: Наука, 1973. №2. С. 10.
- 16 *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1971. С. 678–679.
- 17 *Jerschow P.* Das Hockerpferd. СПб.: Медный Всадник, 2014. 160 с.
- 18 Langenscheidts Grosswoerterbuch Deutsch als Fremdsprache. Berlin: Langenscheidt, 1997. S. 492–493.

\*\*\*

© 2019. Saltanat Dz. Makasheva  
Tjumen, Russia

© 2019. Evgeniia B. Erenchinova  
Tjumen, Russia

**DIFFICULTIES IN TRANSLATING COLLOQUIALISM “LOOK HERE”  
FROM THE FAIRY TALE OF P. P. YERSHOV “THE LITTLE  
HUMPBACKED HORSE” INTO GERMAN LANGUAGE**

**Abstract:** The paper deals with the study of Russian popular speech and explores semantic meanings and translation of the colloquialisms into German language, namely the colloquialism “look here” from the fairy tale of P. P. Yershov “The little Humpbacked Horse”. The study involves various approaches to understanding colloquial speech as a national phenomenon of the living Russian language, as well as the historical dynamics of colloquial speech evolution from the set of forms of oral speech to the stylistic category of the literary language. In this context, the authors look at the special role of colloquialisms in forming artistic and stylistic devices of romanticism and realism of Russian literature of the 19<sup>th</sup> century. The colloquialism as a socially-conditioned variety of the national language enabled realism to create a variety of folk character-types. The role of colloquialisms in developing Russian literary fairy tale poetics was equally important. It is one of the leading genres of romanticism drawing upon folklore — the basis of the national culture. The colloquialisms contribute not only to creation of folk characters, but also convey the finest semantic and expressive nuances of the Russian language. This fact becomes apparent when studying the ways of translation of the colloquialism “look here” from the fairy tale of P. P. Yershov “The little Humpbacked Horse” into German language. The paper analyzes the semantic, expressive-evaluative and figurative-expressive levels of the colloquialism “look hear” in the fairy tale “The little Humpbacked Horse” and the ways of its translation into German language. The results of the study are given in tables.

**Keywords:** Russian language, colloquialism, translation, German language, folklore, Russian literature, romanticism, A. S. Pushkin, P. P. Yershov, “Humpbacked Horse”, fairy tale, “look hear”, poetics, artistic image, literary language.

**Information about authors:**

Saltanat Dz. Makasheva — DSc in Philology, Professor, Industrial University of Tjumen, Lunacharski St. 2, Tjumen, Russia. E-mail: makasheva@mail.ru

Evgeniia B. Erenchinova — Postgraduate Student, Senior Lecturer, Industrial University of Tjumen, Lunacharski St. 2, Tjumen, Russia. E-mail: deutsche2011@mail.ru

**Received:** April 09, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Makasheva S. Dz., Erenchinova E. B. Difficults in translating colloquialism “look here” from the fairy tale of P. P. Yershov “The little humpbacked horse” into German language. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 156–167. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Voilova K. A. *Sud'ba prostorechiia v russkom iazyke* [The fate of vernacular in the Russian language: PhD thesis, summary]. Moscow, 2000. 40 p. (In Russian)
- 2 Dal V. I. *Tolkovyy slovar zhivogo velikoruskogo yazyka: v 4 t.* [Explanatory dictionary of the living Great Russian language: in 4 vols.]. St. Petersburg, Moscow, Izdaniye knigoprodavtsa-tipografa M. O. Volfa Publ., 1882, vol. 4, pp. 230–231. (In Russian)
- 3 Dal V. I. *Tolkovyy slovar zhivogo velikoruskogo yazyka: v 4 t.* [Explanatory dictionary of the living Great Russian language: in 4 vols.] St. Petersburg, Moscow, Izdaniye knigoprodavtsa-tipografa M. O. Volfa Publ., 1882, vol. 3, p. 514. (In Russian)
- 4 Evseev V. N. Romanticheskie i teatral'no-ploshchadnye traditsii v “Kon'ke-Gorbunke” P. P. Ershova [Romantic and theatrical folk pageant traditions in p. p. Ershov's “The little Humpbacked horse”]. *Russkaia skazka: mezhvuzovskii sbornik* [Russian fairy tale: interuniversity collection], edited by V. I. Kodukhova. Ishim, Izdatel'stvo IGPI im. P. P. Ershova Publ., 1995, pp. 95–115. (In Russian)
- 5 Evseev V. N., Makasheva S. Zh. Fol'klorni variant “Kon'ka-Gorbunka” P. P. Ershova na rodine avtora literaturnoi skazki [Folklore version of P. P. Ershov's “The little Humpbacked horse” in the homeland of the literary fairy tale's author]. *Vestnik ChGPU*, 2015, no 4, pp. 86–94. (In Russian)
- 6 Ershov P. P. *Konek Gorbunok* [The Little Humpbacked Horse]. Moscow, Ekspo Publ., 2015. 160 p. (In Russian)
- 7 *Kartoteka Slovaria russkikh narodnykh govorov* [Card index of the Dictionary of Russian folk dialects]. Moscow, Nauka Publ., 2004, vol. 38, pp. 325–326. (In Russian)
- 8 Komissarov V. N. *Sovremennoe perevodovedenie. Uchebnoe posobie* [Modern translation studies. Textbook]. Moscow, ETS Publ., 2002. 424 p. (In Russian)
- 9 *Lingvisticheskii entsiklopedicheskii slovar'* [Linguistic encyclopedic dictionary]. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1990, p. 402. (In Russian)
- 10 Ozhegov S. I., Shvedova N. Iu. *Tolkovyi slovar' russkogo iazyka: 80 000 slov i frazeologicheskikh vyrazhenii* [Explanatory dictionary of the Russian language: 80 000 words and phraseological expressions]. Moscow, Azbukovnik Publ., 1999, p.539. (In Russian)
- 11 *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo iazyka: v 17 t.* [Dictionary of modern Russian literary language: in 17 vols.]. Moscow, Leningrad, Nauka, AN SSSR Publ., 1962, vol. 13, p. 1310. (In Russian)
- 12 *Slovar' Akademii Rossiiskoi* [Dictionary Of The Russian Academy]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Imperatorskoy AN Publ., 1794, part 5, p. 284. (In Russian)
- 13 *Slovar' russkikh narodnykh govorov: v 30 vyp.* [Dictionary of Russian folk dialects: in 30 vols.], edited by F. P. Filina. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1965, vol. 33, pp. 320–321; 325–326. (In Russian)
- 14 *Tolkovyi slovar' russkogo iazyka: v 4 t.* [Explanatory dictionary of Russian language: in 4 vols.], edited by D. N. Ushakova Moscow, OGIZ Publ., 1935–1940, vol. 4, p. 383. (In Russian)
- 15 Filin F. P. O Strukture sovremennogo russkogo literaturnogo iazyka [On the Structure of the modern Russian literary language]. *Voprosy iazykoznaniiia* [Questions of linguistics]. Moscow, Nauka Publ., 1973, no 2, p. 10. (In Russian)
- 16 Fasmer M. *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka* [Etymological dictionary of the Russian language]. Moscow, Progress Publ., 1971, pp. 678–679. (In German)

- 17 Jerschow P. *Das Hoeckerpferd* [The little humpbacked Horse]. St. Petersburg, Mednyi Vsadnik Publ., 2014. 160 p. (In German)
- 18 *Langenscheidts Grosswoerterbuch Deutsch als Fremdsprache* [Langenscheidts Grosswoerterbuch Deutsch als Fremdsprache (German as a foreign language)]. Berlin, Langenscheidt Publ., 1997, pp. 492–493. (In German)



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

© 2019 г. **О. И. Валентинова**  
г. Москва, Россия

© 2019 г. **М. А. Рыбаков**  
г. Москва, Россия

## ПРИНЦИП ПОРОЖДЕНИЯ ПОНЯТИЙНЫХ ПОЛЕЙ В ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Г. П. МЕЛЬНИКОВА

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ  
в рамках научного проекта № 19-012-00014

**Аннотация:** Цель исследования — выявление принципа порождения понятийных полей в концепции основателя современной системной лингвистики — Г. П. Мельникова. Этот принцип объективируется через раскрытие динамического содержания ядерного понятия системной лингвистики — детерминанты, осуществляемого в ходе включения в современный научный контекст всего корпуса тестов, написанных учтным, включая неопубликованные. Один из ключевых вопросов — установление детерминанты флективного типа — исследовался в системной лингвистике прежде всего на материале славянских языков. Проведенное исследование показывает, что разработанная в системной лингвистике описательная и объяснительная модель языка представляет собой систему взаимосвязанных понятий, содержание которых и на сегодняшний день лежит вне компетенции существующих профессиональных словарей и не входит в апперцептивный фон лингвиста, предметно не знакомого с научным наследием Г. П. Мельникова.  
**Ключевые слова:** система, системная лингвистика, детерминанта, лингвистическая типология, терминология, история лингвистики, семантика.

### **Информация об авторах:**

Ольга Ивановна Валентинова — доктор филологических наук, профессор, Российский университет дружбы народов, ул. Миклухо-Маклая, д. 6, 117198 г. Москва, Россия. E-mail: valentinova\_oi@pfur.ru

Михаил Анатольевич Рыбаков — кандидат филологических наук, доцент, Российский университет дружбы народов, ул. Миклухо-Маклая, д. 6, 117198 г. Москва, Россия. E-mail: rybakov\_ma@pfur.ru

**Дата поступления статьи:** 20.01.2019

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Валентинова О. И., Рыбаков М. А. Принцип порождения понятийных полей в лингвистической концепции Г. П. Мельникова // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 168–183.

Основатель современной системной лингвистики Г. П. Мельников, опираясь на идеи В. фон Гумбольдта, И. И. Срезневского, А. А. Потебни и И. А. Бодуэна де Кур-

тенэ, предложил такую концепцию онтологии и причин типологических изменений языка, в которой на основе принципа взаимодополнения осуществляется синтез морфологической типологии языков Гумбольдта со стадильной типологией Мещанинова-Климова и с ностратической теорией дальнего генетического родства языков Северной Евразии. Признавая коммуникативную функцию главной функцией языка, Г. П. Мельников рассматривает язык как способ превращения в индивидуальном сознании не социализированного сознания в социализированное. Особенности взаимоотношения индивидуального и социального сознания зависят, по мысли Г. П. Мельникова, от трех социально значимых параметров надсистемы, в которой функционирует язык: однородности/неоднородности языкового коллектива, оседлого/кочевого образа жизни языкового коллектива, режима общения членов языкового коллектива (прерывного/непрерывного). Именно эти характеристики, как показывает Г. П. Мельников, определяют типологию языка и особенности смысловой схемы типового высказывания, его коммуникативный ракурс.

Ко времени становления современной системной лингвистики для обозначения того, что и как существует в языке, понятия были разработаны, и общий профессиональный уровень осведомленности об обозначаемой этими понятиями языковой действительности был представлен в профессиональных энциклопедических словарях.

Поскольку для обозначения языковых явлений и фактов, входящих в область компетенции описательной науки, основатель современной системной лингвистики Г. П. Мельников использует общепринятые термины, отвлекаясь от вопросов «что?» и «как?», получающих положительное разрешение в описательных науках, можно считать **принципом внешнего отграничения мельниковской системы понятий от иных понятийных образований**.

Однако идея всеобщей связанности элементов и свойств языка — центральная идея системной лингвистики — требовала разработки такой системы понятий, которая удовлетворит поиску ответа на вопросы «почему?» и «зачем?» на всех уровнях системы языка, как и вообще любой саморегулируемой адаптивной системы: биологического организма (человека, животного...), общества, природы, в каждой ее точке.

Связанность понятий системной лингвистики отражает причинную системность языка, являясь ее производной. **Исчерпывающая причинность как основной внутренний принцип порождения системы понятий** в концепции Г. П. Мельникова определяет способность любого понятия при раскрытии его содержания возбуждать в объяснении цепную реакцию, продолжающуюся до тех пор, пока не будет актуализирована вся система понятий и круг не замкнется.

Нацеленная на вскрытие всеобщей причинности в языке, системная лингвистика нуждалась не в перечне, а именно в системе понятий. Поэтому Г. П. Мельников **не приспособливается** к «чужим» терминам и **не адаптирует** «чужие» термины, а **создает** «герметичную», по точному выражению С. Ю. Преображенского [9, с. 309], систему понятий, необходимую для исчерпывающего понимания взаимосвязанности в языке.

Функциональный и сущностный антипод принципа порождения понятий в концепции Г. П. Мельникова — характерная для современной лингвистической науки, неуклонно нарастающая тенденция к созданию терминологических синонимов, являющихся переименованием известного, используемым для фальсификации научной новизны.

Разработанные в системной лингвистике понятия категориально не имеют функциональных синонимов. Их содержание и на сегодняшний день лежит вне компетенции

существующих профессиональных (понятийных) словарей и не входит в апперцептивный фон лингвиста, предметно не знакомого с научным наследием Г. П. Мельникова. Но и в трудах основателя современной системной лингвистики эти понятия не даны в законченной формулировке. Такой сверхсложный объект исследования, как непрерывно перенастраиваемая языковая система как целостности, требует непрерывного развития мысли. Поступательно углубляющееся понимание делает естественным непрерывное обогащение понятия. Поэтому только возобновление всего корпуса тестов, написанных Г. П. Мельниковым, в том числе и неопубликованных конспектов лекций, которое и было предпринято авторами этой работы, позволит составить относительно целостное представление о развивающемся понятии.

Раскрытие содержания ядерного понятия системной лингвистики — детерминанты — дает возможность объективировать принцип порождения и, как следствие, принцип воспроизводства системы понятий в учении Г. П. Мельникова.

В системной лингвистике детерминанта и искомое — цель исследования, и способ достижения этой цели. Поэтому в моделируемом понятийном словаре словарное гнездо детерминанты предстает в виде свернутого текста, воспроизводящего кольцевую композицию: детерминанта достигается детерминантным анализом.

**Схема 1 – Каркасная модель понятийного поля детерминанты**  
**Scheme 1 – Frame model of the conceptual field of determinants**

**Детерминанта любой системы**

внешняя детерминанта системы

внутренняя детерминанта системы

**Детерминанта языка**

внешняя детерминанта языка

внешняя детерминанта языкового типа

*внешняя детерминанта инкорпорирующих языков*

*внешняя детерминанта агглютинативных языков*

*внешняя детерминанта флективных языков*

*внешняя детерминанта корнеизолирующих языков*

смена внешней детерминанты в развитии языка

*исходная детерминанта*

*текущая детерминанта*

*предельная детерминанта*

внутренняя детерминанта языка

внутренняя детерминанта языкового типа

*внутренняя детерминанта инкорпорирующих языков*

*внутренняя детерминанта агглютинативных языков*

*внутренняя детерминанта флективных языков*

*внутренняя детерминанта корнеизолирующих языков*

смена внутренней детерминанты в развитии языка

*исходная детерминанта*

*текущая детерминанта*

*предельная детерминанта*

**Детерминантное изучение любой системы**

**Детерминантное изучение языка**

Каркасная модель отчетливо визуализирует мысль Г. П. Мельникова о том, что детерминанта представляет собой родовое понятие, которое реализуется через видовые понятия. Одновременно схематическая визуализация сопровождается рядом погрешностей. Самые существенные погрешности вызваны нивелированием в представленной модели соотношения внешней и внутренней детерминанты как причины и следствия и возможностью провоцировать ложные представления об отдельности типологических (связанных с типологией языка) подвидов внешней и внутренней детерминанты.

На самом же деле самостоятельность каждого подвида внешней или внутренней детерминанты обеспечивается не уникальностью характеристик, а уникальностью комбинаций одних и тех же исчислимых (трех) противопоставленных друг другу бинарных свойств.

Кроме того, любая схематизация ослабляет идею изменения. Рубрикации «смена внешней и внутренней детерминанты в развитии языка» не отражают в полной мере идею постоянного динамического изменения системы языка, адаптирующейся к изменяющимся внешним условиям, а значит, и идею возникновения переходных состояний при изменении типа языка.

#### **Детерминанта как универсальная характеристика любой саморегулируемой адаптивной системы**

Детерминанта, как универсальная характеристика любой системы, не только системы языка, становится наиболее общим родовым понятием в иерархии детерминант. Причем детерминанта «системы вообще» трактуется одновременно **и как характеристика системы** — важнейшая синтетическая характеристика системы, позволяющая «цельносистемно», т. е. «через иерархически главный **единственный** признак, содержащий в себе имплицитно иные признаки, существенные для разных ярусов и этапов развития, выразить природу рассматриваемой системы» [8, с. 73], **и как своеобразие условий**, в которых складывается индивидуальность системы. Таким образом прямым следствием детерминанты как своеобразных условий является детерминанта как специфическое существенное свойство системы [5, с. 86].

Для различения детерминанты-причины (условий, в которых формируется индивидуальность системы) и детерминанты как следствия этой причины (появления специфического существенного свойства всей системы) автор детерминантной концепции языка вводит определители: внешняя детерминанта и внутренняя детерминанта.

Уточнение содержания понятий внешней и внутренней детерминанты происходит через фиксацию значимого изменения, произошедшего в соотношении категорий диалектических триад: материи-формы-содержания и субстрата-структуры-субстанции.

Внешняя детерминанта, т. е. детерминанта как условие [5, с. 87], трактуется через фиксацию изменений, наступивших в соотношении материала (материи), формы и содержания: внешняя детерминанта — это факторы, которые привели некоторый исходный объект в состояние рассогласования и превратили его в **материал**, ищущий путей восстановления согласования путем перехода в новое состояние **содержания**, для чего этому объекту нужна внешняя поддержка — **форма**, содействующая такому переходу [8, с. 96]. Внешняя детерминанта, связываясь в системной типологии с понятием надсистемы, определяется как функциональный запрос надсистемы [8, с. 38].

Внутренняя детерминанта, детерминанта как специфический существенный признак [5, с. 87], получает уточнение: определенное специфическое свойство, все бо-

лее усиливающееся вследствие согласования своей субстанции и структуры по мере включения объекта в надсистему [8, с. 37].

Уточнение содержания внешней и внутренней детерминанты раскрывает динамичный характер этих категорий, обнаруживающих между собой причинно-следственные связи: изменение надсистемы влечет за собой изменение системы, входящей в надсистему и ею определяемой.

Раскрытие динамического (меняющегося) характера детерминанты подводит к выделению подвидов: внешняя детерминанта может быть исходной, текущей или предельной, и внутренняя детерминанта системы может быть исходной, текущей или предельной [8, с. 37].

Существование родового понятия детерминанты, детерминанты системы, позволяет понимать внутреннюю и внешнюю детерминанты как единство.

В научном наследии Г. П. Мельникова дается и другое различение видов в родовом понятии детерминанты: детерминанта материальная и детерминанта кондициональная. Материальная детерминанта определяется как детерминанта, создаваемая особенностями резерва материала [5, с. 86]. Кондициональная детерминанта — как детерминанта, создаваемая особенностями условий функционирования системы [5, с. 86]. Резерв материала — количество и качество звуковых единиц языка, собственная материя системы языка, т. е. материальная детерминанта, — часть внутренней детерминанты, а кондициональная, по сути, совпадает с внешней.

Язык, как всякая саморегулируемая система, обладает детерминантой. Детерминанта выступает как системообразующее свойство. Системы без детерминанты не существуют.

### **Детерминанта системы языка**

Детерминанта системы языка — ядерное понятие системной лингвистики, поскольку без выведения детерминанты невозможно осуществление главной цели системной лингвистики как науки — осознания языка как системы, т. е. как адаптивного (приспосабливающегося к изменяющимся условиям) самонастраивающегося (изменяющего свои параметры вне действия осознаваемой направленной воли человека) взаимосвязанного и взаимозависимого целого, выполняющего определенную функцию в более крупной системе, то есть в надсистеме или, точнее, в нескольких надсистемах — в мышлении, сознании, обществе. Если главной функцией языка считать коммуникативную (а именно такую позицию занимает Г. П. Мельников), то и наиболее значимой надсистемой для языка надо признать общество, конкретнее, отдельный этнос, который пользуется данным языком. В системной лингвистике понятие детерминанты заменило применявшееся ранее понятие доминанты, пришедшее в филологию в начале XX в. из физиологии, из работ основоположника физиологической теории доминанты — академика А. А. Ухтомского [10], и разрабатывавшееся первоначально в системных исследованиях текста (а не языка) участниками Общества по изучению поэтического языка (Ю. Н. Тыняновым, Р. О. Якобсоном) и Пражского лингвистического кружка (Я. Мукаржовским). В настоящее время в системной лингвистике, изучающей язык как систему, закрепилось использование понятия детерминанты, а в исследованиях по поэтике, изучающей как систему поэтические тексты — стихотворные и прозаические, сохраняется употребление термина «доминанта».

В определениях детерминанты Г. П. Мельников использует два подхода (назовем их условно: синтезирующий и дифференцирующий), постоянно удерживая оба подхо-

да в поле своего внимания. Синтезирующие определения доминанты актуализируют понимание доминанты как развивающейся целостности, подчеркивая невозможность существования системы вне надсистемы: детерминанта — предпочтительный **способ функционирования** языка в надсистеме, который становится **критерием селекции** речевых произведений, что делает его в конце концов ведущим, **определяющим параметром** языковой системы [4, с. 196–197]. Способ функционирования становится принципом отбора (селекции), а в конечном счете и определяющим свойством (параметром) системы.

«Детерминанта соотносится с понятием внутренней тенденции языка, с понятием существенного, сущностного свойства системы, ибо наличие определенного критерия селекции в процессе функционирования системы приводит к тому, что система имеет “тенденции” “предпочитать” и закреплять одни свойства, одни формы организации и избегать другие. Но детерминанта соотносится и с понятием внешнего решающего фактора, она характеризует критерий селекции, внешний по отношению к среде» [4, с. 198].

Получается, что этот организующий, или определяющий, принцип формирования языка как системы начинает складываться извне, исходя из задаваемых внешних условий общения членов языкового коллектива (внешняя детерминанта), и распространяется на саму языковую систему (внутренняя детерминанта):

«Как **внешняя детерминанта** этот главный принцип определяется долей и характером социализируемой информации из сферы личного опыта, а также типовыми препятствиями для ее *изображения* языковыми средствами. Как **внутренняя детерминанта** он представляет собой особенность внутренней формы типовых высказываний, характеризуемой через традиционный **ракурс изображения** этой информации», который может менять направление [8, с. 119].

Таким образом, Г. П. Мельников установил, что детерминанта языка является родовым понятием, которое **реализуется через** (а не делится на) ряд видовых понятий. Противопоставление детерминант по признаку «внутреннее-внешнее» — первое **иерархическое** (не равноправное!) основание видовой дифференциации детерминант: определяемая внутренняя детерминанта языка — определяющая внешняя детерминанта языка [4, с. 91].

Уточнение содержания внешней и внутренней детерминант языка, дифференцируемых на определенных этапах рассуждения, сопровождается разработкой целого ряда понятий, характеризующих уже не каждую систему, а именно систему языка и надсистему, определяющую систему языка.

Внешняя детерминанта языка раскрывается как внешние факторы функционирования языка [7, с. 45], но не все внешние факторы функционирования, а именно главная черта коммуникативной ситуации, в которой существует языковой коллектив, под которой суммарно понимаются: а) условия жизни языкового коллектива, б) характер типичных поводов коммуникации, сюжетов и аспектов коммуникативного акта, а также в) характер различий между поводом и сюжетом.

Внешняя детерминанта языка понимается как именно **типовые** условия общения, определяющие, «на какие внеязыковые знания слушающего может чаще всего рассчитывать говорящий как на хорошо известные, чтобы, опираясь на них, выразить содержание, подлежащее «передаче»» [7, с. 30]. Внешняя детерминанта характеризует своеобразие тех типовых условий, в которых протекала адаптация системы к выполнению функций, на нее возложенных [8, с. 360].

Таким образом, внешняя детерминанта является внешней в том смысле, что она задается надсистемой, которая ставит перед системой языка определенные задачи. Так как надсистемой являются этносы, образ жизни и среда обитания которых различаются, создавая различные условия для общения, а последние ставят разные задачи перед языками, то соответственно внешняя детерминанта оказывается причиной внутренних (структурных) различий между конкретными языковыми системами. Поэтому внешняя детерминанта определяется Г. П. Мельниковым и как причина различия языковых систем. Именно внешние факторы влияют на то, какой тип языка (какой грамматический строй языка) начнет складываться в языковом коллективе.

Детерминанта определяет и тип языка (детерминанта языкового типа, или детерминанта типа языка), и переходное состояние языка от одного типа к другому, и отдельный язык (детерминанта отдельного языка), поскольку помимо языков — совершенных, «чистых», представителей каждого языкового типа обнаруживается множество закономерных переходных состояний и множество модификаций или сбоев в проявлении языкового типа, каждый из которых требует объяснения. Детерминанта типа языка в понятийном поле системной лингвистики — «главный, приводящий к взаимному согласованию всех единиц и уровней, специфический для каждого языкового типа определяющий принцип» формирования языка как системы [8, с. 91].

#### Детерминанты языковых типов

Г. П. Мельников вывел **детерминанты четырех основных морфологических типов языков**, выделенных В. фон Гумбольдтом, — флективного, агглютинативного, инкорпорирующего и корнеизолирующего, доказав таким образом идею В. фон Гумбольдта о том, что «в каждом языке есть возможность отыскать единую форму, из которой вытекает своеобразие его строя» [2, с. 160].

Одновременно Г. П. Мельников установил предполагаемые В. фон Гумбольдтом шкалы закономерных этапов перехода от одного языкового типа к другому (например, от инкорпорации к флективному типу [8, с. 108–120]), выводя детерминанты переходных типов, т. е. определяя и по отношению к переходным состояниям языка «главный организующий принцип, под влиянием которого язык формируется как целостная органичная система» [2, с. 119].

Наконец, Г. П. Мельников выводил детерминанты отдельных языков в случае «сбоя» в проявлении языкового типа или переходного этапа от одного типа языка к другому. Так, в чукотском языке имеется эргативная конструкция как средство выражения результативного признака общеизвестного события, что типично для внутренней формы инкорпорирующих языков, носителям которых обычно хорошо известно начало события, но не результат. В связи с несколько отличными условиями жизни данного языкового коллектива (занятия оленеводством) и более длительным межкоммуникационным интервалом, начало событий часто оказывается неизвестно слушателю. Это вызывает дополнительную настройку системы языка — эргативная конструкция «становится конструкцией для выражения событийных приобретенных признаков любого из участников события» [8, с. 354]. Отступление от типично эргативного строя, вызванное внешними условиями, позволяет объяснить развитие инкорпорационного атрибутивного комплекса и общий сдвиг языкового типа в сторону большего выражения событийности [8, с. 353–355].

К условиям жизни языкового коллектива, влияющим на формирование типа (грамматического строя) языка, относятся такие условия жизни, «которые ведут к рас-

хождению между определенными фрагментами индивидуальной картины мира и их прообразами в реальной действительности», а значит, эти условия жизни определяют характер возникающих в языковом коллективе типичных поводов коммуникации, а также особенности сюжетов и аспектов различий между поводом и сюжетом [8, с. 105].

Таким образом, при поиске внешней детерминанты Г. П. Мельников исходит из положения В. фон Гумбольдта, согласно которому язык возникает и развивается в психике индивидов в связи с потребностями духа преодолеть индивидуальную субъективность и подняться до уровня национальной субъективности, т. е. превратить индивидуальное сознание в социальное. Превращение же индивидуального сознания в социальное реализуется путем выработки единых у всех членов общества средств изображения специфических для этого общества элементов личного опыта, обмен которыми наиболее важен для выработки целостного социального опыта [8, с. 9].

Например, постепенное разрастание минимального изолированного языкового коллектива, в котором первоначально все знают обо всем и пользуются словопредложениями, с уменьшением возможности описывать обстановку во всем коллективе и потребностью описывать только небольшой фрагмент общего положения дел и единственного участника приводит сначала к появлению высказываний из нескольких сочиненных и подчиненных словопредложений, а в дальнейшем к высказыванию, компоненты которого становятся привычными членами предложения. Так с разрастанием языкового коллектива наблюдается изменение языкового строя: от инкорпорирующего, обычно классного языка, со словопредложением к высказыванию, состоящему из нескольких словопредложений, и, наконец, к эргативному языку с традиционными членами предложения [8, с. 115].

Внешняя детерминанта, как мы уже отмечали, иерархически более высокое понятие в паре «внутренняя детерминанта — внешняя детерминанта». Другими словами, внешняя детерминанта — это «детерминанта внутренней детерминанты» [8, с. 132], она определяет **внутреннюю детерминанту** каждого **языкового типа** [8, с. 95]. Именно поэтому внутренняя доминанта не выявляется, а «логически **выводится** как **неизбежность** из внеязыковых фактов» [8, с. 132].

Детерминанта языка — понятие изменяющееся, поскольку изменение внешних условий общения членов языкового коллектива ведет к изменению грамматического строя языка: «смена исходной внешней детерминанты новой текущей с неизбежностью ведет к изменению, перестройке, смене формы изобразительной знаковой системы и, значит, к смене внутренней детерминанты» [8, с. 108]. Поэтому, повторимся, Г. П. Мельников различает исходные, текущие и предельные детерминанты языка [8, с. 109].

Так как типологические различия языков, зафиксированные традиционной морфологической классификацией, основатель системной лингвистики объясняет как результат адаптации языковых систем к конкретным условиям общения, типичным для коллектива, ведущего определенный образ жизни и определенный вид хозяйственной деятельности, структура языковой системы оказывается зависимой от ее функции. Соответственно, формально-морфологические различия между языками оказываются не случайными, а обусловленными адаптивным характером языковой системы, направленностью языка на выражение коммуникативных потребностей человека в зависимости от условий распространения информации в говорящем на данном языке сообществе. Поэтому в трудах Г. П. Мельникова уделяется повышенное внимание условиям передачи информации в этнических сообществах различного типа: микроколлективах, макроколлективах, мегаколлективах.

Своеобразие внешней детерминанты каждого типа языка определяется уникальной комбинацией противопоставленных друг другу бинарных характеристик. Различаются внепсихические и психические бинарные характеристики внешних детерминант.

Внешняя детерминанта наивысшего уровня надсистемности (т. е. языка как целого) определяется по трем внепсихическим бинарным признакам: малый – большой языковой коллектив, однородный – разнородный языковой коллектив, прерывистость – непрерывистость общения.

Кроме того, прерывистость – непрерывистость общения определяет структуру связи сюжетов (линейную или сетевую), которая формируется в сознании членов коллектива вследствие их общения [8, с. 129].

В результате Г. П. Мельников выявляет, что:

- грамматический строй инкорпорирующих языков формируется в малых, однородных коллективах с определяемой характером общения линейной связью сюжетов;
- грамматический строй агглютинирующих языков формируется в больших однородных коллективах с определяемой характером общения линейной связью сюжетов;
- грамматический строй флективных языков формируется в больших однородных коллективах с определяемой характером общения сетевой связью сюжетов;
- грамматический строй корнеизолирующих языков формируется в больших разнородных коллективах с определяемой характером общения сетевой связью сюжетов.

**Таблица 1 – Различительные признаки внешних детерминант в языках различных морфологических типов [8, с. 129]**

**Table 1 – Distinctive features of external determinants in languages of different morphological types [8, p. 129]**

Малый (0) — большой (1) коллектив	Линейная (0) — сетевая (1) связь сюжетов определяется характером общения	однородный (0) — разнородный (1) коллектив	Морфологический тип языков
0 малый	0 линейная	0 однородный	инкорпорирующий
1 большой	0 линейная	0 однородный	агглютинирующий
1 большой	1 сетевая	0 однородный	флективный
1 большой	1 сетевая	1 разнородный	корнеизолирующий

Данные этой таблицы могут быть представлены и в виде объемной геометрической модели.

Рисунок 1 – Осевая модель внешних детерминант  
Figure 1 – Axial model of external determinants

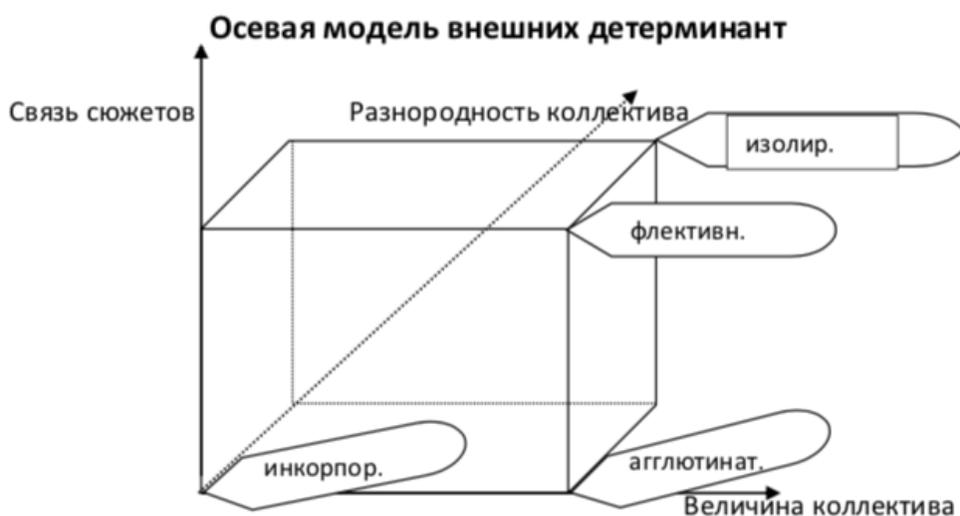


Таблица и особенно рисунок наглядно показывают, что чисто теоретически три бинарных признака могли бы дать восемь различных морфологических типов, но связь этих признаков друг с другом ограничивает число реально существующих типов. Так, например, малый коллектив не может быть разнородным, и в нем, в силу условий общения, не возникнет сетевая связь сюжетов, а в большом разнородном коллективе нет условий для линейной связи сюжетов. Отсутствующие типы выводятся либо алгебраически по таблице, либо геометрически по кубической модели. Г. П. Мельников не случайно выбирает триаду как наиболее удачный способ моделирования разных категорий — в трехмерном пространстве она легко изобразима и позволяет максимально наглядно представить различные абстрактные отношения.

К психическим характеристикам внешней детерминанты языкового типа относится противопоставление по ослабленной – неослабленной близости единиц сознания различной степени абстракции между индивидуальными сознаниями членов языкового коллектива:

- ослабленная – неослабленная близость текущих образов,
- ослабленная – неослабленная близость индивидуальных образов,
- ослабленная – неослабленная близость образов мировидения (родо-видовых образов) [8, с. 131].

Г. П. Мельников устанавливает, что:

- инкорпорирующий грамматический строй языка формируется, когда индивидуальные сознания членов коллектива характеризуются неослабленной близостью текущих, индивидуальных и родо-видовых образов;
- агглютинирующий грамматический строй языка формируется, когда индивидуальные сознания членов коллектива характеризуются ослабленной близостью текущих образов и неослабленной близостью индивидуальных и родо-видовых образов;
- флексивный грамматический строй языка формируется, когда индивидуальные сознания членов коллектива характеризуются ослабленной близостью текущих

- и индивидуальных образов и неослабленной близостью родо-видовых образов;
- корнеизолирующий грамматический строй языка формируется, когда индивидуальные сознания членов коллектива характеризуются ослабленной близостью текущих, индивидуальных и родо-видовых образов.

**Таблица 2 – Степень близости индивидуальных сознаний носителей языков различных морфологических типов [8, с. 130]**  
**Table 2 – The degree of closeness of individual consciences of native speakers of different morphological types [8, p. 130]**

Близость текущих образов: неослабленная (0) — ослабленная (1)	Близость индивидуальных образов: неослабленная (0) — ослабленная (1)	Близость родо-видовых образов (мировидения): неослабленная (0) — ослабленная (1)	Морфологический тип языков
0 неослабленная	0 неослабленная	0 неослабленная	инкорпорирующий
1 ослабленная	0 неослабленная	0 неослабленная	агглютинирующий
1 ослабленная	1 ослабленная	0 неослабленная	флективный
1 ослабленная	1 ослабленная	1 ослабленная	корнеизолирующий

Отметим, что и в отношении этой триады признаков выстраивается точно такая же геометрическая модель морфологических типов языков.

Четыре морфологических класса языков, образующих множество, может быть разбито на противопоставляемые друг другу подмножества:

- инкорпорирующие и флективные языки ↔ агглютинативные и инкорпорирующие языки,
- флективные и корнеизолирующие языки ↔ инкорпорирующие и агглютинативные языки,
- инкорпорирующие, агглютинативные, флективные языки ↔ корнеизолирующие языки;
- изолирующие, агглютинативные, флективные языки ↔ инкорпорирующие языки.

Внешние детерминанты этих подмножеств могут противопоставляться друг другу качественно или количественно.

**Противопоставление подмножеств языков по внешней детерминанте «инкорпорирующие, флективные ↔ агглютинативные, инкорпорирующие»**

Между внешними детерминантами подмножеств различия **качественные**: внешняя детерминанта инкорпорирующих и флективных языков связана с градацией величины языкового коллектива, внешняя детерминанта агглютинативных и инкорпорирующих языков связана с градацией величины временных интервалов в прерывании коммуникативных контактов.

Внутри каждого подмножества (между инкорпорирующими и флективными языками и между агглютинативными и инкорпорирующими языками) различия между внешними детерминантами только **количественные**:

- 1) На инкорпорирующих и на флективных языках говорят однородные коллективы, которые различаются только количеством: на инкорпорирующих языках говорят **малые однородные** языковые коллективы, на флективных языках говорят **большие однородные** языковые коллективы.
- 2) На агглютинативных и инкорпорирующих языках говорят языковые коллективы, в которых прерывается общение на разные по протяженности интервалы времени: в агглютинативных языках — на очень **длительный период**, в инкорпорирующих языках — на **короткий**.

**«Флективные и корнеизолирующие ↔ агглютинативные и инкорпорирующие»**

Внешние детерминанты флективных и корнеизолирующих языков, с одной стороны, и агглютинативных и инкорпорирующих языков, с другой стороны, противопоставлены друг другу **качественно** — по структуре сюжетных связей: во флективных и корнеизолирующих языках формируются сюжетные **сети**, в агглютинативных и инкорпорирующих языках — сюжетные **линии**.

**«Инкорпорирующие, агглютинативные, флективные ↔ корнеизолирующие»**

Внешние детерминанты инкорпорирующих, агглютинативных и флективных языков, с одной стороны, и корнеизолирующих языков, с другой стороны, противопоставлены **количественно** — по мере однородности коллектива: инкорпорирующие, агглютинативные, флективные языки формируются в однородных коллективах, корнеизолирующие языки — в неоднородных. Корнеизолирующие языки противопоставлены всем остальным типам языков тем, что не имеют фиксированного коммуникативного ракурса и поэтому в них отсутствует специфический тип **внутренней формы высказываний** как средство содействия преобразованию **повода в сюжет** в нужном отношении.

**«Изолирующие, агглютинативные, флективные языки ↔ инкорпорирующие»**

Инкорпорирующие языки противопоставлены всем остальным языкам малым размером коллектива говорящих.

В системной типологии языков важно понимание того, что противопоставление внешних детерминант языков по критерию «количественный – качественный» не является чистым, поскольку некоторое качество может проявляться количественно, т. е. в разной степени. Например, корнеизоляция может развиваться в той или иной мере в языках разных типов в зависимости от степени нарушения однородности коллектива, а агглютинация может проявляться в языках разных типов в разной мере в зависимости от степени нарушения непрерывности общения или в зависимости от степени повышения требования регулярности языкового строя [8, с. 127–128].

Внешние детерминанты помогают ответить на вопрос, чем мотивирована потребность в наличии определенной внутренней детерминанты и определенного устройства конкретной языковой структуры.

При поступательном раскрытии содержания детерминанты становится понятным, что детерминанта в концепции Г. П. Мельникова — это система понятий, завершенная и взаимосогласованная, которая имеет четкие контуры и принципы выделения,

в отличие, скажем, от понятия «внутренней формы» у В. фон Гумбольдта или «символа» у А. Ф. Лосева, границы которых не всегда очевидны, а содержание уходит в бесконечную цепочку смыслов.

Одновременно нельзя не заметить, что понятие детерминанты объясняется через различные типы соотношений с иными понятиями системной лингвистики: «коммуникативного ракурса (ракурса изображения информации) языка», «внутренней формы языка», «внутренней формы сообщений», «структуры», «субстанции», «материала», «смысла высказывания», «номинативного смысла», «намёка», «повода», «сюжета», «связи сюжетов (линейной или сетевой)», «аспектов различий между поводом и сюжетом», «принципа функциональной значимости изучаемого явления (объекта)», «образов текущих», «образов индивидуальных», «образов родовидовых (образов миропонимания)», — содержание которых далеко не самоочевидно и требует дальнейшего вхождения в замкнутую систему, пока система понятий не будет исчерпана полностью. Например, образы сознания, отражающие объекты и явления внешней действительности, могут быть максимально конкретными (уникальными, текущими, преходящими), а могут быть в той или иной мере абстрактными: индивидуальными, видовыми, родовыми. Социализированная картина мира (*картина миропонимания*) включает в себя в основном абстрактные родовидовые образы.

Необходимо отметить, что сложность вхождения усугубляется тем обстоятельством, что многие понятия не имеют наименования, но имеют описание, и напротив: многие понятия, хотя и получили наименование, не были охарактеризованы Г. П. Мельниковым отдельно, а требуют выведения содержания («детерминанта исходная», «детерминанта текущая», «детерминанта предельная»). Кроме того, ложная очевидность значения некоторых слов мешает увидеть в них научное понятие, а отсутствие переадресации к той работе (часто малодоступной), в которой устанавливается содержание понятия, обесценивает научный потенциал термина, ошибочно принимаемого за общеизвестное слово. Например, понятие «адаптации» трактуется в системной лингвистике, как «любое изменение свойств системы в направлении функциональности ее детерминанты, т. е. увеличения способности системы своими старшими, наиболее устойчивыми поддерживаемыми свойствами содействовать поддержанию устойчивости определенных свойств надсистемы» [6, с. 21]. Способность к адаптации в системной лингвистике понимается как ключевая особенность системных объектов — чем выше степень адаптивности, чем устойчивее детерминанта, тем выше степень системности объекта [6, с. 22].

Процесс адаптации начинается с **исходного** внутреннего состояния, характеризующегося интенциями к изменению, продолжается с участием **причастного** внешнего состояния, содействующего превращению интенций в экстенции и протеканию изменений и завершается **предельным** внутренним состоянием [8, с. 47].

Таким образом, Г. П. Мельников применил к описанию и объяснению сущности языка целостную систему понятий, организованную как концептуальное поле, в котором каждое понятие имеет многочисленные существенные связи с другими понятиями. Такое понятийное поле порождается путем использования принципов общей теории систем (системологии) и математической логики для отражения в лингвистической модели реальных отношений между субстанцией, структурой и функциями элементов языковой системы, что существенно отличает системно-лингвистическую концепцию Г. П. Мельникова как от дескриптивистских, так и структуралистских моделей языка.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

- 1 *Бодуэн де Куртене И. А.* Подробная программа лекций в 1877–78 уч. году // Избранные труды по общему языкознанию. М.: Изд-во АН СССР, 1963. Т. I. С. 88–107.
- 2 *Гумбольдт В. фон* Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. 400 с.
- 3 *Кононов А. Н.* Грамматика современного узбекского литературного языка. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1960. 446 с.
- 4 *Мельников Г. П.* Системный подход в лингвистике // Системные исследования. Ежегодник 1972. М.: Наука, 1972. С. 183–204.
- 5 *Мельников Г. П.* Системология и языковые аспекты кибернетики. М.: Советское радио, 1978. 368 с.
- 6 *Мельников Г. П.* Конспект лекций по курсу «Введение в языкознание» (1979–1980). Машинопись. М.: Изд-во РУДН, 1980. 239 с.
- 7 *Мельников Г. П.* Системная типология языков: синтез морфологической классификации языков со стадияльной. Курс лекций. М.: РУДН, 2000. 90 с.
- 8 *Мельников Г. П.* Системная типология языков: Принципы, методы, модели. М.: Наука, 2003. 395 с.
- 9 *Преображенский С. Ю.* Системный анализ стиха // *Валентинова О. И., Денисенко В. Н., Преображенский С. Ю., Рыбаков М. А.* Системный взгляд как основа филологической мысли. М.: Издат. дом ЯСК, 2016. С. 303–376.
- 10 *Ухтомский А. А.* Доминанта. М.; Л.: Наука, 1966. 271 с.

\*\*\*

© 2019. **Olga I. Valentinova**  
Moscow, Russia

© 2019. **Mikhail A. Rybakov**  
Moscow, Russia

**CONCEPTUAL FIELD GENERATING PRINCIPLE  
IN G. P. MELNIKOV'S LINGUISTIC THEORY**

**Acknowledgements:** The study is carried out with financial support of RFBR within the project № 19-012-00014.

**Abstract:** The purpose of the study is to identify the principle of generating conceptual fields in the theory of G. P. Melnikov — the founder of modern systemic linguistics. By addressing the entire corpus of texts written by a scientist, including unpublished works, the authors objectify this principle in the modern scientific context, revealing the dynamic content of the nuclear notion of systemic linguistics — determinant). One of the key issues of the G. P. Melnikov, establishment of the determinant of the inflectional type, was explored in systemic linguistics primarily on the material of Slavic languages. Special attention is paid to the interrelation of such notions of systemic linguistics as substance, structure and function, and their specific interpretation based on the general principles of systemology. Typological changes of language in diachrony are considered by systemic linguistics as a chain of causes and effects linking the external conditions of communication in a language with the regular transformations of its material and

structure. That is why the article analyzes in detail the concept of determinant and the field of mutually attracting concepts: external, internal, initial, current, and ultimate determinants. Further, the determinant is considered as one of the key concepts not only of linguistics, but also of the general theory of systems – as a universal feature of any self-regulating adaptive system. The authors define determinant of the language system in relation to its communicative function, taking into account two approaches: synthesizing and differentiating, which allow to show the integrity and significance of the determinant and, on the other hand, to link it with specific parameters of phonology, grammar and semantics of the language. The next section of the article deals with consideration of the determinants of four traditional morphological types identified by G. P. Melnikov. The selection of these typical determinants allowed G. P. Melnikov to concretize the concept of the inner form of a language. The type determinant is revealed through a systemic set of parameters: characteristics of the language community, informational subjects, the degree of awareness of the community members about what is happening inside the language community. As a result the concept of determinant, in terms of systemic typology of languages, turns out to be closely related to the concepts of substance, structure and function of a language, conditions and parameters of communication, and the concept of the grammatical type of a language. The study shows that the descriptive and explanatory language model developed in systemic linguistics is a system of interrelated concepts, the content of which even today is beyond the competence of existing professional dictionaries and is not included in the apperceptive background of a linguist who is not directly familiar with the scientific heritage of G. P. Melnikov.

**Keywords:** system, system linguistics, determinant, linguistic typology, terminology, history of linguistics, semantics.

**Information about authors:**

Olga I. Valentinova — DSc in Philology, Professor, People's Friendship University of Russia, Miklukho-Maklay St. 6, 117198 Moscow, Russia. E-mail: valentinova\_oi@pfur.ru

Mikhail A. Rybakov — PhD in Philology, Associate Professor, People's Friendship University of Russia, Miklukho-Maklay St. 6, 117198 Moscow, Russia. E-mail: rybakov\_ma@pfur.ru

**Received:** January 20, 2019

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Valentinova O. I., Rybakov M. A. Conceptual fields principal in G. P. Melnikov's linguistic theory. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 168–183. (In Russian)

**REFERENCES**

- 1 Boduen de Kurtene I. A. Podrobnaia programma lektzii v 1877–78 uch. godu [The detailed program of lectures in 1877–78 academic year]. *Izbrannye trudy po obshchemu iazykoznaniiu* [Selected works on general linguistics]. Moscow, AN SSSR Publ., 1963, vol. I, pp. 88–107. (In Russian)
- 2 Gumbol'dt V. fon *Izbrannye trudy po iazykoznaniiu* [Selected works on linguistics]. Moscow, Progress Publ., 1984. 400 p. (In Russian)
- 3 Kononov A. N. *Grammatika sovremennogo uzbekskogo literaturnogo iazyka* [Modern Literary Uzbek Language Grammar]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1960. 446 p. (In Russian)

- 4 Melnikov G. P. Sistemnyi podkhod v lingvistike [The system approach in linguistics]. *Sistemnye issledovaniia. Ezhegodnik 1972* [System researches. Annual 1972]. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 183–204. (In Russian)
- 5 Melnikov G. P. *Sistemologiya i iazykovye aspekty kibernetiki* [Systemology and linguistic aspects of cybernetics]. Moscow, Sovetskoe radio Publ., 1978, 368 p. (In Russian)
- 6 Melnikov G. P. Konspekt lektzii po kursu “Vvedenie v iazykoznanie” (1979–1980). Mashinopis' [The Lecture notes on “Introduction to Linguistics” (1979–1980). Typescript]. Moscow, Izdatel'stvo RUDN Publ., 1980, 239 p. (In Russian)
- 7 Melnikov G. P. *Sistemnaia tipologiya iazykov: sintez morfologicheskoi klassifikatsii iazykov so stadial'noi. Kurs lektzii.* [System typology of languages: the synthesis of the morphological and stage classifications]. Moscow, RUDN Publ., 2000. 90 p. (In Russian)
- 8 Melnikov G. P. *Sistemnaia tipologiya iazykov: Printsipy, metody, modeli* [System typology of languages: Principles, methods, models]. Moscow, Nauka Publ., 2003. 395 p. (In Russian)
- 9 Preobrazhenskii S. Iu. Sistemnyi analiz stikha [System analysis of verse]. Valentinova O. I., Denisenko V. N., Preobrazhenskii S. Iu., Rybakov M. A. *Sistemnyi vzgliad kak osnova filologicheskoi mysli* [The System approach as a base of the philological thought]. Moscow, Izdatel'skii dom YaSK Publ., 2016, pp. 303–376. (In Russian)
- 10 Ukhtomskii A. A. *Dominanta* [Dominant]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1966. 271 p. (In Russian)



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

© 2019 г. О. А. Теуш  
г. Екатеринбург, Россия

## ЛЕКСИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ИДЕОГРАММЫ «ОЗЕРО» В ДИАЛЕКТАХ ЕВРОПЕЙСКОГО СЕВЕРА РОССИИ

**Аннотация:** Статья посвящена лексемам, имеющим значение «озеро» в диалектах европейского севера России. Весь выявленный комплекс лексем анализируется с точки зрения происхождения слов и их семантических связей. Интерпретируются ономаσιологические модели. Ключевое слово *ózero* рассматривается в этимологическом аспекте на общеславянском фоне, приводятся индоевропейские параллели. Описывается вторичная географическая семантика с выявлением доминантных сем. Анализируются атрибутивные номинации, которые избирательно, с антропоцентрических позиций характеризуют объект. Выявляются качественные характеристики объекта, отраженные во внутренней форме диалектизмов. Диалектные лексеммы, номинирующие озеро и его части, интерпретируются этимологически и ономаσιологически, формулируются обобщающие выводы этнокультурного характера. Весь языковой материал рассматривается на широком экстралингвистическом фоне: выявляются характеристики объекта, отраженные на языковом уровне, определяются признаки номинации, послужившие основой лексических единиц. Особое внимание уделяется вторичным номинациям, в основе которых лежит хозяйственная и анатомическая метафора. Выявляется широкое использование терминологии родственных отношений в лимнонимии.

**Ключевые слова:** лексема, семантика, значение, русский язык, севернорусские говоры.

**Информация об авторе:** Ольга Анатольевна Теуш — кандидат филологических наук, доцент, Уральский федеральный университет им. Первого Президента России Б. Н. Ельцина, пр. Ленина, д. 51, 620083 г. Екатеринбург, России. E-mail: olga.teush@yandex.ru

**Дата поступления статьи:** 19.03.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Теуш О. А. Лексическое воплощение идеогаммы «озеро» в диалектах европейского севера России // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 184–195.

Озеро представляет собой замкнутый водоем, находящийся в углублении суши, в котором накапливается речная и атмосферная вода. Лексема *ózero* унаследована из древнерусского языка, имеет родственные параллели в славянских языках, ср. укр. *озеро*, белорусск. *возера*, сербохорв. *jézero*, словен. *jézero*, чеш. *jezero*, польск. *jezioro*, и возводится к праслав. \**ezero* [16, с. 560]. В индоевропейском языковом пространстве родственные параллели усматривают в лит. *ėžeras*, *āžeras* «озеро», латыш. *ezers* «то

же» и считают возможным родство с греч. *Achéron*, названием реки в преисподней [16, с. 560]. Русские диалектные производные, имеющие ту же семантику многочисленны: *озёрочко*, *озерóчко* «озеро» (Арх.: Карг., Он.; Карел.: Медв.; Мурм.: Канд.; Новг.: Шим.) [14, вып. 4, с. 165], *озерíна* «небольшое озерцо» (Арх.: Вин.; Влг.: Бабуш.; Костр.: Кологр., Пыщуг.) [КСГРС<sup>1</sup>], *озерóк* «то же» (Арх.) [11, с. 139], (Арх.: Он.) [12, с. 108], (Костр.: Чухл.) [КСГРС], *озерчíна* «то же» (Влг.: У.-Куб.) [КСГРС], *озéрушко* «то же» (Арх.: Карг., Плес.; Карел.: Медв., Сег.) [14, вып. 4, с. 165], *озéрышко* «то же» (Арх.: Плес.) [КСГРС], (Арх.: Карг., Плес.; Карел.: Медв., Сег.) [14, вып. 4, с. 165].

В севернорусских диалектах лексема *óзеро* развивает вторичную семантику на основе семы «содержащий воду»: «заливной луг» (Влг.: М.-Реч.) [13, вып. 6, с. 39], «большая низменность» (Арх.: В.-Т.) [КСГРС], «болото» (Влг.: Ник.) [13, вып. 6, с. 39], «окно воды в болоте» (Влг.: К.-Г.) [КСГРС]. Производные имеют более широкий смысловой спектр, называя различные объекты отрицательного рельефа: *озéрина* «большая яма с водой» (Влг.: Устюж.) [КСГРС], «покрытое водяными растениями болото» (Арх.: Мез.) [12, с. 108], *озерíна* «небольшое озеро, образовавшееся при разливе реки» (Арх.: Вил., В.-Т., Котл., Леш.) [КСГРС], (Яр.) [8, с. 131], (Яр.: Гавр., Рост., Тут.; Ив.) [18, вып. 7, с. 38], «высыхающее, зарастающее озеро» (Арх.: В.-Т., Леш., Нянд., Уст.; Влг.: Бел.) [КСГРС], (Влг.: Вож., Тот.) [13, вып. 6, с. 38], «большая яма с водой» (Арх.: Вель., В.-Т., Леш., Пин.; Влг.: Баб.) [КСГРС], «лужа» (Влг.: Череп.) [2, с. 64], (Влг.: Устюж., Череп.) [15, вып. 4, с. 164], «окно воды в болоте» (Арх.: В.-Т., Нянд., Пин.; Влг.: Бел., Вож., Кад., Кир., Устюж.) [КСГРС], (Влг.: Бел., Кир.) [14, вып. 4, с. 164–165], «топкое место на болоте» (Арх.: Прим.; Влг.: Бел.) [КСГРС], «сырой покос» (Влг.: В.-Важ.; Костр.: Меж.) [КСГРС], «дальний покос, расположенный у болота или реки» (Влг.: Гряз.) [13, вып. 6, с. 38], *озерíнка* «небольшое озеро, образовавшееся при разливе реки» (Влг.: В.-Уст.) [КСГРС], «высыхающее, зарастающее озеро» (Арх.: В.-Т.) [КСГРС], *озёрко* «окно воды в болоте» (Влг.: Кад., Череп.; Ленингр.: Волос., Кириш.) [14, вып. 4, с. 165], *озеркó* «залив в реке» (Влг.: К.-Г.) [КСГРС], «окно воды в болоте» (Арх.: Кон., Нянд., Пин., Уст.; Влг.: Бел., Ник., Сок.; Костр.: Чухл.) [КСГРС], (Влг.: К.-Г., Нюкс.) [13, вып. 6, с. 38–39], «топкое место на болоте» (Арх.: Вель.; Влг.: Бел., Вож., Кир., Сок.) [КСГРС], (Влг.: Нюкс.) [13, вып. 6, с. 39], *озерóк* «окно воды в болоте» (Влг.: Ник.) [КСГРС], *озéрко* «то же» (Арх.: Пин.) [КСГРС].

Образования с приставкой *под-* являются обозначениями прилежащей к озеру территории: *подозéрица* «заболоченный берег озера» (Влг.: Бел.) [КСГРС; 14, вып. 4, с. 653], (Костр.) [3, т. 3, с. 192], *подозéрица* «то же» (Влг.: У.-Куб.; Костр.: Чухл.), *подозéрок* «то же» (Арх.: Нянд.), *подозéрье* «то же» (Влг.: Влгд.) [КСГРС], *подозéрная земля* «земля, лежащая вокруг, около озера, поблизости» (Костр.) [3, т. 3, с. 192].

Значимой для диалектоносителя оказывается возможность преодоления озерного пространства в зимний период: *на́зернице* «зимний путь по озеру, льдом» (Твер.) [5, с. 129], (Псков., Твер.) [3, т. 2, с. 416], *на́зерко* «то же» (Псков.: Новорж., Порх.) [5, с. 129].

На влажных берегах озер растет высокая трава, пригодная для сенокосения, в наименовании которой используется корень *озер-*: *озерíна* «трава, растущая у озера» (Арх.: Карг., Шенк.; Влг.: Вож.) [КСГРС], (Яр.) [8, с. 131], «трава, скошенная на сыром сенокосном угодье вблизи озера» (Влг.: Тот.) [13, вып. 6, с. 38], *озерníна* «трава, растущая у озера» (Влг.: Выт.) [14, вып. 4, с. 165].

<sup>1</sup> КСГРС — Картотека «Словаря говоров Русского Севера» (хранится на кафедре русского языка и общего языкознания УрФУ). Далее в тексте — [КСГРС].

В отношении частичной синонимии с литер. *озеро* вступают описательные по внутренней форме диалектные наименования: *лужайка* «небольшое озеро, большая лужа» (Влг.: Ваш.) [КСГРС], (Карел.: Медв., Пуд.; Мурм.: Канд.) [14, вып. 3, с. 155], *перелив* «озерко» (Костр.: Костр.) [КСГРС], *перемой* «небольшое озеро в старице реки» (Арх.: В.-Т., Леш.) [КСГРС] (ср. *перемой* «место нового русла реки» (Арх.: В.-Т., Кон., Пин., Уст.) [КСГРС]), *плаутина* «заросшее озеро» (Арх.: Пин.) [КСГРС], *плёсо* «небольшое озеро» (Влг.: Тот.) [13, вып. 7, с. 67], *собинка* «небольшое озерко» (Арх.: Плес.) [КСГРС].

В севернорусских диалектах частотны апеллятивные атрибутивные наименования озер. Как правило, такие наименования связаны с качествами воды: *тёмные озёра* «озера с темной водой и темной рыбой» (Арх.: Прим.) [КСГРС], *светлые озёра* «озера с чистой, прозрачной водой и светлой рыбой» (Арх.: Прим.) [КСГРС], *беловодое озеро* «озеро со светлой, чистой водой» (Арх.: Холм.) [КСГРС], *белое озеро* «озеро с прозрачной водой» (Карел.: Пуд.) [14, вып. 4, с. 165], *кислое озеро* «озеро с застойной, кислой водой» (Арх.: В.-Т.; Нянд.) [КСГРС], *чёрное озеро* «лесное озеро с непрозрачной водой» (Карел.: Пуд.) [14, вып. 4, с. 165]. Отмечены в диалектной атрибутивной номинации непроточные озера: *глухое озеро* «не имеющее стока, непроточное озеро» (Арх.: Вин., Карг., Леш., Мез., Он.) [1, вып. 9, с. 126], (Арх.: Карг., Лен., Прим.; Влг.: Бел., Выт., Чаг.; Киров.: Халт.; Костр.: Галич.) [КСГРС], (Влг.: Бел.; Карел.: Кем.) [14, вып. 4, с. 165] (ср. также *глушина* «непроточное, бессточное озеро» (Арх.: Лен.) [КСГРС], (Влг.: Бел.) [14, вып. 1, с. 341–342], *глушица* «непроточное озеро» (Киров.: Халт.) [КСГРС]), *чёрное озеро* «непроточное озеро» (Киров.: В.-Кам.) [КСГРС]. По окончании весеннего половодья в пойме реки образуются остаточные озера, которые также, как правило, номинируются описательно: *наволочное озеро* «низменное озеро, наполняющееся в весенний разлив водой из реки, с которой соединяется через протоку» (Арх.: Мез.) [12, с. 96], *кислое озерко* «яма у реки, заполненная водой» (Арх.: Он.) [КСГРС], ср. также *глушица* «лужа воды, оставшаяся после наводнения» (Костр.: Меж.) [КСГРС]. Атрибутив *сухой* в описательных наименованиях озер многозначен: *сухое озеро* «пересыхающее озеро» (Арх.: Карг.) [КСГРС], «озеро, промерзающее до дна» (Карел.: Прион.) [14, вып. 4, с. 165]. «Озеро с илистым дном» описывается как *жидкое озеро* (Карел.: Пуд.) [14, вып. 4, с. 165].

Описательны по внутренней форме *глубь* «озеро» (Влг.: Выт.) [КСГРС], «центральная часть озера» (Влг.: Кир.) [КСГРС], ср. *глубь* «глубокая яма на дне моря, реки, озера, болота, омут» (Арх.: В.-Т., Карг., Холм.; Влг.: К.-Г.) [КСГРС], (Арх.: Вель., Вин., Карг., К.-Б., Котл., Мез., Он., Пин., Прим., Шенк.) [1, вып. 9, с. 114–115] (дериват от *глубокий* «имеющий большую глубину» [16, с. 154]), *тальник* «незамерзающее озеро, в котором много родников» (Арх.: Пин.) [Подвысоцкий, 171], (Помор.) [9, с. 114] (производно от *талый* «растаявший, оттаявший под действием тепла» [16, с. 969]). Слово *дыбальница* толкуется как «на моховых болотах озеро жидкой тундры, глубиной иногда до 7 и 8 сажен» (Арх.) [5, с. 45; 3, т. 1, с. 506]. Составитель словаря называет жидкой тундрой сфагновое болото, в котором имеются котловины тектонического происхождения и осадочные озера. Лексема по происхождению связана с *дыбаться* «качаться, шататься, колебаться» (Арх.) [15, вып. 8, с. 288]). Вторично к *дыбун* «топкое, непроходимое болото, трясина» (Арх.) [15, вып. 8, с. 290] диал. *выбун* «глубокое озеро в тундре, на болоте» (Помор.) [9, с. 49], которое может представлять собой неверную интерпретацию рукописной записи.

Признак формы отражен в *круглышка* «небольшое круглое озеро» (Костр.: Пыщуг.) [КСГРС].

Наименования небольших озер обнаруживают во внутренней форме различные признаки: *долінка* «озерцо» (Арх.) [3, т. 1, с. 430] производно от *долина* «удлиненная впадина (вдоль речного русла, среди гор)» [16, с. 208]; *приямок* «маленькое озеро» (Влг.: Баб.) [КСГРС] (вторично к *приямок* «яма» (Влг.: Череп.) [14, вып. 5, с. 232]); *прóдух* «маленькое зарастающее озеро» (Ленингр.: Тихв.) [14, вып. 5, с. 256] (ср. *прóдух* «отверстие для выхода дыма (в черных избах и банях)» [15, вып. 32, с. 128]); *бездонница* «бездонное озеро» (Киров.: Халт.) [КСГРС].

Лексема *лэцадь* «маленькое озерцо среди каменистой местности» (Арх.: Кем.) [12, с. 82], «незначительное озерко, небольшой бассейн стоячей воды» (Арх.) [11, с. 103; 3, т. 2, с. 250], «небольшое зарастающее озеро» (Киров.: Халт.) [КСГРС], *лэцедь* «озерко, небольшое одиночное озеро» (Арх.) [3, т. 2, с. 250] интерпретируется как дериват праслав. \**lešč-*, связанного с \**lesk-*: \**leskati*, \**leščiti* «ударять, хлопать, расщеплять», ср. с чередованием е/о (\**losk-*) др.-русск. *лоскъ* «лог, лощина», русск. *лощина* «ложбина, ущелье, овраг, водороина, долинка» [7, с. 47–50]. Значение слова *лэцадь* «озеро, в котором водится лещ» (Киров.: Халт.) [КСГРС] — результат аттракции к названию рыбы *лещ*.

Нередко значение «озерко» вторично у лексем с широкой географической семантикой: *лэга* «небольшой водоем, озерко, пруд» (Арх.: Вель., Вин., В.-Т., Карг., Кон., Нянд., Пин., Плес., Прим., Уст.; Влг.: Бел., Ваш., Вож., Выт., Кир., Сямж., Тарн.) [КСГРС], (Арх.: Карг., Он., Плес.; Влг.: Выт., Кир., Чаг.; Ленингр.: Подп.; Новг.: Пест.) [14, вып. 3, с. 172], (Влг.: Баб., Сямж.) [13, вып. 4, с. 61], (Олон.: Выт., Заон., Карг., Лп., Пуд.) [6, с. 52] производно от *лэга* «лужа», «лощина, впадина, заполненная водой» (Арх., Влг., Олон.) [15, вып. 17, с. 253]. Значение *бакáлда* «маленькое озерко» (Арх.: Вин.) [КСГРС], «заросшее озеро» (Арх.: В.-Т., Леш.) [КСГРС], *бакáлдина* «маленькое озерко» (Яр.) [18, вып. 1, с. 29] связано с *бакáлда* «лужа, яма с водой» (Влг.: Бабуш.; Киров.: Халт.) [КСГРС], «сырое болото» (Арх.: В.-Т., Леш.) [КСГРС]. У лексем *исáда* семантика «небольшое озеро, образующееся после разлива реки или озера» (Влг.: У.-Куб.) [КСГРС] вторична к «место на берегу, покрываемое водой во время половодья» широкого распространения (Влг.) [КСГРС]. Слово *зáводь* «небольшой залив в реке (или озере) с замедленным течением», являющееся приставочным производным от *вода* [16, с. 243], отмечено в значении «небольшое озеро на месте старого русла реки» (Влг.: М.-Реч., Ник., Тарн.) [13, вып. 2, с. 103], (Яр.) [18, вып. 4, с. 60].

В диалектной номинации особо отмечены характеристики озерного дна. Общими наименованиями являются *пол* «дно реки, озера» (Карел.: Белом.) [14, вып. 5, с. 49] (< др.-русск. *поль* «основание» [16, с. 684]), *матерік* «дно озера» (Костр.: Сол.) [КСГРС] (производно от *матерой* «крепкий» [17, т. 2, с. 580]), *плещіна* «дно озера, реки» (Карел.: Пуд.) [14, вып. 4, с. 547] (связано чередованием гласных с *плóский* «ровный, без возвышений и углублений, с прямой и гладкой поверхностью» [16, с. 653]). Представлен ряд описательных по внутренней форме лексем: *гладь* «покатое песчаное дно озера у берега» (Влг.: Вож.) [КСГРС], *каменка* «груда камней в озере, каменистое место на дне озера или реки» (Влг.: Бел.) [КСГРС], *каменьца* «то же» (Арх.: В.-Т.) [КСГРС], *мякіна* «илистый грунт на дне озера» (Яр.: Пересл.) [18, вып. 6, с. 72], *седун* «илистое дно озера» (Арх.: Леш., Пин.) [КСГРС], *слабік* «жидкое, иловатое, топкое дно озер и рек» (Арх.) [3, т. 4, с. 214].

Поскольку озеро является замкнутым водоемом, при убыли воды оно нередко подвергается заболачиванию, зарастает влаголюбивыми растениями: *зърост* «заболоченное, превратившееся в болото озеро» (Арх.: Кон.) [КСГРС], *зарóслы* «заросшее место в озере» (Арх.: Холм.) [КСГРС], *водосóбина* «заросшее озеро» (Новг.: Валд., Мал.) [10, вып. 1, с. 131] (ср. *водосóбина* «сырое, топкое место» (Влг.: Бел., Череп.) [КСГРС], (Новг.: Мош.) [10, вып. 1, с. 131], (Ленингр.: Лод.) [14, вып. 1, с. 215]), *масліна* «заросшее озеро» (Арх.: Плес.) [КСГРС], *лáва* «заросли травы в озере» (Арх.: Карг.) [КСГРС], *сúта* «мелкое место в озере, где растет трава» (Арх.: Нянд.) [КСГРС], «плавучий островок травы» (Арх.: Нянд.) [КСГРС] (ср. *сúта* «трава, растущая на болоте или в озере на мелком месте» (Арх.: Кон., Нянд., Плес.) [КСГРС]), *трестíнник* «место в озере, заросшее тростой» (Влг.: Бел.) [КСГРС], *трестянік* «то же» (Влг.: Бел.) [КСГРС], *плаўн* «плавающий травянистый или мшистый островок на озере» (Арх.: Холм.) [КСГРС], *кругліха* «островок травы в озере» (Влг.: Вож.) [КСГРС], *оня́вка* «заросшая часть озера» (Влг.: Вож.) [КСГРС] (< \**воня́вка*). Свободное от водных растений открытое место называется *гладь* (Влг.: Выт.) [КСГРС], *зáводь* (Яр.) [18, вып. 4, с. 60], *гóломень*, *голóмя* «открытое место в озере, не защищенное от ветра, водная гладь» (Олон.) [6, с. 16], *гóломя* «открытое, глубокое место в озере» (Арх.: Карг., Плес.) [КСГРС], «середина озера» (Арх.: Карг.) [КСГРС], *голы́мя* «открытое место в озере» (Ленингр.: Волх.) [14, вып. 1, с. 361], *гольé* «то же» (Арх.: Карг.) [КСГРС], *гóлянь* «то же» (Олон.: Пуд.) [6, с. 16], *вóдохожь* «открытое место на озере, где садятся дикие утки при перелете» (Яр.: Рост.) [18, вып. 3, с. 34].

Особо номинируется место на озере, характеризующееся течением: *водоход* «место в озере с сильным течением» (Арх.: Карг.) [КСГРС] (ср. *водоход* «водоворот в реке» (Карел.: Прион.) [14, вып. 1, с. 215]), *вóдохожь* «место в озере с сильным течением» (Арх.: Плес.) [КСГРС; 1, вып. 5, с. 9], *проход* «участок озера с сильным течением» (Влг.: Выт.) [14, вып. 5, с. 318], *косá* «место с сильным течением в озере» (Влг.: Бел.) [КСГРС]. Этот участок озера нередко не замерзает: *ля́яло* «незамерзающее место в реке, озере» (Арх.: Шенк.) [КСГРС], *опáрина* «незамерзающее место на озере» (Киров.: Халт.) [КСГРС], *отды́шина* «незамерзающее место в озере» (Карел.: Сег.) [14, вып. 4, с. 291].

Глубокое место на озере номинируется описательно: *я́мка* «глубокое место в реке, озере» (Олон.: Пт.) [6, с. 142], *ямові́на* «то же» (Арх.: Карг., Кон.; Влг.: Кир.) (ср.: *ямові́на* «большая яма» (Арх.: Карг., Прим.) [КСГРС]), *ямові́нка* «то же» (Влг.: Кир.) [КСГРС], *завáл* «яма в реке или озере» (Арх.: Карг.; Влг.: Бел.) [КСГРС], *зары́в* «глубокая яма, обрыв на дне озера» (Карел.: Пуд.) [14, вып. 2, с. 194], *приглубá* «глубокое место в озере» (Арх.: Холм.; Костр.: Галич.) [КСГРС], *трущóба* «яма на дне озера» (Арх.: Вин.) [КСГРС] (связано с русск. диал. *трусск* «треск, хруст» [16, с. 1005]).

Многочисленны наименования узкого места: *узеть* «узкое место в реке, проливе, озере» (Арх.: Кон.; Влг.: Ваш., Хар.), *узец* «то же» (Арх.: Кон.), *узинá* «то же» (Влг.: Сок.), *узметь* «то же» (Влг.: Бел.), *узятка* «то же» (Влг.: Бел.) [КСГРС], *заўжина* «узкая часть озера» (Влг.: Влгд.) [КСГРС], *своды* «узкое место в озере» (Влг.: Вож.) [КСГРС], *пережáбина* «узкое место на озере» (Ленингр.: Тихв.) [14, вып. 4, с. 443], *пережéмина* «сужающаяся часть озера» (Новг.: Дем.) [10, вып. 13, с. 69].

Значимым для передвижения по озеру на лодке является такой объект как мель, отмель: *болонó* «отмель на озере» (Новг.: Мош.) [10, вып. 1, с. 66–67], *болóнушка* «то же» (Влг.: Чаг.) [14, вып. 1, с. 89] (ср. *болонó* «кусочек земли» (Новг.: Пест.) [10, вып. 1, с. 67], «небольшая возвышенность, горка» (Влг.: Баб.) [КСГРС]), *лэщáдь* «мель, отмель в реке,

озере» (Арх.: Вин., К.-Б., Пин.) [КСГРС], *лещеть* «мель, отмель в реке, озере» (Арх.: Пин.) [КСГРС], *лещик* «мель, отмель в реке, озере» (Арх.: Вин.) [КСГРС] (ср. русск. диал. *лещать*, *лещить* «плескаться» [17, т. 2, с. 486]), *опóка* «мелководное место в озере, отмель» (Олон.) [6, с. 72], (Карел.: Пуд.) [14, вып. 4, с. 217] (ср. русск. литер. *опóка* «легкая и твердая пористая горная порода, богатая кремнеземом» [16, с. 569]), *плешь* «мелкое место на озере» (Костр.: Галич.) [КСГРС], *плешина* «мелкое топкое место в озере» (Влг.: Ваш.) [КСГРС] (< праслав. \**plěx-jь*, родственно лит. *plikas*, латыш. *plīks* «голый» [16, с. 652]).

Важными для плавания по протяженным водным системам являются перешеек и протока: *межуток* «пространство между озерами» (Влг.: Ваш.) [КСГРС], *переволо́ка* «перешеек между двумя озерами» (Арх.) [Подвысоцкий, 119], *перейма* «то же» (Арх.: Он.) [12, с. 119], «протока, соединяющая два озера» (Арх.: Он.) [14, вып. 4, с. 446], (Арх.: В.-Т., Он., Прим., Холм.; Костр.: Пыщуг.) [КСГРС] (ср. *перейма* «место быстрых встречных течений на озере» (Арх.: Он.) [14, вып. 4, с. 446], «узкая часть озера» (Арх.: Он.) [14, вып. 4, с. 446]), *ров* «протока между озерами» (Арх.: Пин.) [КСГРС], *течь* «протока между озером и рекой» (Арх.: В.-Т., К.-Б.) [КСГРС], *устье* «протока между озерами» (Арх.: Нянд.; Влг.: Ваш.) [КСГРС], ср. также *вы́тек* «ручей или речка, вытекающий из озера» (Влг.: Бел.) [КСГРС]. При водоплавании через перешеек между озерами и реками при отсутствии протоки лодки и судна переволакивали: *переволо́ка* «пространство земли между двумя близко сходящимися реками различных систем, через которое перетаскивают, переволакивают суда для дальнейшего плавания» (Арх.) [12, с. 119].

Наименования других озерных объектов редки: *материк* «островок на реке, озере» (Влг.: М.-Реч.; Киров.: Халт.) [КСГРС], *за́берега* «часть воды, закрытая узкою полосой берега со стороны открытого озера, защищенная от его волн или как в реке – от заносов илом, мусором и т. п.» (Олон.: Ол., Пт.) [6, с. 24], «прибрежная полоса воды» (Арх.: В.-Т.) [КСГРС], *го́ломя* «залив на озере» (Арх.: Плес.) [КСГРС], *завал* «крутой отвесный берег реки или озера» (Арх.: Он.; Влг.: Бел., Ваш., Вож.) [КСГРС], (Влг.: Влгд.) [4, с. 140], (Мурм.: Тер.) [14, вып. 2, с. 89], *лу́нка* «топкое место у озера» (Влг.: Хар.) [КСГРС], *плотное́ место* «топкий берег озера» (Арх.: Плес.) [КСГРС] *путина́* «заболоченный участок озера» (Влг.: Вож.) [КСГРС], *то́пась* «болотистый берег озера» (Влг.: Бел.) [КСГРС], *плотная́ льва́* «заливной луг у озера» (Влг.: Бел.) [КСГРС].

На Европейском севере России поселения располагали на берегах водоемов: *бе́рег* «поселения на берегу моря, озера, реки» (Арх.: Карг.; Ленингр.: Подп.) [14, вып. 1, с. 61]. Естественный водоем служил источником воды, ср. *бере́га* «вода из реки, озера, взятая у берега» (Карел.: Пуд.) [14, вып. 1, с. 61]. Различные виды хозяйственной деятельности также были связаны с наличием водоема: *мочи́ще* «место на озере, где мочат холсты» (Влг.: В.-Уст.) [КСГРС], «место, где мочат коноплю» (Влг.: Кадн.) [4, с. 262]. Озера использовались для рыболовства: *лови́ще* «место, где хорошо ловится рыба» (Арх.) [11, с. 104], «место, где постоянно ловят рыбу» (Олон.) [6, с. 50], «место, где расставляют рыболовные сети» (Карел.: Медв.) [14, вып. 3, с. 136], «отмель посреди озера, на которую поутру собирается рыба» (Псков.; Твер.) [5, с. 103],

Результатом хозяйственной деятельности являются искусственно созданные озера: *бане́ва* «озерко, ямина, обычно на задворках селения, куда стекает вода из бань, помой и пр.» (Арх.) [3, т. 1, с. 45], *бане́вка* «то же» (Арх.) [3, т. 1, с. 45], *кара́сник* «искусственное озеро для разведения карасей» (Влг.: Ник.) [КСГРС] (ср. также *кара́сница* «маленькое озерцо, окошко воды на лугу или в лесу» (Влг.: Устюж.) [КСГРС], *кара́сье о́зеро* «непроточное озеро» (Киров.: Халт.) [КСГРС]). При отсутствии озера около де-

ревни с различными целями (прежде всего, для рыболовства) уходили к дальним озерам: *отхóжее óзеро* «озеро, находящееся в лесу» (Арх.: Плес.) [КСГРС].

Маленькое по размерам озеро называли *лягушник* (Киров.: Халт.) [КСГРС] (ср. *лягушник* «заболоченный травянистый водоем» (Карел.: Медв., Пуд.; Ленингр.: Кириш.) [14, вып. 3, с. 175], «низкое, сырое, болотистое место» (Киров.: Халт.) [КСГРС]). Особо номинируется «озеро, в котором тонет много людей» — *приёмчатое óзеро* (Арх.: Кон.) [КСГРС].

В основе метафорических наименований лежит хозяйственная, анатомическая метафора и переносное использование терминов родства: *крьнка* «небольшое озерко, яма, наполненная водой» (Арх.) [5, с. 324], «окно воды в болоте» (Влг.: Кир.) [КСГРС], *портки* «глубокая часть озера» (Ленингр.: Подп.) [14, вып. 5, с. 82] (< *портки* «штаны» [16, с. 701]), *городок* «заросли камыша на озере» (Костр.: Галич.) [КСГРС], *глазник* «окно с чистой водой на поверхности зарастающего озера» (Карел.: Прион.; Ленингр.: Лод.), «омут» (Ленингр.: Подп.), «стоячее озеро» (Карел.: Медв.) [14, вып. 1, с. 337], *глазовина* «маленькое озеро» (Карел.: Пуд.) [14, вып. 1, с. 337], *защэка* «небольшое серповидное озерцо по краю торфяного болота» (Помор.) [9, с. 63], *защэка* «то же» (Арх.: Шенк.) [11, с. 69; 12, с. 55], (Арх.) [3, т. 1, с. 668], *усынка* «небольшое озерко, соединенное протокой с более крупным озером» (Арх.: Карг.) [КСГРС], *детинка* «то же» (Арх.: Мез.), *детиночка* «то же» (Арх.: Мез.) [КСГРС], *ма́тка* «озеро, принимающее многочисленные ручьи» (Арх.: Мез.) [КСГРС].

Сама лексема *óзеро* и производное *озерко́* также являются источником вторичной номинации: *глаза как озера у кого-нибудь* «большие и глубокие» [16, с. 560], *озерко́* «глаз» (Влг.: Ваш., Череп.; Карел.: Пуд.), «радужная оболочка глаза» (Влг.: Ваш.) [14, вып. 4, с. 165], «зрачок» (Влг.: Ваш.; Карел.: Пуд.) [14, вып. 4, с. 165].

В целом, исконные наименования озер описывают объект многосторонне: учитываются как внешние характеристики объекта, так и возможности деятельности на озере и прилегающих к нему территориях. Обилие метафор свидетельствует о постоянной вовлеченности объекта в хозяйственный опыт человека.

### Сокращения

#### 1. Языки и диалекты

белорусск.	— белорусский язык
греч.	— греческий язык
др.-русск.	— древнерусский язык
латыш.	— латышский язык
лит.	— литовский язык
польск.	— польский язык
праслав.	— праславянский язык
русск.	— русский язык
сербохорв.	— сербохорватский язык
словен.	— словенский язык
укр.	— украинский язык
чеш.	— чешский язык

#### 2. Географические названия

Арх.	— Архангельская область (губерния)
Баб.	— Бабаевский район Вологодской области

Бабуш.	— Бабушкинский район Вологодской области
Бел.	— Белозерский район Вологодской области
Белом.	— Беломорский район Карелии
Валд.	— Валдайский район Новгородской области
Ваш.	— Вашкинский район Вологодской области
В.-Важ.	— Верховажский район Вологодской области
Вель	— Вельский район Архангельской области
Вил.	— Вилегодский район Архангельской области
Вин.	— Виноградовский район Архангельской области
В.-Кам.	— Верхнекамский район Кировской области
Влг.	— Вологодская область (губерния)
Влгд.	— Вологодский район Вологодской области
Вож.	— Вожегодский район Вологодской области
Волос.	— Волосовский район Ленинградской области
Волх.	— Волховский район Ленинградской области
В.-Т.	— Верхне-Тоемский район Архангельской области
В.-Уст.	— Великоустюжский район Вологодской области
Выт.	— Вытегорский район Вологодской области — Вытегорский уезд Олонецкой губернии
Галич.	— Галичский район Костромской области
Гавр.	— Гаврилов-Ямский район Ярославской области
Гряз.	— Грязовецкий район Вологодской области
Дем.	— Демянский район Новгородской области
Заон.	— Заонежский уезд Олонецкой губернии
Ив.	— Ивановская область
Кад.	— Кадуйский район Вологодской области
Кадн.	— Кадниковский район Вологодской области
Канд.	— Кандалакшский район Мурманской области
Карг.	— Каргопольский район Архангельской области — Каргопольский уезд Олонецкой губернии
Карел.	— республика Карелия
К.-Г.	— Кичменгско-Городецкий район Вологодской области
Кем.	— Кемский уезд Архангельской губернии — Кемский район Карелии
Кир.	— Кирилловский район Вологодской области
Кириш.	— Киришский район Ленинградской области
Киров.	— Кировская область
Кологр.	— Кологривский район Костромской области
Кон.	— Коношский район Архангельской области
Костр.	— Костромская область — Костромской район Костромской области
Лен.	— Ленский район Архангельской области
Ленингр.	— Ленинградская область
Леш.	— Лешуконский район Архангельской области
Лод.	— Лодейнопольский район Ленинградской области
Лп.	— Лодейнопольский уезд Олонецкой губернии
Мал.	— Маловишерский район Новгородской области

Медв.	— Медвежьегорский район Карелии
Меж.	— Межевской район Костромской области
Мез.	— Мезенский район Архангельской области
Мош.	— Мошенской район Новгородской области
М.-Реч.	— Междуреченский район Вологодской области
Мурм.	— Мурманская область
Ник.	— Никольский район Вологодской области
Новг.	— Новгородская область
Новорж.	— Новоржевский район Псковской области
Нюкс.	— Нюксенский район Вологодской области
Нянд.	— Няндомский район Архангельской области
Ол.	— Олонецкий уезд Олонецкой губернии
Олон.	— Олонецкая губерния
Он.	— Онежский район Архангельской области
Пересл.	— Переславский район Ярославской области
Пест.	— Пестовский район Новгородской области
Пин.	— Пинежский район Архангельской области
Плес.	— Плесецкий район Архангельской области
Подп.	— Подпорожский район Ленинградской области
Помор.	— Поморье (побережье Белого моря)
Порх.	— Порховский район Псковской области
Прим.	— Приморский район Архангельской области
Прион.	— Прионежский район Карелии
Псков.	— Псковская область
Пт.	— Петрозаводский уезд Олонецкой губернии
Пуд.	— Пудожский район Карелии
	— Пудожский уезд Олонецкой губернии
Пыщуг.	— Пыщугский район Костромской области
Рост.	— Ростовский район Ярославской области
Сег.	— Сегежский район Карелии
Сок.	— Сокольский район Вологодской области
Сол.	— Солигаличский район Костромской области
Сямж.	— Сямженский район Вологодской области
Тарн.	— Тарногский район Вологодской области
Твер.	— Тверская область (губерния)
Тер.	— Терский район Мурманской области
Тихв.	— Тихвинский район Ленинградской области
Тот.	— Тотемский район Вологодской области
Тут.	— Тутаевский район Ярославской области
У.-Куб.	— Усть-Кубинский район Вологодской области
Уст.	— Устьянский район Архангельской области
Устюж.	— Устюженский район Вологодской губернии
Халт.	— Халтуринский район Кировской области
Хар.	— Харовский район Вологодской области
Холм.	— Холмогорский район Архангельской области
Чаг.	— Чагодощенский район Вологодской области
Череп.	— Череповецкий район Вологодской области

Чухл.	— Чухломской район Костромской области
Шенк.	— Шенкурский район Архангельской области
Шим.	— Шимский район Новгородской области
Яр.	— Ярославская область

### 3. Прочие

диал.	— диалектное
литер.	— литературное
ср.	— сравни

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Архангельский областной словарь / под ред. О. Г. Гецовой. М.: Изд-во МГУ, 1980. Вып. 1. 168 с.
- 2 Герасимов М. К. Словарь уездного череповецкого говора // ОРЯС. 1910. Т. 87. № 3. 111 с.
- 3 Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1955. Т. 1. 700 с. Т. 2. 780 с. Т. 3. 556 с. Т. 4. 684 с.
- 4 Дилакторский П. А. Словарь областного вологодского наречия в его бытовом и этнографическом применении. Вологда: [б.и.], 1902. 677 с.
- 5 Дополнение к «Опыту областного великорусского словаря». СПб.: Тип. Императорской АН, 1858. 328 с.
- 6 Куликовский Г. Словарь областного олонецкого наречия в его бытовом и этнографическом применении. СПб.: Тип. Императорской АН, 1898. 151 с.
- 7 Куркина Л. В. Этимологические заметки // Этимология 1974. М.: Наука, 1979. С. 44–59.
- 8 Мельниченко Г. Г. Краткий ярославский областной словарь. Ярославль: Изд-во ЯГПИ, 1961. 224 с.
- 9 Мосеев И. И. Поморьска говоря. Краткий словарь поморского языка. Архангельск: [б.и.], 2005. 138 с.
- 10 Новгородский областной словарь / отв. ред. В. П. Строгова. Новгород: Изд-во НГПИ, 1992–1995. Вып. 1–13.
- 11 Опыт областного великорусского словаря, изданный Вторым отделением Академии наук. СПб.: Тип. Императорской АН, 1852. 275 с.
- 12 Подвысоцкий А. Словарь областного архангельского наречия в его бытовом и этнографическом применении. СПб.: Тип. Императорской АН, 1885. 198 с.
- 13 Словарь вологодских говоров. Вологда: Русь, 1983–2007. Вып. 1–12.
- 14 Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей / гл. ред. А. С. Герд. СПб.: Изд-во СПУ, 1994–2005. Вып. 1–5.
- 15 Словарь русских народных говоров. М.; Л.: Наука, 1965–2014. Вып. 1–45.
- 16 Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / отв. ред. Н. Ю. Шведова. М.: Азбуковник, 2008. 1175 с.
- 17 Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. М.: Прогресс, 1964–1973. Т. 1. 562 с. Т. 2. 671 с. Т. 3. 627 с. Т. 4. 855 с.
- 18 Ярославский областной словарь / под науч. ред. Г. Г. Мельниченко. Ярославль, Изд-во ЯГПИ, 1981–1991. Вып. 1–10.

\*\*\*

© 2019. Olga A. Teush  
Ekaterinburg, Russia

## LEXICAL EMBODIMENT OF THE IDEOGRAPH “LAKE” IN DIALECTS OF THE EUROPEAN NORTH OF RUSSIA

**Abstract:** The article explores lexemes signifying “lake” in dialects of the European North of Russia. The whole complex of lexemes under study is analyzed from the point of view of the words origin and their semantic connections. The paper displays the interpretations of the onomasiological models. The key word lake is considered within etymological aspect on the all-Slavic background, including its Indo-European parallels. While describing secondary geographical semantics the author identifies dominant semes and analyzes attributive naming that selectively, with anthropocentric perspective, characterize the object. The paper also reveals qualitative characteristics of the object reflected in the internal form of dialecticisms. Dialect lexemes nominating the lake and its parts are interpreted etymologically and onomasiologically, generalizing conclusions of ethno-cultural character. The paper examines all language input against a broad extralinguistic background. As a result the object’s characteristics, reflected at the language level, are revealed and nomination features that served as the basis of lexical units are determined. The author pays special attention to the secondary nominations, based on economic and anatomical metaphor highlighting an extensive use of kinship terminology in limnonymy.

**Keywords:** lexeme, semantics, meaning, Russian language, North Russian dialects.

**Information about author:** Olga A. Teush — PhD in Philology, Associate Professor, B. N. Yeltsin Ural Federal University, Lenin Ave. 51, 620083 Ekaterinburg, Russia. E-mail: olga.teush@yandex.ru

**Received:** March 19, 2018

**Date of publication:** March 28, 2018

**For citation:** Teush O. A. Lexical embodiment of the ideographs “lake” in dialects of the European North of Russia. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 184–195. (In Russian)

### REFERENCES

- 1 *Arkhangel'skii oblastnoi slovar'* [Arkhangelsk regional dictionary], edited by O. G. Getsova. Moscow, Izdatel'stvo MGU, 1980, vol. 1. 168 p. (In Russian)
- 2 Gerasimov M. K. Slovar' uездного cherepovetskogo govora [Dictionary of the dialect of the County Cherepovets]. *ORIAS*, 1910, vol. 87, no 3. 111 p. (In Russian)
- 3 Dal' V. I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo iazyka: v 4 t.* [Explanatory dictionary of the living Great Russian language: in 4 vols.] Moscow, Russkii iazyk Publ., 1955. Vol. 1. 700 p. Vol. 2. 780 p. Vol. 3. 556 p. Vol. 4. 684 p. (In Russian)
- 4 Dilaktorskii P. A. *Slovar' oblastnogo vologodskogo narechiia v ego bytovom i etnograficheskom primenenii* [Dictionary of regional Vologda dialect in its everyday and ethnographic application]. Vologda, without publ. 1902. 677 p. (In Russian)
- 5 Dopolnenie k “Opytu oblastnogo velikorusskogo slovaria” [Addition to the “Experience of the regional Great Russian dictionary”]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi AN Publ., 1858. 328 p. (In Russian)

- 6 *Kulikovskii G. Slovar' oblastnogo olonetskogo narechiia v ego bytovom i etnograficheskom primenenii* [Dictionary of regional Olonets dialect in its everyday and ethnographic application]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi AN Publ., 1898. 151 p. (In Russian)
- 7 Kurkina L. V. *Etimologicheskie zametki* [Etymological notes]. *Etimologiya 1974* [Etymology 1974]. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 44–59. (In Russian)
- 8 Mel'nichenko G. G. *Kratkii iaroslavskii oblastnoi slovar'* [Brief Yaroslavl regional dictionary]. Iaroslavl', Izdatel'stvo IaGPI Publ., 1961. 224 p. (In Russian)
- 9 Moseev I. I. *Pomor'ska govoria. Kratkii slovar' pomorskogo iazyka* [Pomor dialect. A short dictionary of the Pomor language]. Arkhangel'sk, b.i., 2005. 138 p. (In Russian)
- 10 *Novgorodskii oblastnoi slovar'* [Novgorod regional dictionary], responsible edited by V. P. Strogova. Novgorod, Izdatel'stvo NGPI Publ., 1992–1995. Issue 1–13. (In Russian)
- 11 *Opyt oblastnogo velikoruskogo slovaria, izdannyi Vtorym otdeleniem Akademii nauk* [The experience of the regional Great Russian dictionary, published by the Second branch of the Academy of Sciences]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi AN Publ., 1852. 275 p. (In Russian)
- 12 *Podvysotskii A. Slovar' oblastnogo arkhangel'skogo narechiia v ego bytovom i etnograficheskom primenenii* [The dictionary of the regional Arkhangelsk dialect in its everyday and ethnographic application]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi AN Publ., 1885. 198 p. (In Russian)
- 13 *Slovar' vologodskikh govorov* [Dictionary of Vologda dialects]. Vologda, Rus' Publ., 1983–2007. Issue 1–12. (In Russian)
- 14 *Slovar' russkikh govorov Karelii i sopredel'nykh oblastei* [Dictionary of Russian dialects of Karelia and adjacent regions], chief edited by A. S. Gerd. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPU Publ., 1994–2005. Issue 1–5. (In Russian)
- 15 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian vernacular dialects]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1965–2014. Issue 1–45. (In Russian)
- 16 *Tolkovyii slovar' russkogo iazyka s vklucheniem svedenii o proiskhozhdenii slov* [Explanatory dictionary of the Russian language with the inclusion of information about the origin of the words], responsible edited by N. Iu. Shvedova. Moscow, Azubkovik Publ., 2008. 1175 p. (In Russian)
- 17 Fasmer M. *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka: v 4 t.* [Etymological dictionary of the Russian language: in 4 vols.], translated from Germany. Moscow, Progress Publ., 1964–1973. Vol. 1. 562 p. Vol. 2. 671 p. Vol. 3. 627 p. Vol. 4. 855 p. (In Russian)
- 18 *Iaroslavskii oblastnoi slovar'* [Yaroslavl regional dictionary], scientific edited by G. G. Mel'nichenko. Iaroslavl', Izd-vo IaGPI Publ., 1981–1991. Issue 1–10. (In Russian)



© 2019 г. Е. Н. Тетерина  
г. Москва, Россия

### ФУНКЦИЯ АНТИПАСТОРАЛЬНОЙ ТОПИКИ В РОМАНЕ Р.СЕНЧИНА «ЕЛТЫШЕВЫ»

**Аннотация:** Статья посвящена выявлению функции антипасторальной топика в романе «Елтышевы» российского писателя Р. В. Сенчина, относящего свое творчество к «новому реализму». Среди признаков, свойственных произведениям отечественного неореализма и нашедших воплощение в этом социально-психологическом романе (продолжение традиций русского реалистического письма, соответствующие современности хронотоп и язык, атмосфера экзистенциального тупика, психологический антропоцентризм, социальный критицизм, увлечение бытописанием, обозначение аксиологических констант, надежда на переустройство описываемой реальности и т. д.), особое место занимает уровень включения в художественную ткань повествования различных жанровых форм, способных усилить пластичность и экспрессию поэтического мира. В «Елтышевых» этот уровень принадлежит антипасторальной топике (деформация константы идиллического мира, раскол традиционного идиллического представления о единстве природы и человека, нарушение пасторального баланса оппозиции «жизнь — смерть»). Место антипасторальности здесь определяется не только высокой адаптивной восприимчивостью самой романной формы к разножанровым элементам (М. М. Бахтин), но и потенциальной возможностью антипасторали к укреплению реалистического плана произведения (Т. Джиффорд). Введение антипасторальных элементов в художественный мир «Елтышевых» отражает попытку автора найти убедительную и острую по воздействию на читателя форму выражения, вызвать читательскую рефлексию как по поводу катастрофического состояния современного мира, так и в отношении судьбы человеческой души, добровольно вступившей на путь смерти.

**Ключевые слова:** «новый реализм», Р. Сенчин, «Елтышевы», пастораль, антипастораль, современная отечественная литература.

**Информация об авторе:** Елена Николаевна Тетерина — кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, ул. Садовническая, д. 53/45, 115035 г. Москва, Россия. E-mail: lente-75@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 26.03.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Тетерина Е. Н. Функция антипасторальной топика в романе Р. Сенчина «Елтышевы» // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 196–207.

Социально-психологический роман<sup>1</sup> современного российского писателя, публициста и музыканта Романа Валерьевича Сенчина «Елтышевы» опубликован в из-

<sup>1</sup> «Роман Сенчин — <...> писатель, сумевший создать свой, сегодняшний вариант русской социально-психологической прозы» [13].

дательстве «Эксмо» в 2009 г. Сам автор определяет художественный метод своего письма как «отражающий» или «новый реализм» [26], выделяя в качестве его доминантных качеств документальность и человековедческий фактор. Акцентируя их, в одном из интервью он замечал: «Для меня проза делится на изящную словесность, где важны не столько содержание, герои, сюжетное развитие, а сам язык <...>, и на, конечно, в художественном оформлении, <...> документ. Исторический, психологический, человеческий... Я пытаюсь писать о жизни ничем особенным не выдающихся <...> людей. Хотя каждый человек особенен и уникален» [24].

Как известно, термин «новый реализм» породил жаркую дискуссию в среде отечественной литературной критики последнего десятилетия [7; 15; 20; 25; 28]. Оставляя в стороне аргументы сторон по поводу его адекватности/неадекватности ряду произведений современных отечественных прозаиков (З. Прилепина, А. Бабченко, С. Шаргунова, Б. Евсева, А. Варламова, В. Галактионовой, Ю. Козлова, П. Крусанова, В. Личутина и т. д.), заметим, что роман Сенчина демонстрирует все те признаки «нового реализма», которые обозначены в литературоведческих и литературно-критических работах разной степени лояльности по отношению к этому художественному явлению. По мнению ряда исследователей, произведения, принадлежащие «направлению нового века» [25, с. 166], отличаются наличием

- традиций русского реалистического письма [19; 20], идейных принципов «национального космоса» [8];
- хронотопа, соответствующего социальной действительности наших дней [19];
- языка, адаптированного под современность [20];
- сочетания маркировок постмодернизма («мир как хаос», «кризис авторитетов»), реализма («типичный герой», «типичные обстоятельства»), романтизма («разлад идеала и действительности») с установкой на экзистенциальный тупик, отчужденность, неудовлетворенность и трагический жест [1; 9];
- психологического антропоцентризма [5; 19];
- социального критицизма [5; 19];
- избыточного бытописательства [5; 7; 14];
- «новых реальностей, вызовов современности, с которыми приходится сталкиваться авторам» [20];
- надежды на переустройство описываемой реальности [20];
- способности к восприятию и узнаванию «надмирных истин» [16], осознанию «аксиологических констант» [20];
- отсутствия критерия «качества написанного» [20];
- «поиска новых синтетических жанровых форм контакта художественных методов, которые могут привести к усилению индивидуализации поэтического мира» [19].

Из перечисленных выше признаков «нового реализма» подробнее остановимся на рассмотрении последнего, так как один из актуальных уровней художественного мира «Елтышевых» — уровень антипасторальной топики<sup>2</sup>. Появление его в романе мо-

<sup>2</sup> Наличие в «Елтышевых» элементов антипасторальной топики позволяет обозначить не только близость романа литературе об «истории гибели одного семейства» и «истощении рода» («Замок Отранто» Х. Уолпола, «Будденброки» Т. Манна, «Господа Головлевы» М. Салтыкова-Щедрина, «Семья вурдака» А. К. Толстого, «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта, «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса и т. п.), но и его принадлежность отечественной традиции пасторальности-антипасторальности, представленной в XX в. такими произведениями, как «Пастух и пастушка. Современная пастораль» В. Астафьева, «Последняя пастораль» Г. Адамовича, «Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя» Ю. Нагибина, «Ложится мгла на старые ступени» А. Чудакова. О жанровой судьбе пасторали и вариантах исторической трансформации жанра см., например: [21; 22].

жет быть обусловлено как высокой адаптивной способностью романной формы к разножанровым элементам [3; 27], так и самой возможностью антипасторального дискурса к укрупнению реалистического плана произведения. На эту возможность указывал, в частности, английский литературовед Терри Джиффорд, считая, что помимо прочих признаков произведений антипасторального ряда (трансформация исходной пасторальной модели, демифологизация образов Аркадии, Эдема и т. п., антиидеализм), антипасторальность призвана высвечивать катастрофичность, напряженность и хаотичность описываемого, подчеркивать ее «реалистичность» [29].

Антипасторальный план «Елтышевых», придающий дополнительную отчетливость и убедительность авторской картине современности и призывающий читателя задуматься о состоянии его внешнего и внутреннего бытия, складывается из нивелирования в произведении центральных идей пасторально-идиллической системы (*locus amoenus*, единство природы и человека, баланс оппозиционных категорий «жизнь – смерть»).

1. В романе Сенчина деформируется сама константа идиллического мира — *locus amoenus*. События разворачиваются и в городе, и в деревне. Оба этих локуса, зачастую противопоставленные многовековой традицией пасторали, в «Елтышевых» предстают ипостасями единого катастрофического пространства.

Безымянный город в романе — это область несбывшихся надежд, несложившихся карьер, ветхих жилищ, тесных квартир, унылых пейзажей. В его истории прослеживается динамика угасания. Если на заре семейной жизни Елтышевых город — это стремительно растущие благоустроенные дома, широкие проспекты, уютная библиотека, то, спустя время, он имеет неприглядный вид: «Их четырехэтажный дом, один из первых, построенных в городе многоквартирных, сегодня показался Валентине Викторовне убогим, покосившимся, особо обшарпанным <...> Напротив еще одна такая же четырехэтажка — мутноватые стекла, балконы забиты старой мебелью, какими-то досками, расползшимися коробками. Во дворе детская площадка с песочницей, деревянной поломанной горкой, качелями, которые пронзительно скрипели, если на них качались; заросшая полынью хоккейная коробка <...>» [23, с. 28].

Центром города является вытрезвитель, местная «обитель зла», где персонал заведения унижает пьяных клиентов и где всегда царит безжизненный сумрак: «Держурка невелика, сумрачна, и несколько ламп не могут наполнить ее светом, жизнью» [23, с. 13]. «Темный, душный, жутковатый мирок» [23, с. 9] предстает в образе адского пекла в сцене позорного финала карьеры капитана Елтышева, запершего людей в тюремном изоляторе и едва не лишившего их жизни: «Из комнатухи вырвалась волна отравленного горячего воздуха <...> На полу, один на другом, корчились недавние недовольные» [23, с. 21].

Другим ликом катастрофического пространства романа становится сибирская деревушка близ Саянских гор Мураново. Это название воскрешает в памяти светлую тональность лирики Е. Баратынского и Ф. Тютчева, жизнь которых была связана с подмосковной усадьбой Мураново. Баратынский в одном из своих стихотворений так описывал деревенский пейзаж:

Я помню ясный, чистый пруд;  
Под сенью берез ветвистых.  
Средь мирных вод его три острова цветут;  
Светлея нивами меж роц своих волнистых;

За ним встает гора, пред ним в кустах шумит  
И брызжет мельница. Деревня, луг широкой,  
А там счастливый дом... туда душа летит <...> [2, с. 240–241].

В романе Сенчина сохранились лишь отголоски традиционного пасторального представления о деревенской идиллии. Елтышева жалеет, что в молодости покинула родное Мураново: «Нет, лучше тогда было вернуться в деревню, учить детишек. Надежная изба на высоком фундаменте, огород, корова... Давно она не была на родине, деревенская жизнь представлялась как нечто единственно правильное» [23, с. 27]. Ее бывшая сослуживица, узнав об отъезде семьи из города, восклицает: «— Молодцы... Хорошо вам — деревня, воздух, а тут задыхаешься в этом асфальте» [23, с. 155]. Но переселение Елтышевых в деревню — не добровольный уход героев на идиллическое лоно сельского быта, а вынужденное бегство от позора и отсутствия жилья. Образ деревни в романе предстает в форме пасторального негатива, ада. Здесь нашли место все приметы процесса ее упадка: безработица, бездорожье, отсутствие доступной медицины, низкий уровень образования, алкоголизм и наркомания, преступность.

Смысловыми ориентирами деревенского пространства в романе становятся образы дома, кладбища, леса, несущие антиидиллическую коннотацию.

Центр Мураново — дом тетки Татьяны, куда переехала семья. «Конкретный пространственный уголок, где жили отцы и деды, где будут жить дети и внуки» [4, с. 158] в романе Сенчина трансформирован в место тяжелых дум, преступных помыслов и промыслов, пьянства, болезней, семейной вражды, сыноубийства. Здесь никогда не прозвучит детский смех отвергнутого Елтышевыми внука. Хозяйка дома, тетка Татьяна, хранительница семейного очага и родовой памяти, будет убита самим главой семейства. История обветшания дома в романе отражает динамику разложения человеческой души. Как известно, в библейской (Лев. 14: 33–53) и новозаветной традиции дому уподобляется человеческая душа. Погрязший в раздорах дом обречен, подобно душе, чуждой созидающей мудрости любви: «Всякое царство, разделившееся само в себе, опустеет; и всякий город или дом, разделившийся сам в себе, не устоит» (Матф. 12: 25). Поэтому новое жилище, которое захочет построить взамен старого Николай Михайлович, так и останется мечтой. О ней будет напоминать лишь вырытый под строительство нового дома котлован: «Яма темнела, пугала, как вырытая могила» [23, с. 124]. Семейные дразги сотрясают еще один дом, описанный в романе, — дом семейства Тяповых, с которыми вынужденно пришлось породниться Елтышевым. На тяповском подворье находится баня («место нечистое, поганое, опасное» [18, с. 32]<sup>3</sup>). Здесь, в холодном, тесном и темном предбаннике, будут предаваться любовным утехам старший сын Елтышевых Артем и его будущая жена Валентина, которые познакомились в пьяном чаду местного клуба.

Идиллическое представление о смерти не имеет ярко выраженного трагического характера, соответственно, и *кладбище* в пасторали, как правило, скромный живописный уголок последнего приюта. В «Елтышевых» образ кладбища выстроен с помощью семантики низа и разложения, которая усиливается за счет включения мифологем сосны и осины. Здесь сосна, как один из древнейших образов мирового древа [10, с. 53], мировой космической оси, позже ставшая символом вечности и душевного сопротивления небытию и в отечественной поэзии (М. Лермонтов, А. Фет, С. Маршак, В. Шаламов, Н. Рубцов), и на полотнах русских художников (И. Шишкина, Ф. Васильева и др.),

<sup>3</sup> Подробнее о причинах такого восприятия этого древнего локуса, см., например: [6].

вытесняется осиной с ее народной семантикой смерти, обезбоженности<sup>4</sup>: «Кладбище находилось почему-то не в сосновом бору <...>, а напротив — у подножия холма, в сырой, заросшей чахлым осинником низине. “Вот здесь и меня с Николаем закопают”, — подумала Валентина Викторовна, оглядывая такие же чахлые, как осины, кресты и тумбочки <...> И от мысли о собственной смерти, от того, что последнее пристанище столь безрадостно, она <...> зарыдала» [23, с. 214–215].

Толика *леса*<sup>5</sup>, как одного из локусов идиллического мира, традиционно противопоставляемого *саду*, в романе Сенчина имеет зловещий оттенок. Это и территория, где в клубах мошкары озлобленные мурановцы собирают ягоды и грибы на продажу, воровато рубят деревья на дрова и стройматериалы, и оскверненное преступлением место. Здесь в мстительной злобе Елтышев убьет своего соседа Харина, сделавшего обман единственным способом выживания своей семьи.

2. В романе продемонстрирован раскол традиционного идиллического представления о единстве природы и человека. Здесь природа, в отличие от универсального идиллического мировидения, представлена как враждебная по отношению к человеку сила. В описании мурановского пейзажа господствует танатосная символика: «Все, что еще зеленело, стало черным, потекло, словно гноем, мертвым травяным соком» [23, с. 237]; «Как ни было грустно видеть черную, без снега, землю, похожие на скелеты деревья, но при снеге стало еще грустнее» [23, с. 185]. Лейтмотивом повествования является образ дождя, назойливо напоминающего о тотальном, внешнем и душевном, распаде: «В городе дождь был другим — от него легко было спрятаться, забыть, что он есть. А здесь, даже если уши заткнуть, зажмуриться накрепко, все равно спрятаться не удавалось — дождем пахло даже в теплой избе, волей-неволей представлялось, как влага точит доски, бревна, разъедает железо, шифер, бетон» [23, с. 164]. Дождь отнимает жизненные силы и лишает надежды на лучшее: «В начале сентября пошел дождь. Как и в том году — мелкий, редкий <...>, но долгий, непрерывный, вымывающий энергию» [23, с. 237]. Сам приезд Елтышевых в Мураново сопровождается дождем, предвещающая будущие беды семьи: «Только стали с женой разгружать контейнер, заморосил дождь. Мелкий, но, кажется, затяжной, октябрьский.

— Как назло, — ругнулся Николай Михайлович» [23, с. 37].

Фоном окончательного нравственного падения главного героя также станет дождь. После убийства Харина Елтышев впервые за все время пребывания в Муранове радуется ненастью: «Выйдя в туалет, обнаружил, что идет дождь. Мелкий, но частый. Холодный... В другое бы время расстроился <...>, а сейчас постоял, половил капли ртом. Вздохнул:

— Хорошо...» [23, с. 242].

3. В произведении нарушен пасторальный баланс оппозиции «жизнь – смерть».

В отличие от идиллической гармонии этих оппозиционных категорий, в «Елтышевых» господствует смерть. Тетка Валентины с горечью рассуждает о высокой смерт-

<sup>4</sup> Так, В. И. Даль в статье «Осина» своего «Словаря...» приводил словесный пример народного восприятия этого образа: «Осина проклятое дерево, на немъ Иуда удавился, и съ тѣхъ поръ на немъ листь дрожить» [12, с. 720].

<sup>5</sup> В. Я. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» указывал на то, что в античной мифологии и литературе (Овидий, Вергилий) образ леса служит воплощением преддверия Аида. В славянской фольклорной традиции лес — пространство как враждебное (вход в царство мертвых), так и сакральное (область обрядов и испытаний). См.: Глава III. Таинственный лес [16]. Диапазон ветхозаветной интерпретации образа леса вмещает и его положительное значение [убежище праведных (2 Цар. 18: 6–8), (Иер. 4: 27–29), и отрицательное (божественное наказание за людское беззаконие (Ис. 17: 9)].

ности в деревне: «Мрут и мрут, мрут и мрут... В войну с нашего Муранова семнадцать мужиков погибло <...> Но то война, пулеметы, танки, а тут, если посчитать, за последних пять лет больше наберется... И что ж это — это ведь все так перемрут, переубивают друг дружку» [23, с. 177]. Правда ее слов подтверждается криминальными эпизодами романа: Олегжон убивает собутыльника, а потом и сам становится жертвой убийства; местный парень на танцах рубит другого топором; мстительные соседи закалывают младшего сына Елтышевых Дениса и т. д. Жизнь в деревне нередко заканчивается либо сумасшествием (история фермера-птицевода, впавшего в безумие от отчаяния, что не удалось наладить собственное дело), либо самоубийством (самоподжог Валерки), либо смертью, ставшей назойливой тривиальностью. Скоропостижная кончина еще молодого Юрки поражает своей внезапностью только Николая Михайловича, недавно приехавшего в деревню: «Елтышева удивило поведение окружающих — стояли и смотрели на труп, как на что-то обычное. И даже Людмила, для которой теперь, со смертью мужа <...>, ломалась вся ее и ее детей судьба, не рыдала, не трясла Юрку, требуя подняться, <...>, а как и другие, стояла и смотрела. Дети тоже были тут — и тоже спокойны... Подошел управляющий, потом участковый, фельдшер. Останавливались и смотрели» [20, с. 174–175]. Смерть для мурановцев давно утрачивает значение Тайны. Так, для того чтобы уличить жену Юрки в обмане, на эксгумацию его тела стекаются кучки любопытных: «Некоторые ожидали, что, как только отдерут крышку, вдова <...> достанет из подкладки его костюмчика заначенную пачку денег <...>. Но все ограничилось переобуванием. Разочарованные, намерзшие зрители скорей разошлись» [23, с. 203].

На жизненное угасание в условиях деревенской действительности обречены не только взрослые, но и дети. Приметы вырождения Елтышев замечает в потомстве соседа-алкоголика: «У Юрки было шестеро детей — четыре мальчика и две девочки — от тринадцати до четырех лет <...> Старшая, тринадцатилетняя Лида, выглядела на свой возраст, сложена была пропорционально, а уже следующий, одиннадцатилетний Павлик, ростом, фигуркой смахивал на восьмилетнего-девятилетнего; остальные тоже были низкорослыми, щуплыми, с туповатыми лицами... “И что из таких получится?”» [23, с. 88].

В этом выморочном мурановском мире ее жителей то и дело посещают мысли о конце. Одним из носителей этих настроений является старший сын Елтышевых, в конце концов нашедший нелепую смерть. В его мироощущении прочно воцаряется Танатос, вытесняя внезапно вспыхнувшую страсть Эроса: «<...> спустя полгода, Артему частенько казалось, что, может, лучше бы их с Валею знакомства не случилось. Или близость так далеко не зашла. Теперь его одиночество и та мучительная тоска вспомнилась как нечто светлое, сладостное, невозвратное» [23, с. 135]. С рождением сына появляются новые радостные ощущения, но и они растворяются все в той же танатосной бездне: «...сил у Артема хватило ненадолго — через пару недель стал валиться на кровать при первой возможности. Днем уходил во времянку, закутывался в тряпье и засыпал, и даже угроза замерзнуть не останавливала. “И черт с ним,” — шептал с обидой» [23, с. 192]. Валентина Викторовна, похоронив сыновей и мужа, укоряет себя за попытки зацепиться за жизнь: «Она ждала смерть, призывала ее, но в то же время исправно делала себе уколы <...> Ругала себя за это, зло посмеивалась — “хо-очешь жить”, — и все же продлевала эту ненужную теперь жизнь» [23, с. 306–307].

Смерть в романе, являясь ключевым образом произведения, опутывает не только жизненное пространство персонажей, но и прочно воцаряется в их душе. В этимологии самой фамилии семейства наряду с указанием на конечность, «обрубленность» («елтыш» в «Словаре...») В. И. Даля — «чурбан, отрубок» [11, с. 534]), содержится и на-

мек на душевную неразвитость. Разрушительное начало олицетворяет сам глава семьи. В романе образ библейского патриарха, выводящего род в новые земли в поисках лучшей доли, трансформирован в образ древнего Крона, пожирателя и своих детей, и тех, кто встречается на его пути. Кроническое начало проявляет себя не только в сценах собственноручного устранения Елтышевым своих противников или антиподов (тетки, сына, соседа), но и в губительном влиянии на судьбы людей, физического уничтожения которых он не желал (история чудом уцелевшего в отравленной духоте вырезвителя журналиста, гибель младшего сына и разрыв отношений с семьей старшего). Как уже замечалось, моделью этой жизненной стратегии является напоминающий могилу котлован, так и не ставший основой задуманного дома. Об отсутствии нравственного фундамента в жизни Елтышева свидетельствует история его жизни — добровольно избранный персонажем путь низложения христианских ценностей. Главной такой нивелированной ценностью станет любовь, основная категория христианской этики (Иоанн 13: 34). Принципом елтышевского бытия станет нелюбовь, привычка озлобленного сосуществования. Городские сцены романа свидетельствуют о подмене в мировоззрении героя и таких ключевых категорий христианского кодекса как покаяние и чудо. В его сознании место покаяния займет сожаление о своей нерешительности вступить в бандитскую группировку в 90-е: «Позже, больно сжимая кулаки, Николай Михайлович вспоминал, как ему предлагали уволиться со службы, “заняться делом”, “вступить в долю”» [23, с. 7]. Чудесное обернется звериным ожиданием дежурного по вырезвителью своей жертвы: «И поначалу Елтышев радовался каждому дежурству <...> ожидал чего-то чудесного... Да нет, не “чего-то”, а вполне реального пьяного вусмерть богатея с набитыми деньгами карманами» [23, с. 8].

Болезнью души в той или иной степени заражено и большинство персонажей романа: зависть, злоба, равнодушие, мстительность, злопамятность, преступные наклонности — примета того общества, которое возникает на страницах произведения. Так, гибель только что освободившегося из заключения Дениса — акт мести мурановцев ненавистному им чужаку. В романе есть персонажи-носители света души, но их судьба в условиях всеобщего нравственного омертвления трагична: гибнет тетка Татьяна, оплот житейской мудрости и чуткости, гибнет любивший до самозабвения распутную Ленку местный мужичок Валерка.

Тем не менее в финале этого мрачного и горького произведения звучит едва различимый мажорный обертон — отвергнутый наследник Елтышевых, пятилетний Родион, не знает своей фамилии. Несмотря на желание Валентины Викторовны открыть внуку тайну его рождения, малыш упрямо твердит:

— Я не Ей... Я Петьунин.

— Твоя фамилия Елтышев! — чувствуя, что теряет голову, почти прокричала Валентина Викторовна. — Ел-ты-шев.

— Я — Одион Петьунин, — твердо ответил мальчик [23, с. 317].

Возможно, этой заключительной сценой романа автор дает надежду читателю на то, что маленький Родион избежит судьбы елтышевского ада. Сам писатель на одной из встреч с читателями признался: «Я вижу реальность и не могу не писать. Есть такое тайное желание, что что-то изменится из-за написанного мною»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Встреча с писателями Р. Сенчиным и С. Шаргуновым в рамках I Славянского Форума Искусств «Золотой витязь» 14.05.2010. Подробнее: URL: <http://glfir.ru/svobodnaja-kafedra/tvorcheskij-vecher-glfr-veronika-vasileva.html> (дата обращения: 25.03.2018).

Таким образом, введение антипасторальной топики в художественную ткань реалистического романа Р. В. Сенчина отражает попытку автора найти убедительную и наиболее острую по воздействию на своего читателя форму выражения, вызвать читательскую рефлексию не только по поводу катастрофического состояния современного мира, но и в отношении судьбы человеческой души, добровольно вступившей на путь Зла и Смерти.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Абишева У. К.* Новые тенденции в реализме XX века // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2006. № 1. С. 109–128.
- 2 *Баратынский Е. А.* Лирика. Минск: Харвест, 2002. 448 с. С. 240–241.
- 3 *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
- 4 *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
- 5 *Беляков С.* Дракон в лабиринте: к тупику нового реализма // Урал. 2003. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2003/10/bel.html> (дата обращения: 25.03.2018).
- 6 *Бобров А. Г.* Древнерусская «мовь» // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. Т. 56. С. 94–120.
- 7 *Бойко М.* О дивный новый реализм // Литературная газета. 2010. № 12. URL: <http://lgz.ru/article/N12--6267---2010-03-31-/O-divn%D1%8Bu-nov%D1%8Bu-r%D0%B5alizm12106/> (дата обращения: 25.03.2018).
- 8 *Бондаренко В.* Попытка прорыва // Литературная газета. 2010. № 13. URL: [http://lgz.ru/article/N13--6268---2010-04-07-/Pop%D1%8Btka-pror%D1%8Bva12210/?sphrase\\_id=1269957](http://lgz.ru/article/N13--6268---2010-04-07-/Pop%D1%8Btka-pror%D1%8Bva12210/?sphrase_id=1269957) (дата обращения: 25.03.2018).
- 9 *Ганиева А.* Не бойся новизны, а бойся пустозвонства // Знамя. 2010. № 3. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=4213> (дата обращения: 25.03.2018).
- 10 *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.
- 11 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб.: Тип. М. Вольфа, 1880. Т. 1: А-З. 812 с.
- 12 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб.: Тип. М. Вольфа, 1880. Т. 2: И-О. 814 с.
- 13 *Костырко С.* «Статус писателя лишился своей сакральности...» // Excellent. URL: <http://sarmediaart.ru/intervyu/44-sergej-kostyrko.html> (дата обращения: 25.03.2018).
- 14 *Лорченков В.* Русский Олимп — брошенный диван // Октябрь. 2010. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2010/2/lo19.html> (дата обращения: 25.03.2018).
- 15 *Пирогов Л.* Погнали наши городских // Литературная газета. 2010. № 9. URL: [http://lgz.ru/article/N9--6264---2010-03-10-/Pognali-nashi-gorodskih11875/?sphrase\\_id=1390567](http://lgz.ru/article/N9--6264---2010-03-10-/Pognali-nashi-gorodskih11875/?sphrase_id=1390567) (дата обращения: 25.03.2018).
- 16 *Пронн В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2002. 333 с.
- 17 *Пустовая В.* Новое “я” современной прозы: об очищении писательской личности // Новый мир. 2004. № 8. С. 153–173.
- 18 *Путилов Б. Н.* Древняя Русь в лицах: Боги, герои, люди. СПб.: Азбука, 1999. 368 с.
- 19 *Ротай Е. М.* «Новый реализм» в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова: автореф. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2013. 178 с.

- 20 Рудалев А. Катехизис «нового реализма». Вторая волна: Не так страшен «новый реализм», как его малюют // Российский писатель. URL: <http://rospisatel.ru/konferenzija/rudaljev.htm> (дата обращения: 25.03.2018).
- 21 Саськова Т. В. Жанровая природа пасторали в историко-культурном осмыслении // Литература в системе культуры. М.: Изд-во МГОПУ, 1997. Вып. 1. С. 36–45.
- 22 Саськова Т. В. Природа и социум (к вопросу о судьбах пасторальной традиции) // Культура и творчество. М.: Изд-во МГОПУ, 1996. С. 10–30.
- 23 Сенчин Р. В. Елтышевы. М.: Эксмо, 2009. 320 с.
- 24 Сенчин Р. Если слушать писателей, все развалится // Захар Прилепин. URL: <http://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/roman-senchin-esli-slushat-pisatelei-vse-razvalitsya.html> (дата обращения: 25.03.2018).
- 25 Сенчин Р. Направление нового века // Новый реализм: за и против (Материалы писательских конференций и дискуссии последних лет). М: Изд-во Литературного ин-та им. А. М. Горького, 2007. С. 166–169.
- 26 Сенчин Р. В. Новый реализм // Знамя. 2005. № 5. С. 192–193.
- 27 Тамарченко Н. Д. Роман // Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2011. 256 с. С.60–65.
- 28 Фролов И. Чудище стозевно и безъязыко // Литературная газета. 2010. № 11. URL: <http://www.lgz.ru/article/N11--6266---2010-03-24-/Chudisht%D0%B5-stoz%D0%B5vno-i-b%D0%B5zayaz%D1%8Bko12025/> (дата обращения: 25.03.2018).
- 29 Gifford T. Pastoral, Anti-Pastoral and Post-Pastoral as Reading Strategies // Critical Insights: Nature and Environment. Ipswich: Salam Press, 2012. P. 42–61.

\*\*\*

© 2019. Elena N. Teterina  
Moscow, Russia

#### THE FUNCTION OF THE ANTI-PASTORAL FIGURATIVENESS IN R. SENCHIN'S NOVEL "ELTYSHEVS"

**Abstract:** The purpose of the paper is to explore the function of the anti-pastoral figurativeness in the novel "Eltyshevs" by the Russian writer R. Senchin, classifying his work as (new realism). Among attributes inherent in the works of national neorealism and embodied in this socio-psychological novel (such as continuation of the traditions of Russian realistic writing, the chronotope and language corresponding to modern times, the atmosphere of an existential deadlock, psychological anthropocentrism, social criticism, focusing on everyday life, indicating axiological constants, hope on the reorganization of described reality, etc.). The author puts a special emphasis on the level of inclusion of different narrative genre forms into artistic fabric of the story enhancing plasticity and expression of the poetic world. In the "Eltyshevs" this level belongs to the anti-pastoral topic (deformation of the constant of the idyllic world, split of the traditional idyllic idea of the unity of nature and man, violation of the pastoral balance of the life-death opposition). The place of anti-pastoralism in this novel is determined not only by highly adaptive susceptibility of the very form of novel to various genres`

elements (M. Bakhtin), but also by potential possibility of the anti-pastoral to enhance “realism” of the work (T. Gyfford). The introduction of anti-pastoral elements into the artistic world of the “Eltyshevs” reflects the author's attempt to find the most convincing and sharpest form of expression of the material proposed for reading, to generate the reader's reflection both on a catastrophic state of the modern world and regarding the fate of the human soul voluntarily taken the path of death.

**Keywords:** R. Senchin, “Eltyshevs”, pastoral literature, anti-pastoral literature, modern Russian literature, “modern new realism”.

**Information about author:** Elena N. Teterina — PhD in Philology, Senior Lecturer, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St. 33, build. 1, 117997 Moscow, Russia. E-mail: lente-75@mail.ru

**Received:** March 26, 2018

**Date of publication:** March 28, 2018

**For citation:** Teterina E. N. The function of the anti-pastoral figurativeness in R. Senchin's novel “Eltyshevs”. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 196–207. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Abisheva U. K. Novye tendentsii v realizme XX vek [New Trends in the Realism of the 20<sup>th</sup> century]. *Vestnik MGU. Seriya 9: Filologiya* [Series 9: Philology], 2006, no 1, pp. 109–128. (In Russian)
- 2 Baratynskiy E. A. *Lirika* [Lyrics]. Minsk, Kharvest Publ., 2002. 448 p. (In Russian)
- 3 Bahtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki* [The Issues of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975. 504 p. (In Russian)
- 4 Bahtin M. M. Formy vremeni i khronotopa v romane [The Forms of Time and the Chronotope in the Novel]. *Epos i roman* [The Epic and The Novel]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 304 p. (In Russian)
- 5 Beliakov S. Drakon v labirinte: k tupiku novogo realizma [The Dragon in the Labyrinth: on the Stalemate of New Realism]. *Ural*, 2003, no 10. Available at: <http://magazines.russ.ru/ural/2003/10/bel.html> (accessed 25 March 2018). (In Russian)
- 6 Bobrov A. G. Drevnerusskaia “mov” [The Old Russian “mov` (speech)"]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [The Works of the Department of the Old Russian Literature]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2004, vol. 56, pp. 94–120. (In Russian)
- 7 Boiko M. O divnyi novyi realizm [Brave New Realism]. *Literaturnaia gazeta*, 2010, no 12. Available at: <http://lgz.ru/article/N12--6267---2010-03-31-/O-divn%D1%8By-nov%D1%8By-r%D0%B5alizm12106/> (accessed 25 March 2018). (In Russian)
- 8 Bondarenko V. Popytka proryva [Breakethrough Attempt]. *Literaturnaia gazeta*, 2010, no 13. Available at: [http://lgz.ru/article/N13--6268---2010-04-07-/Pop%D1%8Btkapror%D1%8Bva12210/?sphrase\\_id=1269957](http://lgz.ru/article/N13--6268---2010-04-07-/Pop%D1%8Btkapror%D1%8Bva12210/?sphrase_id=1269957) (accessed 25 March 2018). (In Russian)
- 9 Ganieva A. Ne boisia novizny, a boisia pustozvonstva [Don't be Afraid of Novelty but be Afraid of Blabbering]. *Znamia*, 2010, no 3. Available at: <http://znamlit.ru/publication.php?id=4213> (accessed 25 March 2018). (In Russian)
- 10 Gurevich A. Ja. *Kategorii srednevekovoi kul'tury* [Categories of Medieval Culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 350 p. (In Russian)
- 11 Dal' V. I. *Tolkovyii slovar' zhivogo velikoruskogo iazyka: v 4 t.* [Explanatory Dictionary of the living Great Russian language: in 4 vols.] St. Petersburg, Tipografiia M. Vol'fa Publ., 1880. Vol. 1: A-Z. 812 p. (In Russian)

- 12 Dal' V. I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikoruskogo iazyka: v 4 t.* [Explanatory Dictionary of the living Great Russian language: in 4 vols.]. St. Petersburg, Tipografiia M. Vol'fa Publ., 1880. Vol. 2: I-O. 814 p. (In Russian)
- 13 Kostyrko S. "Status pisatel'ia lishilsia svoei sakral'nosti..." [The Writer's status Lost his Sacredness]. *Excellent*. Available at: <http://sarmediaart.ru/intervyu/44-sergej-kostyrko.html> (accessed 25 March 2018). (In Russian)
- 14 Lorchenkov V. *Russkii Olimp — broshennyi divan* [The Russian Olympus — Abandoned Sofa]. *Oktiabr'*, 2010, no 2. Available at: <http://magazines.russ.ru/october/2010/2/lo19.html> (accessed 25 March 2018). (In Russian)
- 15 Pirogov L. *Pognali nashi gorodskikh* [Pyky we go kicking city boys out]. *Literaturnaia gazeta*, 2010, no 9. Available at: [http://lgz.ru/article/N9--6264---2010-03-10-/Pognali-nashi-gorodskikh11875/?sphrase\\_id=1390567](http://lgz.ru/article/N9--6264---2010-03-10-/Pognali-nashi-gorodskikh11875/?sphrase_id=1390567) (accessed 25 March 2018). (In Russian)
- 16 Propp V. Ya. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Historical Roots of the Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2002. 333 p. (In Russian)
- 17 Pustovaia V. *Novoe "ia" sovremennoi prozy: ob ochishchenii pisatel'skoi lichnosti* [New "Me" of Modern Prose: On Purification of Writer's Personality]. *Novyi mir*, 2004, no 8, pp. 153–173. (In Russian)
- 18 Putilov B. N. *Drevniaia Rus' v litsakh: Bogi, geroi, liudi* [The Old Russian Images: Gods, Heroes, People]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 1999. 368 p. (In Russian)
- 19 Rotai E. M. "Novyi realizm" v sovremennoi russkoi proze: *khudozhestvennoe mirovozzrenie R. Senchina, Z. Prilepina, S. Shargunova* ["New Realism" of Modern Russian Prose: The Artistic Worldview of R. Senchin, Z. Prilepin, S. Shargunov]. Abstract of dissertation candidate of Philology. Krasnodar, 2013. 178 p. (In Russian)
- 20 Rudalev A. *Katekhizis "novogo realizma". Vtoraia volna: Ne tak strashen "novyi realizm", kak ego maliuiut* [The Catechism of "New Realism". Second Wave: "New Realism" is not as Scary as He is Painted]. *Rossiiskii pisatel'* [Russian writer]. Available at: <http://rospisatel.ru/konferenzija/rudaljev.htm> (accessed 25 March 2018). (In Russian)
- 21 Sas'kova T. V. *Zhanrovaia priroda pastoral'noi traditsii v istoriko-kul'turnom osmyslenii* [The Genre Nature of Pastoral in Historical and Cultural Perception]. *Literatura v sisteme kul'tury* [Literature in the system of Culture]. Moscow, Izdatel'stvo MGOPU Publ., 1997, vol. 1, pp. 36–45. (In Russian)
- 22 Sas'kova T. V. *Priroda i sotsium (k voprosu o sud'bakh pastoral'noi traditsii)* [Nature and Society (On the Fates of the Pastoral Tradition)]. *Kul'tura i tvorchestvo* [Culture and Creativity]. Moscow, Izdatel'stvo MGOPU Publ., 1996, pp. 10–30. (In Russian)
- 23 Senchin R. V. *Eltyshevy* [Eltyshevs]. Moscow, Jeksmo Publ., 2009. 320 p. (In Russian)
- 24 Senchin R. *Esli slushat' pisatelei, vse razvalitsia* [Listen to Writers Everything is going to collapse]. *Zakhar Prilepin*. Available at: <http://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/roman-senchin-esli-slushat-pisatelei-vse-razvalitsya.html> (accessed 25 March 2018). (In Russian)
- 25 Senchin R. *Napravlenie novogo veka* [The Literary School of New Age]. *Novyi realizm: za i protiv (Materialy pisatel'skikh konferentsii i diskussii poslednikh let)* [New Realism: pros and cons (Writer's Conferences Materials and Last Years' Discussions)]. Moscow, Izd-vo Literaturnogo in-ta im. A. M. Gor'kogo Publ., 2007, 166–169. (In Russian)
- 26 Senchin R. V. *Novyi realizm* [New Realism]. *Znamia*, 2005, no 5, pp. 192–193.

- (In Russian)
- 27 Tamarchenko N. D. Roman [Novel]. *Teoriia literaturnykh zhanrov* [Theory of Literary Genres], edited by N. D. Tamarchenko. Moscow, Akademia Publ., 2011, pp. 60–65. (In Russian)
- 28 Frolov I. Chudishche stozevno i bez"iazyko [The Monster Has Got a Hundred Throats and No Tongue]. *Literaturnaia gazeta*, 2010, no 11. Available at: <http://www.lgz.ru/article/N11--6266---2010-03-24-/Chudisht%D0%B5-stoz%D0%B5vno-i-b%D0%B5zayaz%D1%8Bko12025/> (accessed 25 March 2018). (In Russian)
- 29 Gifford T. Pastoral, Anti-Pastoral and Post-Pastoral as Reading Strategies. *Critical Insights: Nature and Environment*. Ipswich, Salam Press Publ., 2012, pp. 42–61. (In English)



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

© 2019 г. В. В. Данилов  
г. Тверь, Россия

© 2019 г. Е. А. Романова  
г. Тверь, Россия

© 2019 г. А. М. Салимов  
г. Тверь, Россия

### БЕЛОКАМЕННЫЕ НАДГРОБИЯ ТВЕРСКОГО ТИПА

**Аннотация:** Статья посвящена вопросам хронологии и территориального распространения надгробных средневековых памятников тверского типа — белокаменных плит с изображениями Т-образных крестов. Авторы приводят сводный перечень всех известных на сегодняшний день находок подобных памятников, а также вводят в научный оборот ряд новых, полученных в результате археологических изысканий на территории тверского Успенского Желтикова монастыря, располагавшегося вблизи средневековой Твери. Рассматривая хронологические рамки бытования плит тверского типа, авторы приходят к выводу, что подобные памятники появляются в середине – второй половине XV в. и существуют до середины XVI в. почти исключительно в границах территории Тверского Великого княжества. Надгробия с Т-образными крестами, таким образом, являются характерной чертой культуры Тверской земли в Средневековье. Их находки за пределами Тверской земли объясняются либо присутствием выходцев оттуда на соседних территориях — в Угличе, Ферапонтове монастыре и Белозерске, либо их вторичным использованием как строительного материала. Авторы затрагивают также вопрос о происхождении традиции нанесения изображения Т-образного креста на плиты, предполагая, что этот обычай возникает под влиянием выходцев из южно-балканского региона.

**Ключевые слова:** Тверское Великое княжество, средневековые надгробия, Т-образный крест, южно-балканское влияние.

**Информация об авторах:**

Василий Владимирович Данилов — научный сотрудник, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: romartver@mail.ru

Елена Александровна Романова — старший научный сотрудник, Тверской государственный объединенный музей, ул. Советская, д. 5, 170100 г. Тверь, Россия. E-mail: romartver@mail.ru

Алексей Маратович Салимов — доктор искусствоведения, член-корреспондент

Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН), главный научный сотрудник, Филиал ЦНИИП Минстроя России, Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, ул. Душинская, д. 9, 111024 г. Москва, Россия. E-mail: sampochta@mail.ru

*Дата поступления статьи:* 15.08.2018

*Дата публикации:* 28.03.2019

*Для цитирования:* Данилов В. В., Романова Е. А., Салимов А. М. Белокаменные надгробия тверского типа // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 208–223.

В полевой сезон 2017 г., при проведении археологических исследований Успенского собора 1404–1407 гг. на территории бывшего тверского Желтикова монастыря, были обнаружены фрагменты надгробных плит тверского типа с изображением, как принято его именовать в литературе, «посоховидного» креста<sup>1</sup>. Эти находки и послужили поводом для рассмотрения всей пока немногочисленной группы таких памятников и одновременно введения в научный оборот вновь обнаруженных материалов.

В последнее время история русского средневекового надгробия вызывает довольно живой интерес. Изучению этих памятников посвящено несколько монографий и сборников, однако некоторые типы плит до сих пор остаются недостаточно исследованными, прежде всего из-за малочисленности выявленного материала [1; 3; 8; 15; 26].

Среди различных проблем истории средневекового русского надгробия наиболее, на наш взгляд, интересными являются: определение хронологии, области распространения, происхождения и причины появления плит с «посоховидными крестами». Подобные надгробные камни считаются типичными для средневековых некрополей Тверской земли. Эти вопросы рассматривались исследователями и ранее, но новый материал, как нам кажется, позволяет вернуться к обсуждению некоторых из указанных выше вопросов, за исключением семантики изображения, подробно изученной Л. А. Беляевым [3, с. 116–125]. В недавней работе А. Г. Авдеева предлагается довольно дробная типология плит тверского типа, однако, на наш взгляд, небольшое количество доступного для изучения материала пока не позволяет создать работающую схему, поэтому в настоящей работе мы отказываемся от типологических штудий.

База источников для изучения плит тверского типа невелика. К настоящему времени сохранились достаточно подробные описания ряда таких надгробий в научной литературе XIX – начала XX вв., а также краткие упоминания в краеведческой литературе о многочисленных находках этих надгробий на кладбищах поселений Тверской губернии. Кроме того, в последнее время ряд таких плит был найден при проведении археологических исследований. Сводка надгробий тверского типа приведена в статье А. Г. Авдеева [1], но она оказалась неполной<sup>2</sup>. Ниже мы приводим описания всех известных нам плит, в том числе тех, которые были обнаружены нами в 2017 г. на территории Желтикова монастыря.

1. Фрагмент плиты. Найден «на дворе военных казарм», на юго-восточной окраине средневекового Загородского посада Твери. Размеры: 62,23×44,45×?<sup>3</sup>. На фрагменте

<sup>1</sup> Здесь и далее мы считаем возможным употребление названия надгробий с изображением Т-образного креста (или посоха) как памятников «тверского типа» без кавычек.

<sup>2</sup> В сводку А. Г. Авдеева включены также плиты, не имеющие отношения к надгробиям тверского типа, а также указаны как содержавшие такие памятники некрополи, где в реальности подобные артефакты не были обнаружены.

<sup>3</sup> Здесь и далее при указании размеров первое число — длина, второе — ширина, третье — толщина плиты. Если сведения отсутствуют, ставится знак вопроса. Все размеры даны в см.

вырезан рельефный Т-крест с трехвершинной перекладиной, ниже расположено «яблоко» [6, с. 27].

2. Фрагмент плиты. Найден в Зубцове «на древнем кладбище бывшего Преображенского монастыря, на Фаустовой-Горе». 106,68×66,67×? Плита имеет скругленную верхнюю часть, сужается к изножью. Вырезан Т-образный крест с тремя вершинами по верхней плоскости, двумя — по краю нижней стороны. «Яблоко» отсутствует [6, с. 28].

3. Фрагмент (?) плиты. Найден «в г. Твери, на Единоверческом кладбище, за Волгою», т.е. на территории, в средневековье располагавшейся к северу от Заволжского посада XIV–XVIII вв. По-видимому, здесь в XV–XVI вв. находилось какое-то сельское поселение. О размерах плиты сведений нет. На плите вырезана надпись: «7028/1520 февраля 11 день преставилась раба Божия Федосия Григорьева жена Филипова на память великомученика Федора Стратилата» [6, с. 28]. В опубликованных близких по времени дате смерти Федосии актовых и писцовых материалах отыскать упоминания ее и ее мужа не удалось.

4. Фрагмент плиты. Найден под престолом Троицкой церкви (построена в 1564 г.), стоящей на территории средневекового Затьмацкого посада Твери. 84,45×51,1×? Вырезан рельефный Т-образный крест с трехвершинной перекладиной, расположенным ниже «яблоком». По сторонам расположена без разделения на слова обронная надпись: «Лета 7007/1499 месяца мая 5 день преставился раб Божий Афонасей Иванов сын Острожев на память святой мученицы <...>» [6, с. 29, таблица 46]. Упоминания А. И. Острожева в актах и писцовых материалах найти пока не удалось.

5. Фрагмент плиты. Найден на кладбище при церкви Иоанна Предтечи «при копании могил». Сведений о размерах нет. Вырезан рельефный Т-образный крест. Верхняя перекладина двухвершинная сверху и снизу, боковые грани заостренные [6, с. 29, рисунок]. Церковь Иоанна Предтечи расположена на северо-западной окраине средневекового Затьмацкого посада Твери. Деревянная церковь существовала здесь, по крайней мере, с середины XV в. Она упомянута при описании пожара 1483 г. в Затьмачье [24, стб. 499; 4, с. 96]. Храм существовал до начала 1680-х гг. Он упомянут как действующий еще в 1677–1678 гг. [16, с. 66]. В Писцовой и межевой книге Твери 1685–1686 гг. эта церковь отмечена как несуществующая, при ней зафиксировано кладбище [17, с. 143].

6. Фрагмент (?) плиты. Найден «в городе Твери на дворе Духовной Семинарии». 150×47×? Вырезан Т-образный крест с, видимо, двухвершинной перекладиной. «Яблоко» в описании не указано. Здание семинарии располагалось на территории средневекового Затьмацкого посада. Кладбище, обнаруженное здесь, возможно, принадлежало храму Марфинского (?) монастыря, расположенного близ устья Тьмаки на ее левом берегу. Монастырь и ряд храмов сгорели в пожар 1484 г. [24, стб. 499]. Очевидно, время основания монастыря — не позднее середины XV в. Монастырь исчез в начале XVII в., в литовское разоренье [4, с. 96].

7. Фрагмент (?) плиты. Найден у Знаменской церкви в Твери. Размеры неизвестны. Форма перекладины трехконечного креста неизвестна. На камне вырезана надпись: «Лета 7048/1550 месяца февраля в двенадцатый день на масленице в четверг в 1 час дня преставился раб Божий священный иерей Никула на память иже во святых отца нашего Мелетия архиепископа, в тот день преставление Алексея митрополита всея Руси» [6, с. 31]<sup>4</sup>. Знаменская церковь стояла на территории средневекового Загородского посада

<sup>4</sup> Прочтение даты уточнено А. Г. Авдеевым [1, с. 487, таблица 3, прим. 23].

Твери, к востоку от кремлевского рва, очевидно, почти напротив Владимирских ворот (ориентировочно на месте современной библиотеки им. А. М. Горького). До начала XVII в. на этом месте находилась деревянная церковь Богоявления, сгоревшая в Смуту [4, с. 56]. Очевидно, время основания церкви Богоявления на основании находки плиты можно отнести к началу – первой трети XVI в. Сведений об иерее Никуле в опубликованных документах обнаружить не удалось.

8. Фрагмент плиты. Найден «в Заволжской части города Твери, в Арефьевской улице, на огороде мещанина Нагаева». 76×53,34×? Сведений о форме Т-образного креста нет. На плите вырезана надпись: «Лета 7048/1540 месяца февраля 22 день преставился раб Божий Федор Федоров сын <...> иела <...>» [6, с. 31]. Кладбище, с которого происходит плита, располагалось на территории средневекового Заволжского посада, в Волынской слободке, при одной из двух церквей. Одна из них имела посвящение Иоанну Предтече, вторая — Николе Чудотворцу. Оба храма упомянуты в Дозорной книге Тверского уезда 1551–1554 гг. [20, с. 273, 306].

9. Фрагмент плиты. Найден «в Заволжской части города Твери, в Арефьевской улице, на огороде мещанина Нагаева». Об этой плите А. К. Жизневский не приводит никаких сведений, кроме того, что на ней нет надписи [6, с. 31].

10. Плита. Найдена в 1886 г. 26 марта «у Семеновской церкви» [28, с. 9]. Речь идет, видимо, о Симеоновском храме на Загородском посаде г. Твери. 124,3×49×? На плите изображен Т-образный крест «в виде двух топориков с двумя кружками на продольной части, одним вверху, пониже поперечной части, а другим — посередине». На плите имеется надпись: «Лета 7065 (1557) месяца генваря на память святого Василия Кесарилокова (Кесарийского) преставися раба Божия Ов-дья Петрова жена Красильникова» [28, с. 9]<sup>5</sup>. Симеоновская церковь располагалась до 1930-х гг. на одноименной улице в ее западной части, недалеко от правого берега р. Тьмаки, на территории средневекового Загородского посада Твери. Храм упоминается как существующий в Дозорной книге Твери 1616 г. [5, с. 30]. Упоминаний Петра Красильникова в писцовых материалах по Твери разыскать не удалось, однако на Затьмацком посаде Твери в той же Дозорной книге среди владений тверских каменщиков указан двор вдовы «Ортемовской жены Красильникова» [5; 34]. Возможно, Артем Красильников был сыном Петра и Авдотьи Красильниковых.

11. Фрагмент плиты. Найден на левом берегу р. Волги, «против устья р. Тьмаки», на территории средневекового Заволжского посада Твери. 71×71×? Изображен Т-образный крест в виде «двух топориков, с полукружием внизу на продольной части». Очевидно, имеется ввиду «яблоко». На плите сохранилась надпись: «Лета ЗИД (1546) месяца февраля КД (24) дня преставися раба Божия Киликкея Васильева дочь а Семенова жена Киева на память обретения Гло(вы Иоанна Предтечи)» [28, с. 9]<sup>6</sup>. Плита, очевидно, происходит с кладбища Никольской церкви, располагавшейся почти напротив устья р. Тьмаки, и появляющейся, видимо, в середине XVI в. [25, с. 292–295, рисунок 4–6].

12. Фрагмент плиты. Найден «во дворе дома И.Ф. Петропавловского в Твери в Затьмацкой части против ц. Покрова». 82,1×38×? Изображен Т-образный крест

<sup>5</sup> Вторая плита, обнаруженная там же, московского типа, с орнаментом в виде «волчьего зуба», с надписью «Лета 7009/1500 сентября 30 преставися раб Божий Василей Федоров сын Ковар<...>» [26, с. 9], ошибочно вставлена А. Г. Авдеевым в таблицу «Подписные надгробия тверского типа» [1, с. 486, табл. 3].

<sup>6</sup> Возможно, фамилия Семена Киева публикаторами была прочитана неверно, и следует читать «Семена Коняева»? Отметим, что один из Коняевых, Наум, являлся земским старостой в 1610-х гг. [5, с. 36].

с «яблоком» [28, с. 9]. Покровская церковь, существующая и поныне, построена в 1765–1774 гг. на месте упраздненного в 1723 г. Афанасьевского девичья монастыря «на посаде». Монастырь упоминается в Дозорной книге Тверского уезда 1551–54 гг. [20, с. 183]. Очевидно, плита происходит с кладбища этого монастыря.

13–14. Две плиты. Найдены на берегу Волги у с. Андреевского Тверского уезда. Первая длиной 106,5 см, вторая — 142 см. На обеих плитах изображен Т-образный крест с «яблоком», «поперечная же часть вверху прямая» [30, с. 9]<sup>7</sup>.

15. Плита. Найдена на «древнем кладбище с. Единоново Корчевского уезда». 164,2×57,7×20. Изображение Т-образного креста «в виде топориков», с «яблоком» [31, с. 12–13].

16. Плита. Найдена на «древнем кладбище с. Единоново Корчевского уезда». 117,5×51×12,2. Изображение Т-образного креста «в виде посоха». Упоминания «яблока» нет [31, с. 12–13].

17. Плита. Найдена «в полуверсте расстояния от городища [Опоки] вверх по Волге» среди «некоторого количества» таких же плит с Т-образными крестами. 143×70×13,3. Плита имеет трапециевидную форму, сужаясь к изножью. Вырезан Т-образный крест с трехвершинной в верхней части перекладиной, в нижней части — двухвершинной. «Яблоко» отсутствует [11, с. 80–81, рисунок 2].

Автор публикации отмечает, что на всех плитах, которые удалось осмотреть, не было надписей, кроме одной, но увидеть ее не удалось — она была кем-то унесена. «Яблоко» также не было. Сосчитать плиты Н. Е. Макаренко не смог, поскольку они сильно заросли травой [11, с. 81]. Средневековое кладбище, на котором располагались описанные автором плиты, располагалось на пограничье Тверского Великого княжества и Ржевской земли, между Ржевом и тверской крепостью Опоки.

18. Плита. Найдена «в полуверсте ниже г. Старицы» «на возвышенной площади». 142×53,34×17,78. Верхняя часть прямоугольной плиты скруглена. Верхний обрез перекладины горизонтальный, нижний — двухвершинный. Имеется «яблоко», у изножья конец посоха о трех ногах. В этом же месте, по словам автора, имелось еще несколько плит с такими же изображениями [11, с. 88, рисунок 20]. К сожалению, автор не указал, на каком берегу Волги располагалось обнаруженное им кладбище. По нашим предположениям, оно находилось в районе устья р. Нижняя Старица на левом берегу р. Волги<sup>8</sup>.

19. Плита. Найдена в г. Старице вблизи Симеоновской церкви<sup>9</sup>. Размеры неизвестны. По свидетельству старицкого краеведа И. П. Крылова, здесь находилось надгробие с трехконечным крестом. Верхний обрез трехвершинный, нижний — двухвершинный, торцы секировидные, имеется «яблоко», в основании — треножник (?). В нижней части вырезана надпись: «Лета 7104 (1591) месяца Октября въ 7 день на память святых мученикь Сергия и Вакха преставися раба Божия Мария инока» [9, с. 7, рисунок между 68 и 69 с.]<sup>10</sup>. Деревянная шатровая Симеоновская церковь впервые упо-

<sup>7</sup> А. Г. Авдеев в сводную таблицу плит тверского типа помещает также надгробие из деревни Старое Каликино Тверского уезда [1, с. 486, таблица 3], однако этот камень относится к памятникам московского типа, что явствует из его описания при первой публикации [30, с. 9].

<sup>8</sup> Отметим важность наблюдения Н. Е. Макаренко относительно того, что многие осмотренные им в том месте плиты имели в изножье завершение в виде треножника. Подобное завершение использовалось, видимо, только в Старице и ее округе.

<sup>9</sup> В настоящее время церковь не существует. Располагалась примерно напротив современного здания Отряда пожарной охраны по ул. К. Маркса, д. 14.

<sup>10</sup> Прочтение даты уточнено А. Г. Авдеевым как 1591 г. [1, с. 488, таблица 3, прим. 24].

мянута в Писцовой и межевой книге Старицы Степана Ивановича Тарбеева и подъячего Федора Посникова 1624 г. [18, с. 36]. Каменная Симеоновская церковь была построена в 1758 г. [27, с. 71]. Столь поздняя дата свидетельствует, возможно, о вторичном использовании надгробия.

20. Плита (?). Найдена при въезде в с. Юрьевское Старицкого уезда. Сведений о размерах нет. На плите вырезана надпись: «Лета 7054/1546 октября 14 дня преставися Евфимей Аннин человек Ивановы жены Юрьевичъ Шигонины» [9, с. 157]. С. Юрьевское было в первой половине XVI в. центром владений И. Ю. Шигоны-Поджогины в Старицком уезде и, скорее всего, существовало уже в XV в.

Описанные выше плиты, опубликованные в конце XIX – начале XX вв., не сохранились до наших дней, кроме одной, указанной ниже под № 21.

21. Плита. Находится в г. Старице у памятной часовни Козьмы и Дамиана, стоявшей на месте разрушенной в половодье деревянной церкви на Половинкиной улице. 103,5×31–43×8–14. По центру изображен Т-образный крест с двухвершинной перекладиной вверху, с «яблоком» в верхней трети, треножным основанием [1, с. 497, ил. 96]. Видимо, именно эта плита описана И. П. Крыловым как привезенная с Никитского кладбища, располагавшегося на той же улице ниже по Волге примерно на 600 м. Никитский приход упомянут в Дозорной книге Старицы 1613–1614 гг. [16, с. 26].

22. Фрагмент (?) плиты. Найден при проведении археологических исследований на территории Затьмацкого посада г. Твери, на месте кладбища при церкви Алексея Человека Божия [13, с. 262–270]. Плита лежала над погребением. 95×40–50×10–15. Изображен Т-образный крест. Верхний обрез перекладины имеет три вершины, нижний — две, торцы вогнуты. Нижняя часть плиты отколота. «Яблока» нет. Автор публикации, исходя из наиболее ранней даты кладбища, относит плиту к рубежу XV–XVI вв., с чем нельзя не согласиться [14, с. 148, 145, рисунок 1–1]. Храм существовал с конца XV – начала XVI вв. до начала XVII в. [31, с. 257–261; 14, с. 146].

23. Плита. Обнаружена над одним из погребений того же кладбища. 108×50×10. Плита скруглена в изголовье и в изножье. Изображен Т-образный крест. Верхний и нижний обрезы перекладины двухвершинные, торцы заострены. «Яблока» нет [14, с. 148, 145, рисунки 1–2]. Датировка аналогична дате плиты № 22.

24. Фрагмент плиты, верхняя часть. Найден строителями на участке того же кладбища. 60×45×10–13. Изображен Т-образный крест. Верхний обрез перекладины двухвершинный, нижний — прямой (?). Торцы заострены. «Яблока» нет [14, с. 148, 145, рисунок 1–3]. Датировка аналогична датам плит № 22, 23.

25. Фрагмент плиты. Найден на территории некрополя церкви Алексея Человека Божия. К сожалению, определить размеры фрагмента по публикации не представляется возможным. Фрагмент имеет изображение Т-образного креста. Верхний край перекладины имеет три вершины, нижний — две. Есть «яблоко». Плита имеет надпись в шесть строк, идущую в том числе по верхней перекладине и «яблоку»: «Лета 7008/1500 го месяца генваря 11 де на память преподобного отца Феодосия преста(ся) раб Бо)ж(ий) т<...> (Григ)ория сын Силиванова Еснина»(?) [1, с. 485, таблица 3; ил. 4, с. 494; 2, с. 64, ил. 8].

26. Фрагмент плиты. Найден при археологических исследованиях на средневековом Загородском посаде Твери. Нижняя часть обколота. 98×35–38×10–12 см. Изображен Т-образный крест. Верхний обрез перекладины — трехвершинный, нижний — двухвершинный, торцы прямые. В верхней трети есть «яблоко». Плита имеет 4-х строчную надпись: «Лета 7048/1540-1541 престав(ися) раб божий Остафей месяца мая в 10 день на память святого апостола Семиена». Отметим, что надпись прошла по «яблоку».

К сожалению, плита не имеет определенного археологического контекста (извлечена из стенки траншеи коммуникации). Автор публикации соотносит находку с некрополем Спас Высокого монастыря, исчезнувшего, очевидно, в результате Смуты [12, с. 101–105, рисунок 5]. Спас Высокой монастырь «во Твери на посаде у яму» упоминается в Дозорной книге Тверского уезда 1551–54 гг. как существующий и владеющий довольно значительным количеством земли [20, с. 182, 230, 273, 296]. Обитель возникает, видимо, не позднее второй половины XV в.

27. Фрагмент плиты. Найден на территории села Савватьево Калининского района Тверской области. 67×38×13,5 см. Нанесено изображение Т-образного креста, сохранившееся в своей средней части. «Яблоко» отсутствует [10, с. 146–147, рисунки 5–1, 2]. Некрополь, с которого происходит фрагмент надгробия, принадлежал Савватьеву монастырю, основанному на рубеже XIV–XV вв.

28. Плита. Найдена в г. Кимры на погосте ныне несуществующей церкви Иоанна Предтечи<sup>11</sup>. Размеры публикаторами не приведены [2, с. 66, рисунок 12; 1, с. 486, 498, ил. 13]. Изображен Т-образный крест, перекладина сверху имеет три вершины, внизу — две. Сохранились остатки четырех строк надписи: «Лет <...> (сы)нь алтин».

К числу этих плит в 2017 г. добавились пять фрагментов от четырех плит, обнаруженные на территории тверского Желтикова монастыря.

29. Фрагмент плиты. 82×135×28 см. Верхняя часть плиты — с рельефным изображением Т-образного креста. Высота рельефа около 2 см. На левой боковой грани врезан тамгообразный знак (ил. 3). Вероятная датировка: вторая половина XV – первая половина XVI в. Фрагмент обнаружен в слое техногенного происхождения, квадрат А-5, отметка — 115<sup>12</sup>. Ил. 1–3.

30. Два фрагмента верхней части плиты. 57,5×60×17,5. На плите изображен Т-образный крест, перекладина имеет горизонтальную прямую границу. На «яблоке» заметны слабо прочерченные плохо читаемые буквообразные знаки: предположительно, **ТГО**. Дата — вторая половина XV – первая половина XVI вв. Ил. 4–5.

31. Фрагмент плиты. 42,5×65×18 см. Сохранилось рельефное изображение средней части Т-образного креста. Дата — вторая половина XV – первая половина XVI вв. Ил. 6–7.

32. Фрагмент верхней части плиты. 55×112,5×15. На плите изображен Т-образный крест, перекладина имеет три вершины. Плита содержит надпись, от которой сохранились пять строк. Буквы проходят по изображению перекладины креста: «Лета 1545-го месяца июля в 5 день на память преподобного отца нашего Афанасия Афонского <...>». Ил. 8–9.

Помимо более-менее детальных описаний надгробий, в трудах тверских ученых и краеведов XIX – начала XX вв. содержатся также весьма краткие упоминания о находках плит тверского типа на территории Тверской губернии, а именно той ее части, которая в средневековье являлась Тверским Великим княжеством. Так, описывая плиту около часовни святых Козьмы и Дамиана в Старице, И. П. Крылов отмечает, что вокруг часовни находили аналогичные плиты. Автор указывает также, что «особенно их много было выкопано при постройке шоссеиной дороги» [9, с. 89]. К сожалению, не совсем понятно, о какой дороге идет речь. Кроме того, плиты тверского типа были обнаружены

<sup>11</sup> Хранится в Кимрском краеведческом музее.

<sup>12</sup> Отметка указана в см от условного ноля — репера раскопа. Если не указаны паспортные данные предмета, это означает, что он обнаружен в отвалах котлованов под емкости горюче-смазочных материалов.

на Игумновой горе и в Коньковской слободе (ныне деревня Коньково) [9, с. 142]. Аналогичная плита была найдена в устье р. Нижняя Старица [9, с. 143].

Плиты с Т-образными крестами были обнаружены в Старице и на правом берегу Волги, рядом с церковью Богоявления (на месте этого храма ранее, в XVII в., стояли деревянные церкви Иоанна Предтечи и Николы Чудотворца) [17, с. 39], на месте упоминаемого в 1624 г. храма Рождества Христова «на берегу на реке на Волге» [9, с. 40]. Такие же надгробия были найдены у Собакинской богадельни при ее постройке (вблизи когда-то находилась Ильинская церковь) [9, с. 84; 17, с. 43].

Кроме Старицы, надгробия тверского типа, по свидетельству И. П. Крылова, обнаружены в д. Льгово, в версте от деревни Борисово, в деревнях Кореничино, Черевково, Парасковьино, Арсеньеве, в лесу в версте от деревни Заблино, на пустоши Калошино, при деревне Никольской, при церкви с. Семенов Городок, в с. Холохольне, в д. Тарасово у часовни, в с. Родня [9, с. 155–158].

И. П. Крылов отмечает также располагавшиеся ниже Старицы по Волге, в том числе в районе устья реки Нижней Старицы, средневековые кладбища, на которых обнаруживались «в редком количестве» плиты «с крестами наподобие посоха» [9, с. 5]. Тот же автор упоминает о том, что дорожки в старицком Успенском монастыре отчасти были выстланы надгробиями с изображением трехконечных крестов, полагая, что они взяты с монастырского кладбища [9, с. 41].

А. К. Жизневский упоминает о находке подобных плит на посаде Погорелого Городища, а также на кладбище между с. Емельяново и д. Болдырево, в Зубцове [6, с. 29–31]. В Тверском уезде плиты с Т-образными крестами были обнаружены у д. Дмитровское (ныне с. Дмитровское-Черкасы), а также у с. Кушалино («трехконечный крест в виде топориков»). Последняя хранилась в тверском музее [19, с. 171, 217]. Плиты тверского типа находились также в Калязинском уезде, на правом берегу Волги в месте, где был «монастырь, называвшийся Пречистенская — Медведева пустынь» [19, с. 287].

За пределами Тверской земли пока зарегистрировано 8 плит аналогичного типа.

33. Плита (?). Найдена в Угличском Алексеевском монастыре в кладке апсиды церкви Иоанна Предтечи постройки 1681 г. [1, с. 484, с. 500, ил. 15]. Более никаких сведений о находке нет.

Еще семь находок плит связаны с Русским Севером.

34. Плита. Найдена в Ферапонтове монастыре *in situ* над погребением. 140×45×15. Изображен Т-образный крест с «яблоком». Перекладина сверху имеет три вершины, внизу — две. Имеется трехстрочная надпись: «Зде лежат мощи Ивши Ободаева». Автор публикации датирует плиту второй половиной XV – рубежом XVI вв. Сведений об Ивше Ободаеве в письменных источниках, связанных с Ферапонтовым и Кирилло-Белозерским монастырями, обнаружить не удалось [3, с. 114–115, таблица XXXV, 1; с. 211–226; 1, с. 485, табл. 3, с. 501, ил. 16].

35. Плита. Найдена в Белозерске, во вторичном использовании для вымостки пола церкви Успения 1553 г. 135,5-155,5×46-54×17. Изображен Т-образный крест, перекладина имеет сверху три вершины, внизу — две, есть «яблоко», в основании — треножник [1, с. 483–484, 510–511, приложение: № 1].

36. Фрагмент плиты. Найден в Белозерске, во вторичном использовании для вымостки пола церкви Успения 1553 г. 107×46-54×15. Изображен Т-образный крест, перекладина имеет сверху три вершины, внизу — две, есть «яблоко» [1, с. 483–484, 511, приложение: № 2].

37. Фрагмент плиты. Найден в Белозерске, во вторичном использовании в церкви Успения 1553 г. (ступень? подоконник?). 112,5×39-53×23. Изображен Т-образный крест, перекладина имеет сверху три вершины, внизу — две [1, с. 483–484, 511–512, приложение: № 3].

38. Фрагмент плиты. Найден в Белозерске, во вторичном использовании в церкви Успения 1553 г. (ступень? подоконник?). 131,8×43,4-46×14,5. Изображен Т-образный крест, перекладина утрачена, имеются «яблоко», треножник [1, с. 483–484, 512, приложение: № 4].

39. Фрагмент плиты. Найден в Белозерске, во вторичном использовании в качестве строительного материала в церкви Успения 1553 г. 80,4×47,2×15. Изображен Т-образный крест, перекладина имеет сверху три вершины, внизу — две, есть «яблоко» [1, с. 483–484, 512–513, приложение: № 5].

40. Фрагмент плиты. Найден в Белозерске, во вторичном использовании в качестве строительного материала в церкви Успения 1553 г. 30×43×12. Сохранилась средняя часть Т-образного креста [1, с. 483–484, 512–513, приложение: № 6].

Итак, к настоящему моменту имеются более или менее подробные сведения о 40 плитах тверского типа. Из них 20 памятников к настоящему времени утрачены. Из 40 надгробий лишь половина — сохранившиеся целиком надгробия. 13 памятников имеют эпитафии, сохранившиеся полностью или частично. Такова на сегодняшний день источниковедческая база для исследования рассматриваемых надгробий.

### Территория распространения плит

Обращавшиеся в последнее время к изучению надгробий тверского типа исследователи определяют область распространения этих памятников как район Верхней Волги, включая Осташков [3, с. 211], а также территорию, связанную с Волжским путем [1, с. 476]. Однако это не совсем так. Приведенные нами данные показывают, что выше пограничной тверской средневековой крепости Опоки по Волге плиты тверского типа не встречаются.

Отмечая существенный вклад А. Г. Авдеева в изучение средневековых надгробий тверского типа, хотелось бы обратить внимание на то, что содержащиеся в его работе сведения о находке плит этого типа в Вышневолоцких землях [1, с. 482, таблица 2] включены туда, очевидно, ошибочно. Во всех указанных исследователем для Вышневолоцкого уезда случаях В. А. Плетневым описываются «необтесанные» камни, с выбитыми (sic!) на некоторых крестах [19, с. 324, 336, 337, 346]. Речь здесь идет о надгробных памятниках совсем иного типа, скорее всего о валунных надгробиях либо о жальниках, как в случае с кладбищем у д. Дворищи. Таким образом, из ареала распространения рассматриваемых плит следует исключить эту часть средневековой Новгородской земли, которую включил в географию распространения тверских надгробий А. Г. Авдеев. Равным образом неверно и отнесение к этому ареалу Осташковского уезда (с. Дмитровское, что в Тальцах) [1, с. 480, таблица 2]. Здесь В. А. Плетнев буквально пишет следующее: «<...> на могилах которого [кладбища — авторы] крестов нет, а есть только камни <...>» [19, с. 15].

Очевидно, что, за редким исключением, плиты тверского типа были распространены исключительно на землях Тверского Великого княжества. Заметим, что плиты тверского типа обнаруживаются на поселениях, расположенных не только вблизи, но и достаточно далеко от Волги.

Находки плит тверского типа в Угличе, Ферапонтове монастыре и в Белозерске могут быть объяснены либо присутствием в этих местах выходцев из Тверской земли (Ферапонтов монастырь), либо тем, что в строительный материал, поставлявшийся из Тверской земли, торговцы из экономии добавляли взятые с тверских кладбищ по сути готовые блоки<sup>13</sup>. О поставках белого камня из Тверской земли на Русский Север в конце XV в. есть сведения в «Сказании Паисия Ярославова о Спасо-Каменном монастыре» [22, с. 345; 23, с. 43].

С чем связано появление и широкое распространение плит тверского типа именно на территории Тверского Великого княжества, еще предстоит выяснить. Однако связывать это явление с Т-образным символом на монетах [3, с. 226], на наш взгляд, не вполне корректно, прежде всего потому, что монеты, имевшие монограмму ТФ, чеканились в 1492–1510 гг. [7, с. 35, таблица 3–4; с. 39–41], т. е., на наш взгляд, позже появления надгробий с Т-образными крестами.

### Хронология надгробий

Наблюдения над ареалом распространения плит тверского типа позволяют сделать осторожное предположение о времени их появления. На наш взгляд, то, что эти надгробные памятники практически не выходят за границы Тверского Великого княжества, может свидетельствовать о том, что традиция их создания зародилась здесь еще до вхождения в состав Московского государства, т. е. в середине – второй половине XV в. Наше предположение отчасти подкрепляется выводом Л. А. Беляева о дате плиты из Ферапонтова. Плита имеет недатированную надпись, которую на основании ряда признаков исследователь относит ко второй половине XV – рубежу XVI вв. [3, с. 213].

В пользу довольно раннего появления плит тверского типа говорит также то, что ряд их находок связан с кладбищами при храмах и монастырях, появившихся не позднее второй половины XV в.

Свидетельством появления надгробий с Т-образным крестом в XV в. является также отсутствие надписей на многих плитах, что характерно для памятников середины XIV – конца XV вв. [3, с. 35–36].

Датировке появления плит тверского типа в XV в. не противоречит наблюдение А. В. Новикова о дате надгробий, выявленных у церкви Алексея Человека Божия на Затьмацком посаде Твери. Некрополь при храме возникает не ранее рубежа XV–XVI вв., следовательно, найденные здесь плиты с посоховидными крестами должны датироваться не ранее этого времени, при этом почти все плиты, найденные здесь, не имеют надписей [14, с. 146]. Очевидно, что до конца XV в. еще не существовало широкого распространения практики нанесения эпитафий на надгробия. Самая ранняя дата эпитафии на плитах тверского типа — 1499 г., самая поздняя — 1591 г. Не исключено, однако, что эпитафии, датированные 1500-ми гг., нанесены были на плиты, изготовленные и использованные гораздо раньше указанных на них дат.

На наш взгляд, предположение Л. А. Беляева о том, что плиты тверского типа появляются во второй половине XV в. или даже раньше [3, с. 116], подкрепляется указанными находками и наблюдениями исследователей.

Верхний хронологический предел бытования плит тверского типа определяется датированными надгробиями<sup>14</sup>. Таких камней всего одиннадцать. Как видно, бытование надгробий с Т-образными крестами, имеющих надписи и даты, почти не выходит

<sup>13</sup> Об этом может свидетельствовать использование надгробий тверского типа в Угличе и Белозерске именно в качестве строительного материала.

<sup>14</sup> Однако это отнюдь не означает, что надгробия тверского типа продолжали изготавливаться в первой половине XVI в. Вполне вероятно использование плит без надписей вторично.

за пределы первой половины – середины XVI в. По всей видимости, во второй половине этого столетия подобные памятники уже не употребляются и практически полностью заменяются плитами, сделанными в «московской» традиции.

Таким образом, по нашему мнению, плиты тверского типа появляются еще в период независимости Тверского великого княжества, скорее всего, в середине — второй половине XV в., и до середины XVI в. продолжают использоваться в Тверской земле уже после присоединения к Москве.

### Происхождение традиции

Что касается истоков появления подобной традиции оформления надгробных памятников, то Л. А. Беляев предполагает два пути проникновения идеи изображения посоховидного креста на надгробиях в Тверскую землю: один — с Балкан и южнославянских земель, где встречены надгробия XIII–XV вв. со сходными изображениями, второй — через Литву из Западной Европы [3, с. 119–120]. Т. Д. Панова видит причину возникновения этой традиции во влиянии «народного слоя культуры Балкан, а именно, земель Боснии и Герцеговины XIV–XVI вв.», связывая эту практику с богомилством, и объясняя появление ее в Тверской земле притоком сюда переселенцев-богомиллов с Балкан и южнославянских земель. Богомилская ересь, как предполагает Т. Д. Панова, нашла в Твери благодатную почву [15, с. 135]. Факт значительного южнославянского влияния на тверские искусство и культуру, в том числе церковную, начиная с конца XIV в. и по крайней мере до середины XV в. подтверждается исследованиями искусствоведов [21, с. 87, 99, 243].

Мы считаем, не отвергая предположение о втором пути, предложенным Л. А. Беляевым, что более аргументированным является гипотеза о происхождении рассматриваемой практики из южнославянских земель. Сходного мнения, но с оговорками, придерживается А. Г. Авдеев [1, с. 505]. Несомненно, что традиция изображения Т-образного креста с момента появления в Тверской земле имела и внутреннее развитие, чем объясняется некоторое разнообразие в оформлении надгробий тверского типа. Отчасти эта версия находит подтверждение в тверском зодчестве начала XV в., поскольку и Никольская церковь в Старице, и особенно Успенский собор Желтикова монастыря могут быть вписаны в контекст средневековой архитектуры Балкан, хотя в большей мере они свидетельствуют не о влиянии одной школы на другую, а о параллельном развитии национальных (или региональных) архитектурных школ. Тем не менее исключать влияние южнославянского или — шире — византийского зодчества на архитектурные процессы в тверских землях не следует. В таком случае мы можем допустить, что вместе со строителями на территорию Верхневолжья приходили и мастера-камнерезы, которые и ввели традицию изображения посоха или посоховидного креста на надгробных памятниках.

Таким образом, ранее опубликованные, а также новые материалы, происходящие из некрополя Успенского собора тверского Желтикова монастыря, позволяют конкретизировать, уточнить и расширить наши представления о распространении, хронологии и происхождении тверского типа русского средневекового надгробия на территории средневековой Руси XV–XVI вв.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Авдеев А. Г. Надгробия «тверского» типа: вопросы хронологии, типологии и символики // Вопросы эпиграфики. М.: Изд-во ун-та Дмитрия Пожарского, 2016. Вып. IX. С. 474–520.

- 2 *Баринаова Д.* Интерпретация Т-образных символов на тверских надгробных плитах // *Vele*. Альманах культурного объединения «Твержа». 2012. № 1. С. 61–73.
- 3 *Беляев Л. А.* Русское средневековое надгробие. М.: Модус-Граффити, 1996. 566 с.
- 4 Выпись из тверских писцовых книг Потапа Нарбекова и подъячего Богдана Фадеева 1626 года. Тверь: Изд-во Тверской ученой архивной комиссии, 1901. 147 с.
- 5 Дозорная книга города Твери 1616 года. Тверь: Изд-во Тверской ученой архивной комиссии, 1890. 39 с.
- 6 *Жизневский А. К.* Описание Тверского музея. Археологический отдел. М.: Синодальная тип., 1888. С. 242.
- 7 *Зайцев В. В.* Русские монеты времени Ивана III и Василия III. Киев: Юнона-Монета, 2006. 204 с.
- 8 *Компанец С. Е.* Надгробные памятники XVI – первой половины XIX вв. (практическое пособие по выявлению и научному описанию). М.: Мосгорпечать, 1990. 68 с.
- 9 *Крылов И. П.* Старица и ее достопримечательности. Старица: Тип. И. П. Крылова, 1914. 168 с.
- 10 *Купряшин А. В.* Три средневековых надгробья из Савватьева // Тверь, тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. Вып. 7. Тверь: Старый город, 2014. С. 142–147.
- 11 *Макаренко Н. Е.* Поездка 1903 г. по верхнему течению р. Волги // Известия императорской археологической комиссии. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1904. Вып. 6. С. 21–31.
- 12 *Момбекова А. А.* К исследованию некрополя в северо-восточной части Загородского посада города Твери // Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. Тверь: Старый город, 2003. Вып. 5. С. 97–105.
- 13 *Новиков А. В.* К хронологии некрополя у церкви Алексея — человека божия на Затъмацком посаде г. Твери // Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. Вып. 2. Тверь: Старый город, 1997. С. 262–270.
- 14 *Новиков А. В.* Надгробия конца XV–XVII вв. из раскопок некрополя у церкви Алексея — человека Божия на Затъмацком посаде г. Твери // Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. Вып. 3. Тверь: Старый город, 1999. С. 144–154.
- 15 *Панова Т. Д.* Царство смерти. Погребальный обряд средневековой Руси XI–XVI веков. М.: Радунница, 2004. 195 с.
- 16 Переписная книга Твери (из переписной книги Твери и Тверского уезда Михаила Никитича Чирикова и подъячего Ивана Андреева) // Переписные книги Твери XVII века. М.: Старая Басманная, 2014. 124 с.
- 17 Писцовая и межевая книга Твери 1685–1686 годов. М.: Старая Басманная, 2014. 348 с.
- 18 Писцовые и переписные книги Старицы XVII века. М.: Старая Басманная, 2016. 196 с.
- 19 *Плетнев В. А.* Об остатках древности и старины в Тверской губернии. Тверь: Изд-во Тверской ученой архивной комиссии, 1903. 519 с.
- 20 Писцовые материалы Тверского уезда XVI в. М.: Древлехранилище, 2005. 760 с.
- 21 *Попов Г. В., Рындина А. В.* Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М.: Наука, 1979. 640 с.

- 22 *Прохоров Г. М.* Сказание Паисия Ярославова о Спасо-Каменном монастыре // Книжные центры Древней Руси XI–XVI вв. СПб.: Наука, 1991. С. 161–162.
- 23 *Прохоров Г. М.* Сказание Паисия Ярославова о Спасо-Каменном монастыре // Святые подвижники и обители Русского Севера. Усть-Шехонский, Спасо-Каменный, Дионисьев Глушицкий и Александров Куштский монастыри. СПб.: Изд-во Олега Обышко, 2005. С. 7–44.
- 24 Полное собрание русских летописей. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. XV. 432 с.
- 25 *Романова Е. А.* Топография части Заволжского посада по материалам раскопок 2007, 2008 (раскопы Филипповский 1 и 2) и 2011 (раскоп Вознесенский 1) гг. и письменным источникам // Тверской археологический сборник. Тверь: Триада, 2015. Вып. 10. Т. II. С. 288–299.
- 26 Русское средневековое надгробие. XIII–XVII века: материалы к своду / отв. ред. и сост. Л. А. Беляев. М.: Наука, 2006. Вып. 1. 359 с.
- 27 *Салимов А. М., Салимова М. А.* План города Старицы первой четверти XVIII века // Архитектурное наследие. 2010. Вып. 53. С. 65–74.
- 28 Тверской музей и его приобретения в 1886 г. Тверь: ценз., 1887–1915, 1887. 21 с.
- 29 Тверской музей и его приобретения в 1887 г. Тверь: ценз. 1887–1915, 1889. 21 с.
- 30 Тверской музей и его приобретения в 1888 г. Тверь: ценз. 1887–1915, 1890. 23 с.
- 31 *Хохлов А. Н.* О местоположении церкви Алексея-Человека Божия в Твери // Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. Вып. 2. Тверь: Старый город, 1997. С. 257–261.

\*\*\*

© 2019. **Vasily V. Danilov**  
Tver, Russia

© 2019. **Elena A. Romanova**  
Tver, Russia

© 2019. **Aleksey M. Salimov**  
Tver, Russia

## WHITE GRAVESTONES OF TVER TYPE

**Abstract:** The article addresses the issues of chronology and territorial distribution of medieval tombstones of Tver type, whitestone slabs with a carved image of T-shaped cross. The authors provide a list of all such monuments known by now, and introduce into scientific literature new ones found in the course of archaeological excavations on the territory of Tver Assumption Zheltikov monastery situated near Tver. Considering the chronology of Tver type gravestones usage the authors come to the conclusion that these monuments appear in the middle of the 15<sup>th</sup> century and stay in use up to the middle of the 16<sup>th</sup> century almost exclusively within the territory of Tver Grand Principality. Thus the gravestones with T-shaped cross come to be the characteristic feature of the Tver land culture in the Middle Ages. Findings of the gravestones of Tver type made over the borders of the Tver land can be explained by the presence of the

Tver land inhabitants in neighboring territories such as Uglitch and the Russian North. The authors also touch on the issue of origins of the tradition of engraving T-shaped crosses on the gravestones of Tver type suggesting it is due to the influence of Balkans natives migrated to Rus'.

**Keywords:** Grand Principality of Tver, medieval gravestones, T-shaped cross, South Balkans influence.

**Information about authors:**

Vasily V. Danilov — Scientific Researcher, A. N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St. 33, build. 1, 117997 Moscow, Russia. E-mail: romartver@mail.ru

Elena A. Romanova — Senior Research Fellow, Tver State United Museum, Sovetskaya St. 5, 170100 Tver, Russia. E-mail: romartver@mail.ru

Aleksey M. Salimov — DSc in Arts, Corresponding Member of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, chief researcher, Branch of TsNIIP Ministry of Russia, Research Institute of theory and history of architecture and urban planning, Dushinskaya St. 9, 111024 Moscow, Russia. E-mail: sampochta@mail.ru

**Received:** February 28, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Danilov V. V., Romanova E. A., Salimov A. M. White gravestones of Tver type. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 208–223. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Avdeev A. G. Nadgrobiia "tverskogo" tipa: voprosy khronologii, tipologii i simboliki [Gravestones of "Tver" Type: the Issues of Chronology, Typology and Symbolism]. *Voprosy epigrafiki*. [Problems of Epigraphic]. Moscow, Izdatel'stvo Universiteta Dmitriia Pozharskogo Publ., 2016, vol. IX, pp. 474–520. (In Russian)
- 2 Barinova D. Interpretatsiia T-obraznykh simbolov na tverskikh nadgrobnnykh plitakh [Interpretation of T-shaped Symbols on Tver Gravestones]. *Vele. Al'manakh kul'turnogo ob'edineniia "Tverzha"* [Vele. The Almanac of Cultural Union "Tverza"], 2012, no 1, pp. 61–73. (In Russian)
- 3 Beljaev L. A. *Russkoe srednevekoe nadgrobie* [Russian Medieval Gravestones]. Moscow, Modus-Graffiti Publ., 1996. 566 p. (In Russian)
- 4 *Vypis' iz tverskikh pistsovykh knig Potapa Narbekova i pod"iachego Bogdana Fadeeva 1626 goda* [Extract from Tver Cadastres by Potap Narbekov and a Scrivener Bogdan Fadeev, 1626]. Tver', Izdatel'stvo Tverskoi uchenoi arkhivnoi komissii Publ., 1901. 147 p. (In Russian)
- 5 *Dozornaia kniga goroda Tveri 1616 goda* [Observation Book of Tver City of 1616]. Tver', Izdatel'stvo Tverskoi uchenoi arkhivnoi komissii Publ., 1890. 39 p. (In Russian)
- 6 Zhiznevskij A. K. *Opisanie Tverskogo muzeia. Arkheologicheskii otdel* [The Description of Tver Museum. Department of Archaeology]. Moscow, Sinodal'naia tipografiia Publ., 1888, p. 242 (In Russian)
- 7 Zajcev V. V. *Russkie monety vremeni Ivana III i Vasiliia III* [Russian Coins of the Times of Ivan the Third and Vasily the Third]. Kiev, Iunona-Moneta Publ., 2006. 204 p. (In Russian)
- 8 Kompanec S. E. *Nadgrobnnye pamiatniki XVI – pervoi poloviny XIX vv. (prakticheskoe posobie po vyivleniiu i nauchnomu opisaniiu)* [Tombstones of 16<sup>th</sup> – the First Half of 19<sup>th</sup> Centuries (A Practical Handbook for Finding and Scientific Description)]. Moscow, Mosgorpechat' Publ., 1990. 68 p. (In Russian)

- 9 Krylov I. P. *Staritsa i ee dostoprimechatel'nosti* [Staritsa and Its Sights]. Starica, Tipografia I. P. Krylova Publ., 1914. 168 p. (In Russian)
- 10 Kuprjashin A. V. Tri srednevekovykh nadgrob'ia iz Savvat'eva [Three Medieval Gravestones from Savvat'evo]. *Tver', tverskaia zemlia i sopredel'nye territorii v epokhu srednevekov'ia* [Tver, Tver Land and Adjacent Neighbouring Territories in Middle Ages]. Tver', Staryi gorod Publ., 2014, vol. 7, pp. 142–147. (In Russian)
- 11 Makarenko N. E. Poezdka 1903 g. po verkhnemu techeniiu r. Volgi [The Excursion on the Upper Volga in 1903]. *Izvestiia imperatorskoi arkheologicheskoi komissii* [Proceedings of Imperial Archaeological Commission]. St. Petersburg, Tipografia Glavnogo upravleniia udelov Publ., 1904, vol. 6, pp. 21–31. (In Russian)
- 12 Mombekova A. A. K issledovaniiu nekropolia v severo-vostochnoi chasti Zagorodskogo posada goroda Tveri [To the Study of Necropolis in the North-East part of Zagorodsky Suburb of Tver]. *Tver', Tverskaia zemlia i sopredel'nye territorii v epokhu srednevekov'ia* [Tver, Tver Land and Adjacent Territories in the Middle Ages]. Tver', Staryi gorod Publ., 2003, vol. 5, pp. 97–105. (In Russian)
- 13 Novikov A. V. K khronologii nekropolia u tserkvi Alekseia — cheloveka bozhii na Zat'matskom posade g. Tveri [To the Chronology of the Necropolis of the Church of Alexis — the Man of God in Zat'matsky suburb of Tver]. *Tver', Tverskaia zemlia i sopredel'nye territorii v epokhu srednevekov'ia* [Tver, Tver Land and Adjacent Territories in the Middle Ages]. Tver', Staryi gorod Publ., 1997, vol. 2, pp. 262–270. (In Russian)
- 14 Novikov A. V. Nadgrobiiia kontsa XV–XVII vv. iz raskopok nekropolia u tserkvi Alekseia — cheloveka Bozhii na Zat'matskom posade g. Tveri [Gravestones of the Late 15<sup>th</sup> – the 17<sup>th</sup> Centuries from the Excavations of the Necropolis of the Church of Alexis — the Man of God]. *Tver', Tverskaia zemlia i sopredel'nye territorii v epokhu srednevekov'ia* [Tver, Tver Land and Neighbouring Territories during the Middle Ages]. Tver', Staryi gorod Publ., 1999, vol. 3, pp. 144–154. (In Russian)
- 15 Panova T. D. *Tsarstvo smerti. Pogrebal'nyi obriad srednevekovoi Rusi XI–XVI vekov* [The Kingdom of the Death. Obsequies of Medieval Rus' of the 11<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries]. Moscow, Radunitsa Publ., 2004. 195 p. (In Russian)
- 16 Perepisnaia kniga Tveri (iz perepisnoi knigi Tveri i Tverskogo uezda Mikhaila Nikiticha Chirikova i pod"iachego Ivana Andreeva) [Tver Cadastres (From Tver Cadastres Book and Tver District by Mikhail Nikitich Chirikov and a Scrivener Ivan Andreev)]. *Perepisnye knigi Tveri XVII veka* [Tver Cadastres of the 17<sup>th</sup> century]. Moscow, Staraia Basmannaia Publ., 2014, pp. 39–105. (In Russian)
- 17 *Pistsovaia i mezhevaia kniga Tveri 1685–1686 godov* [Cadastre and Boundary Book of Tver 1685–1686]. Moscow, Staraia Basmannaia Publ., 2014. 348 p. (In Russian)
- 18 *Pistsovye i perepisnye knigi Staritsy XVII veka* [Cadastres and Census Books of Staritsa of the 17<sup>th</sup> Century]. Moscow, Staraia Basmannaia Publ., 2016. 196 p. (In Russian)
- 19 Pletnjov V. A. *Ob ostatkakh drevnosti i stariny v Tverskoi gubernii* [On the Remains of Antiquities and Ancientry in Tver Province]. Tver', Izdatel'stvo Tverskoi uchenoi arkhivnoi komissii Publ., 1903. 519 p. (In Russian)
- 20 *Pistsovye materialy Tverskogo uezda XVI v.* [Cadastral Materials of Tver District 16<sup>th</sup> century]. Moscow, Drevlekhranilishche Publ., 2005. 760 p. (In Russian)
- 21 Popov G. V., Ryndina A. V. *Zhivopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri XIV–XVI veka* [Painting and Applied Arts of Tver in the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 640 p. (In Russian)

- 22 Prohorov G. M. Skazanie Paisiia Iaroslavova o Spaso-Kamennom monastyre [A Story About Spaso-Kamenny Monastery by Paisius Yaroslavov]. *Knizhnye tsentry Drevnei Rusi XI–XVI vv.* [Book centers of the Ancient Russia 11<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries]. St. Peterburg, Nauka Publ., 1991, pp. 161–162. (In Russian)
- 23 Prohorov G. M. Skazanie Paisiia Iaroslavova o Spaso-Kamennom monastyre [A Story about Spaso-Kamenny Monastery by Paisius Yaroslavov]. *Sviatye podvizhniki i obiteli Russkogo Severa. Ust'-Shekhonskii, Spaso-Kamennyi, Dionis'ev Glushitskii i Aleksandrov Kushtskii monastyri* [Saint Ascetics and Hermitages of The Russian North. Ust'-Shehonskij, Spaso-Kamennyj, Dionis'ev Glushickij and Aleksandrov Kushtskij Monasteries]. St. Peterburg, Izdatel'stvo Olega Obyshko Publ., 2005, pp. 7–44. (In Russian)
- 24 *Polnoe sobranie russkikh letopisei* [Complete Collection of Russian Chronicles]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2000. Vol. 15. 432 p. (In Russian)
- 25 Romanova E. A. Topografiia chasti Zavolzhskogo posada po materialam raskopok 2007, 2008 (raskopy Filippovskii 1 i 2) i 2011 (raskop Voznesenskii 1) gg. i pis'mennym istochnikam [Topography of the Part of Zavolzhsky Posad according to the Materials of Excavations in 2007, 2008 (Excavation Site Philippovsky 1 and 2), and in 2011 (Excavation Site Voznesensky 1) together with Written Sources]. *Tverskoi arkheologicheskii sbornik*. Tver', Triada Publ., 2015, vol. 10, part II, pp. 288–299. (In Russian)
- 26 *Russkoe srednevekovoe nadgrobie. XIII–XVII veka: materialy k svodu* [Russian Medieval Gravestones. 13<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries: Materials to the Collection], edited and collected by L. A. Beliaev. Moscow, Nauka Publ., 2006. Vol. 1. 359 p. (In Russian)
- 27 Salimov A. M., Salimova M. A. Plan goroda Staritsy pervoi chetverti XVIII veka [Plan of Staritza of the First Quarter of the 18<sup>th</sup> century]. *Arkhitekturnoe nasledstvo*, 2010, no 53, pp. 65–74. (In Russian)
- 28 *Tverskoi muzei i ego priobreteniia v 1886 g.* [Tver Museum and its acquisitions in 1886]. Tver', tsenz., 1887. 21 p. (In Russian)
- 29 *Tverskoi muzei i ego priobreteniia v 1887 g.* [Tver Museum and its acquisitions in 1887]. Tver', tsenz., 1887–1915, 1889. 21 p. (In Russian)
- 30 *Tverskoi muzei i ego priobreteniia v 1888 g.* [Tver Museum and its acquisitions in 1888]. Tver', tsenz., 1887–1915, 1890. 23 p. (In Russian)
- 31 Hohlov A. N. O mestopolozhenii tserkvi Alekseia-Cheloveka Bozhiiia v Tveri [On the Location of the Church of Alexis the Man of God in Tver]. *Tver', Tverskaia zemlia i sopredel'nye territorii v epokhu srednevekov'ia* [Tver, Tver Land and Neighbouring Territories in the Middle Ages]. Tver', Staryi gorod Publ., 1997, vol. 2, pp. 257–261. (In Russian)



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

© 2019 г. М. В. Громова  
г. Москва, Россия

© 2019 г. Е. В. Морозова  
г. Москва, Россия

### РАЗВИТИЕ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕЧАТНОГО РИСУНКА В РОССИИ XVIII–XIX ВВ. НА ПРИМЕРЕ ФАБРИКИ «ТРЕХГОРНАЯ МАНУФАКТУРА»

**Аннотация:** В статье на примере работы одной из старейших московских фабрик «Трехгорная мануфактура» рассматриваются особенности становления и развития профессионального проектирования художественного печатного текстиля в России в условиях перехода от ремесленного к мануфактурному и фабричному этапам производства. В Западной Европе уже в конце XVII в. производство печатного текстиля было отлаженным производством, и созданием рисунков для текстиля стали заниматься профессионально. В России на рубеже XVIII–XIX вв. процесс перехода от архаичных кустарно-ремесленных принципов к новым основам организации предприятия только начинается. Стремясь повысить конкурентоспособность производства, владельцы мануфактур в начале XIX в. начинают перенимать методы работы западных предприятий. Ощущая необходимость в профессиональных кадрах, владелец «Трехгорной мануфактуры» В. Прохоров открывает школу для одаренных детей. На предприятии наряду с традиционными каноническими узорами появляются композиции собственного сочинения. Опыт Прохоровской мануфактуры говорит о конкурентоспособности отечественных производств на иностранных рынках и высоком качестве сочиненных рисунков.

**Ключевые слова:** набойка, рисовальное дело, канонический метод проектирования, наглядное обучение, развитие проектного творчества, конкурентоспособность.

**Информация об авторах:**

Мария Валентиновна Громова — старший преподаватель, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: gromova33255@gmail.com

Екатерина Васильевна Морозова — кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: morosowa8888@rambler.ru

**Дата отправки статьи:** 25.10.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Громова М. В., Морозова Е. В. Развитие проектной культуры печатного рисунка в России XVIII–XIX вв. на примере фабрики «Трехгорная мануфактура» // Вестник славянских культур. 2018. Т. 51. С. 224–230.

Дизайн набивных тканей с глубокой древности объединял в текстильном рисунке традицию (канон) и художественные тенденции своего времени. Идя в ногу с общим техническим уровнем своей эпохи, технология проектирования и производства набивных тканей переживала коренные изменения в годы промышленной революции.

В конце XVIII в. в Москве интенсивно росли ситценабивные фабрики, они были хорошо оборудованы и выпускали довольно качественную продукцию. Одним из таких старейших текстильных предприятий города стала Прохоровская Трехгорная мануфактура, старейшее текстильное предприятие. Ее основателями были в 1799 г. купец В. Прохоров и мастер-красильщик Ф. Рязанов. Название мануфактура получила от пригородного района Трехгорки. Вскоре Василий Прохоров выкупил долю у Федора Рязанова, став единственным хозяином фабрики.

Производство возникло и встало на ноги благодаря Рязанову, чьими знаниями и опытом нарождавшаяся династия промышленников Прохоровых еще не обладала. В этих условиях только бывший кустарь-красильщик Рязанов мог организовать набор работников, закупку оборудования, сырья, материалов и наладить технологический процесс. Поэтому на первых порах производство на Трехгорке отвечало среднему уровню для России рубежа XVIII–XIX вв., где переход от ремесленной мастерской только совершался, а в части художественного проектирования еще наследовал самым архаическим кустарно-ремесленным принципам организации.

Действительно, хотя в Россию уже в течение столетия, начиная с эпохи Петра I, радевшего об отечественной промышленности, проникали методы работы в искусстве, зародившиеся в Европе, основная масса набивных мануфактур того периода не выделяла «рисовальное дело» как отдельное ремесло. Они пользовались трудом рисовальщиков-резчиков. Форморезные и рисовальные мастерства не были еще дифференцированы [1, с. 77].

При этом в Западной Европе уже к концу XVII в. художники изобразительного искусства сделали работу в оформлении текстиля основой своего творчества. Это затронуло и набойку. Рисунки для набивных тканей стали делиться на традиционные или исторические, и «стильные» рисунки с детальной проработкой формы. Создатели текстильных орнаментов разделились на рисовальщиков и художников. Художники выполняли рисунки на заказ, а рисовальщики десятилетиями работали с традиционными рисунками, имевшими успех. Рисовальщики переделывали, упрощали, адаптировали сложные композиции орнаменталистов-графиков к возможностям конкретного производства [2, с. 18–19].

Подобная ситуация постепенно складывалась и в России, куда так называемые «модные» рисунки поступали в основном из-за границы. Рисовальщик должен был уметь приспособить к имеющейся технологии рисунок культурного образца, который выступал относительно ремесленного продукта как своего рода проект, роль проектировщика выполнял исторический опыт и культура.

Но вплоть до начала XIX столетия в России огромную роль в создании рисунков по-прежнему играл канон. Канонический метод проектирования — это самый древний путь создания художественного произведения. Здесь проектом является канонизированный объект, который неизменно воспроизводится на протяжении тысячелетий. Таким объектом могла быть как сама вещь, так и ее орнаментация. Канонический метод — неперемный прием эпохи кустарно-ремесленного производства.

Тем не менее иностранцы, приглашенные Петром I для подготовки отечественных специалистов, к принципу *наглядного обучения*, использовавшемуся в системе

ремесленного ученичества Древней Руси, добавили *теоретическое объяснение*. Так соединение теории и практики в учебном процессе постепенно привело к развитию проектного творчества [1, с. 53].

В середине XVIII в. от Академии наук отделяется Академия художеств. В ней преподают лучшие заграничные мастера, профессионально владеющие орнаментальной композицией европейских стилей: барокко и классицизма. Новые тенденции органично уживаются с декоративностью древнерусского творчества. Порядок, гармония и пропорциональность, свойственные классицизму, были обязательным условием для всех учеников Академии художеств, а также для художников Императорской Шпалерной мануфактуры, где изготавливались шпалеры, ковры, декоративные ткани для дворцовых интерьеров. Работы художников этих заведений являлись образцами для набивных производств. Главным достоинством Императорской Шпалерной мастерской было производство изделий, полностью спроектированных и сделанных в России. Эскизы для шпалер и ковров делались в Академии художеств. Специалисты получали полноценную общехудожественную и специальную подготовку. Они умели выполнять основную часть художественной проектной работы, самостоятельно рисовать и компоновать мотивы, делать зарисовки, эскизы и картон [1, с. 57].

Стремясь повысить конкурентоспособность в условиях бурного роста числа мануфактур, их владельцы в начале XIX в. начинают перенимать методы работы петербургских предприятий. Рисовальщики Трехгорной мануфактуры тоже переходят к созданию рисунков с моделированием объема и изящным, тонко проработанным орнаментом. К началу XIX в. интересы рисовальщика сосредотачиваются только на создании текстильного орнамента, и наряду с традиционными каноничными узорами и копированием заграничных образцов появляются композиции собственного сочинения. Опыт Прохоровской мануфактуры говорит о конкурентоспособности отечественных производств на иностранных рынках и высоком качестве сочиненных рисунков [1, с. 77].

Успеху Трехгорной мануфактуры способствовало несколько факторов. Прежде всего, это огромная энергия, талант и коммерческое чутье владельцев фабрики. Помимо снабжения мануфактуры самыми современными орудиями производства и новейшими изобретениями в красящих веществах, при ней была открыта ремесленная школа, в которой учили талантливых детей рабочих. Школа возникла в 1816 г. стараниями Тимофея Прохорова, сына основателя мануфактуры [3, с. 38].

В программу школы, кроме прочих наук, входили такие дисциплины, как линейное рисование (т. е. черчение) и узорное рисо-



Рисунок 1 – Английский рисунок для ситца, повторенный учеником училища при Трехгорной мануфактуре. XIX в. [3]

Figure 1 – English pattern for chintz, repeated by a pupil of the Tryokhgornaya Manufactory school. 19<sup>th</sup> century [3]

вание. Для вырезания «манер» (печатных досок) нужны были высокая квалификация и навыки черчения. Рисовальщики, печатники и красильщики на уроках рисования изучали орнаменты разных исторических стилей и занимались их копированием (рисунок 1). Однако копировальный метод уже не являлся единственным в художественной подготовке учеников. Передавая необходимые навыки, мастер-наставник не только показывал ход выполнения работы, но и объяснял все технологические и художественные особенности организации текстильного рисунка [3, с. 40].

В школе практиковались зарисовки с натуры: «Нам показывали очень хорошие рисунки цветов с натуры и узоры для ситцев, сделанные учениками», — вспоминает один из посетителей Трехгорной школы. Большое внимание уделялось рисованию «архитектурных обломов», что давало возможность изучить отдельные элементы различных ордерных систем [4, с. 28].

Деятельность школы послужила катализатором появления и развития первых выдающихся русских мастеров текстильного дизайна.

Так, уже в первой половине XIX в. стали широко известны платки и шали с рисунками удивительного творца и выпускника Прохоровской ремесленной школы Тараса Егоровича Марыгина (рисунок 2), «придавшего своеобразный и интересный облик товарам Прохоровской мануфактуры на целое столетие» [4, с. 37]. В истории Прохоровской Трехгорной мануфактуры говорится, что «рисовальщик Т. Е. Марыгин был в полном расцвете своего таланта. Его шалевые рисунки были неподражаемы; ими, и вообще рисунками персидского характера, Прохоровская фабрика резко выделялась среди конкурентов» [4, с. 41].

Под руководством Т. Е. Марыгина резная мастерская с замечательной тонкостью выполняла художественные рисунки для шалей, платков, шлафроков и покрывал, а химическая лаборатория и красильня со своей стороны, пользуясь новейшими открытиями в красильном деле, готовили яркие, чистые и прочные краски, и, наконец, из искусных рук набойщиков выходили саксонские и персидские товары, которым дивились за границей [4, с. 41]. Эти рисунки на мебельном полубархате, покрывалах и шалах на всех выставках неизменно привлекали к себе внимание публики и экспертов, став лицом мануфактуры на десятилетия вперед. Даже на Всемирной Парижской выставке 1900 г. зрители останавливались перед витриной Прохоровской Трехгорной Мануфактуры, убранную саксонским ручным товаром, и любовались нестареющей стариной [4, с. 42].

В первой половине XIX в. на Прохоровской мануфактуре работали и создавали свои рисунки только рисовальщики из своей фабрично-ремесленной школы. В рисовальной мастерской фабрики имелись редкие издания альбомов с историческими орнаментами, а в образцовых книгах мануфактуры хранились десятки тысяч образцов тка-

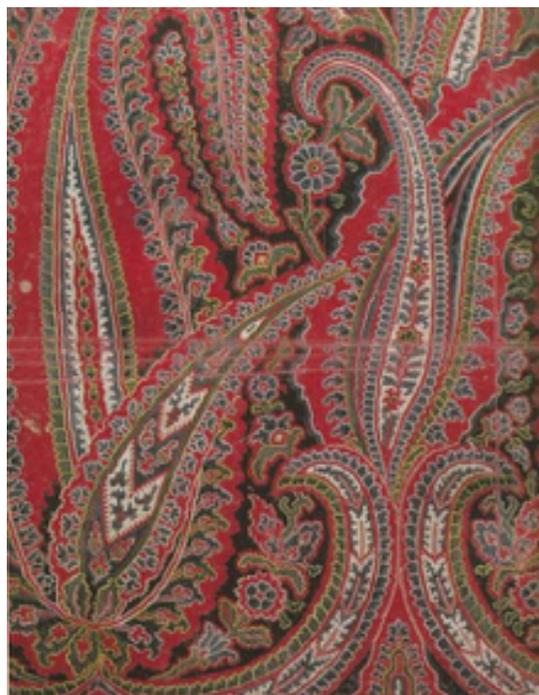


Рисунок 2 – Орнамент середины XIX в., приписываемый Т. Е. Марыгину [4]  
Figure 2 — A mid-19<sup>th</sup> century ornament attributed to Taras E. Marygin [4]

ней с рисунками в европейских стилях и с излюбленными орнаментами разных стран Востока [4, с. 31]. За рисунками и рисуночной книгой строго следили. Все рисунки в ней были пронумерованы, а рисунок, который находился в работе, всегда помечался числом и подписью заведующего «рисовальней». Пустые места в папке, откуда брался образец, обозначались словом «пустые», чтобы показать, что рисунок не похищен.

К услугам рисовальщиков в коллекции Прохоровых были и альбомы «заготовок рисунков». В них были собраны основные схемы и мотивы разных исторических текстильных орнаментов. Такие подборки очень помогали художникам мастерской составлять и сочинять необходимые производству рисунки. Все это позволяло продукции русского художественного текстиля иметь высочайший уровень мастерства и завоевывать обширные рынки сбыта [4, с. 37].

Ситценабивная фабрика Прохоровых в 30-х гг. XIX в. была крупнейшей в Москве и лучшей по качеству текстильной продукции. «Об наших изделиях и без того каждый может сказать, что есть неподражаемое ничему иноземному и туземному и, что Вы видите, то это все собственное свое: ткани шлафрочные, кашемировые, цвета, диссейны (рисунки), набивка полубархата — это все есть собственное наше изобретение; мы всегда за амбицию себе поставляли и поставляем, чем бы заняться от других и, хотя то было бы лучше и полезнее своим, и благодаря Бога, находим в этом себе выгоды, а для любезного нашего отечества честь и пользу» [4, с. 54]. Так с гордостью говорил Яков Васильевич Прохоров, один из хозяев мануфактуры.

Фабрика имела много последователей и даже подражателей, которые не стеснялись полностью копировать рисунки выпускаемой продукции. К сожалению, это было настолько распространено, что не осталось без внимания прессы. Так, журнал «Северная Пчела» писал: «Как должно быть неприятно деятельному фабриканту, когда его



**Рисунок 3 – Мануфактурно-техническое училище при Прохоровской Трехгорной мануфактуре. 1890 г. [5]**  
**Figure 3 – Prokhorov Tryokhgornaya Manufactory technical school building. 1890 [5]**

новый изящный рисунок копируют по ткани низкого сорта и линючей краской» [4, с. 56]. Это заставляет высказаться хозяина Трехгорной мануфактуры Я. В. Прохорова: «И есть богатые фабриканты, которые не стыдятся говорить покупщику: вот это рисунок Царевской фабрики, это Прохоровской, это Цинделя, Лютша, Битепажа, от этого русские и поотстают от иностранцев, а казалось в нашем великом царстве у каждого фабриканта достало бы идеи на свое неподражаемое другим, и тогда

бы фабрикация русская шла бы правильнее, разнообразнее и двигалась к улучшению быстрее» [4, с. 57].

Благодаря деятельности фабрично-ремесленной школы (позднее — училища) (рисунок 3), любимого детища Прохоровых, богатейший опыт в прядении, ткачестве, крашении и текстильном дизайне, передавался на Трехгорке из поколения в поколение

и на сегодняшний день служит высокохудожественной базой для дессинаторов, сохраняющих проектные принципы предприятия, продукция которого представляет собой оптимальный компромисс между декоративно-художественной традицией и меняющимися модными тенденциями.

Таким образом,

- 1 На примере работы Прохоровской мануфактуры можно проследить формирование методов проектирования в печатном рисунке и их постепенную эволюцию от канонического рисования к изучению и сочинению орнаментов в соответствии с правилами европейских стилей, провести анализ процессов становления и развития текстильного печатного рисунка.
- 2 Работа Прохоровской мануфактуры показывает высокий уровень развития производства и проектной культуры в России XIX в.
- 3 Организованная мануфактурой система профессиональной подготовки и художественного образования специалистов по текстилю обеспечила предприятию завоевание ведущих позиций в производстве текстиля и обширные рынки сбыта.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бесчастнов Н. П., Журавлева Т. А.* Художественное проектирование текстильного печатного рисунка: учеб. пособие. М.: Изд-во МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. 292 с.
- 2 *Емельянович И. И., Бесчастнов Н. П.* Печатный рисунок на ткани (проблемы графической организации). М.: Легпромбытиздат, 1990. 224 с.
- 3 *Бесчастнов Н. П.* Российская школа подготовки художников для текстильной и легкой промышленности. Становление и развитие. М.: Изд-во МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2005. 126 с.
- 4 Материалы к истории Прохоровской Трехгорной мануфактуры и торгово-промышленной деятельности семьи Прохоровых. Годы 1799–1915. Историко-статистический очерк. М.: Тов-во тип. А. И. Мамонтова, 1915. 463 с.
- 5 *Ульянова Г. Н.* Династия // Русский мир.ru. 2016. № 2. С. 30–35.

\*\*\*

© 2019. Maria V. Gromova  
Moscow, Russia

© 2019. Ekaterina V. Morozova  
Moscow, Russia

#### DEVELOPMENT OF PRINTED PATTERN DESIGN CULTURE IN RUSSIA OF THE 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> CENTURIES BY THE EXAMPLE OF “TRYOKHGORNAYA MANUFACTORY”

**Abstract:** Basing on the example of one of the oldest Moscow factories “Trekhgornaya manufactory” the paper studies the features of formation and development of professional designing of artistic printed textiles in Russia in the transition from handicraft to manufactory and factory stages of production. The production of printed textiles was a

well-tuned industry in Western Europe as early as by the end of the 17<sup>th</sup> century, so that creating designs for textiles was already a professional engagement. At the turn of 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries in Russia the process of transition from the archaic artisanal principles to the new foundations of enterprise organization is just beginning. In an effort to increase the competitiveness of production, owners of factories in the early nineteenth century are beginning to adopt the working methods of Western companies. Seeing the need for competitive staff, the owner of the “Trekhgornaya manufactory” V. Prokhorov opens a school for gifted children. Along with traditional canonical patterns the enterprise introduces compositions of its own. The experience of the Prokhorovka manufactory attests to the competitiveness of domestic production at the foreign markets and high quality of its designs.

**Keywords:** printed cloth, drawing matter, canonical design pattern, visual training, development of project creativity, competitiveness.

**Information about authors:**

Maria V. Gromova — Senior Lecturer, A. N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St. 33, build. 1, 117997 Moscow, Russia. E-mail: gromova33255@gmail.com.

Ekaterina V. Morozova — PhD in Arts, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St. 33, build. 1, 117997 Moscow, Russia. E-mail: morosowa8888@rambler.ru.

**Received:** October 25, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Gromova M. V., Morozova E. V. Development of printed pattern design culture in Russia of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries by the example of “Tryokhgornaya manufactory”. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 224–230. (In Russian)

**REFERENCES**

- 1 Beschastnov N. P., Zhuravleva T. A. *Khudozhestvennoe proektirovanie tekstil'nogo pechatnogo risunka: ucheb. posobie* [Art printed textile design: manual]. Moscow, Izdatel'stvo MGTU im. A. N. Kosygina Publ., 2003. 292 p. (In Russian)
- 2 Yemel'ianovich I. I., Beschastnov N. P. *Pечатnyi risunok na tkani (problemy graficheskoi organizatsii* [Textile printing (issues of graphic structure)]. Moscow, Legprombytizdat Publ., 1990. 224 p. (In Russian)
- 3 Beschastnov N. P. *Rossiyskaia shkola podgotovki khudozhnikov dlia tekstil'noi i liogkoi promyshlennosti. Stanovlenie i razvitie* [Russian school of artists' training for textile and light industry. Formation and development]. Moscow, Izdatel'stvo MGTU im. A. N. Kosygina Publ., 2005. 126 p. (In Russian)
- 4 *Materialy k istorii Prokhorovskoi Trekhgornoi manufaktury i torgovo-promyshlennoi deiatel'nosti sem'i Prokhorovykh. Gody 1799–1915. Istoriko-statisticheskii ocherk* [Materials to the history of the Prokhorov Trekhgornaya manufacture, trading and industrial activities of the Prokhorovs family. 1799–1915. Historical and statistical essay]. Moscow, Tovarishchestvo tipografii A. I. Mamontova Publ., 1916. 463 p. (In Russian)
- 5 Ul'ianova G. N. Dinastiia [Dynasty]. *Russkii mir.ru*, 2016, no 2, pp. 30–35. (In Russian)



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

© 2019 г. Н. А. Архипова  
г. Москва, Россия

## СОЦИАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX ВВ.)

**Аннотация:** Искусство плаката всегда было эффективным средством борьбы с общественными проблемами на протяжении более чем вековой истории социальной рекламы. В данном исследовании рассмотрены основные этапы развития искусства социального плаката в России конца XIX – начала XX вв. Русские художники из творческого объединения «Мир искусства» демонстрируют свой уникальный подход к созданию социального плаката. Графические плакаты, созданные российскими художниками, являются настоящими произведениями искусства, которые содержат в себе как элементы стиля Модерн, так и русские мотивы, передают сюжет и шрифтовую информацию в уникальной визуальной форме. Благотворительные организации регулярно распространяли социальные плакаты по сбору средств, особенно в периоды сложной экономической ситуации в стране во время и после военных действий.

**Ключевые слова:** искусство плаката, графический дизайн, социальный плакат, сюжет, реклама, визуальные коммуникации, полиграфия, печатные издания.

**Информация об авторе:** Наталья Андреевна Архипова — кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный университет им А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Малая Калужская, д. 1, 119071 г. Москва, Россия. E-mail: naarkhip@yandex.ru

**Дата поступления статьи:** 12.03.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Архипова Н. А. Социальный плакат в Российской империи (конец XIX – начало XX вв.) // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 231–242.

Социальные плакаты начала XX в. в разных странах мира были посвящены проблемам общества и государства. Среди самых важных проблем, которые отражались в искусстве плаката, были изображения на тему жертвования детям или солдатам, поднятия боевого духа и борьбы с врагом во время войн, урегулирования семейных или общественных отношений, пропаганды здорового образа жизни.

Анализ социальных ценностей и их динамики позволяет выявлять тенденции изменения аксиологической ориентации населения. Это является особенно важным для стран, переживающих периоды социально-политических трансформаций и перестройки ценностных оснований культуры. Опыт же использования социальной рекламы в России значительно меньше, чем в западных странах. Именно поэтому столь важным оказывается осмысление истории развития отечественной социальной рекламы, сравнительный анализ ее состояния и динамики в России и на Западе, исследование

характеристик функционирования социальной рекламы в системе внутрикультурных и межкультурных коммуникаций [4].

Разрушение традиционной картины мира в начале XX в. и ее пессимистическое видение меняет представление о человеке, неизменно занимающем центральное место в мире. XX в. изменяет мир, происходит эстетическая революция, когда человек посредством искусства осваивает внешний и внутренний миры, обретая новые формы [6].

Социальная реклама — это вид коммуникации, ориентированный на привлечение внимания к жизненно важным проблемам общества и его нравственным ценностям. Она несет в себе информацию, представленную в сжатой, художественно выраженной форме. Она способна доводить до сознания и внимания людей наиболее важные факты и сведения о существующих в обществе проблемах. Она обращена ко всем и к каждому. Возможности такой рекламы широки, а результаты рекламной деятельности могут быть благотворными. В связи с этим интерес к социальной рекламе достаточно велик [4].

Так, исследователь социальной рекламы Т. С. Игошина предлагает рассматривать все богатство художественного наследия российского социального плаката по следующим четырем основным историческим этапам развития этого плакатного жанра:

- первый этап — «дореволюционный благотворительный», хронологические рамки: конец XIX – начало XX вв., до Октябрьской революции;
- второй этап — «советский революционно-авангардный», хронологические рамки: с 1917 г. по 1930-е гг.;
- третий этап — «советский социалистический реализм» — с 1930-х гг. до середины 1980-х гг. (начало перестройки);
- четвертый этап — «современный», с середины 1980-х гг. по настоящее время [6].

В данном исследовании мы рассмотрим первый этап — «дореволюционный».

Значительная активизация социально-благотворительной деятельности и ее плакатной пропаганды произошла в связи с участием России в Первой мировой войне. Практически все плакатные произведения того времени (1914–1917) отражали деятельность различных сил общества по сбору пожертвований в пользу раненых солдат, их семей, обездоленных сирот. В эту деятельность включались лучшие художники того времени: Л. С. Бакст, братья А. М. и В. М. Васнецовы, К. А. Коровин, Л. М. Браиловский, Л. О. Пастернак, А. Е. Архипов, С. А. Виноградов, которые считали работу над благотворительным плакатом своим гражданским и нравственным долгом [21].

Становление плакатного искусства в России первой половины XX в. связано со стилем Модерн, где эстетические принципы стиля направлены на массового зрителя: нежные женские образы, цветы в стилизованной форме, ленты, венки. С началом военных действий в плакате появляется образ мужчины-воина. Сюжеты социальных плакатов сводились к призыву о благотворительных пожертвованиях на те или иные военные нужды. В западноевропейский стиль Модерн российского социального плаката аккуратно вписан и русский стиль с его народным орнаментом, изображением жарптиц, русской письменностью, напоминающий лубочные рекламные листки второй половины XIX в. К началу XX в. плакат утрачивает детализацию и повествовательность, свойственные книжной иллюстрации.

Социальный благотворительный плакат представляет собой разнообразие графических стилей. Художники-графики, которым поступали заказы на создание этих плакатов, ориентировались на свое личное представление о том, каким именно должно быть плакатное произведение, чтобы оказать нужное информационное и эмоциональ-

ное воздействие на зрителя. В дореволюционной России не были сформированы конкретные изобразительные стили, художники работали над плакатным производением, опираясь на графические и композиционные приемы из канонов станковой живописи, прикладной графики, особенно популярными были законы построения пространства книжной иллюстрации. Некая декоративность, лубочные элементы, небольшое разнообразие применяемых шрифтов и стилей, высокохудожественная иллюстрация — неотъемлемые признаки дореволюционных плакатных произведений в социальной гражданской пропаганде, благотворительности в пользу высокой цели помощи нуждающимся, победе над врагом.

Художники объединения «Мир искусства» с 1989 г. создавали плакаты для художественных выставок и благотворительных акций. Сохранились открытки и несколько плакатов рекламирующих благотворительные акции для «Красного креста», с установленным авторством Льва Бакста и Александра Бенуа, где художники активно используют приемы нового художественного стиля в искусстве — Модерн.

Социальный плакат только начинал зарождаться в конце XIX в., наиболее известная работа того времени — плакат Льва Бакста «Большой благотворительный базар кукол» 1899 г. Бурное развитие социальных плакатов пришлось на годы Первой Мировой войны и последовавших за ней революционных переворотов (рисунок 1).



Рисунок 1 — Дореволюционные благотворительные плакаты, Россия  
Figure 1 — Pre-revolutionary charity posters, Russia

Художник Иван Билибин в искусстве благотворительного плаката использует неорусский стиль — лубочно-сказочный стиль, применяя древнерусский шрифт и орнамент, что так или иначе вызывает у зрителей желание помочь ближнему. Иван Билибин использует данный прием из более ранних рекламных источников, таких как лубочный листок, что помогало более широкой публике понять изображение [22].

В 1912 г. в Санкт-Петербурге была организована выставка «Искусство в книге и плакате», название экспозиции подчеркивало изначальную схожесть жанров книжной иллюстрации и плаката в восприятии российских художников.

Русский художник Виктор Васнецов также создавал социальные плакаты в неорусском стиле, например плакат «Помощь семьям Богатырей. Выставка картин русских художников старой и новой школ», в 1915 г.

На самую эстетику повлияло очень много факторов, начиная от неорусского стиля и былинных героев доевропейского ар-нуво, венского сецессионизма и немецкого югендстиля. Например, от ар-нуво плакат позаимствовал растительную декоративность, особенности пространственного решения. Дореволюционный плакат не был навязчивым: во взаимодействии плаката со зрителем преобладали спокойные интонации. И тем не менее его образный язык, его призывы и тексты были убедительны и красноречивы. Художники знали потребности аудитории и в первую очередь учитывали ее вкусы. Поэтому так по-разному выглядела реклама для привилегированного общества и для крестьян [10].

«Международный комитет Красного Креста», гуманитарная организация, осуществляющая свою деятельность во всем мире, предоставляет защиту и оказывает помощь пострадавшим в вооруженных конфликтах и внутренних беспорядках, является составной частью «Международного движения Красного Креста и Красного Полумесяца». Принятие единого отличительного знака, который бы означал правовую защиту медицинских служб вооруженных сил, добровольцев, оказывающих помощь раненым, и жертвам вооруженных конфликтов было одной из первостепенных задач, которая стояла перед основоположниками Движения. В начале XX в. социальные плакаты, созданные организациями «Красного креста», всегда можно было отличить с изображением этого символа, красный полумесяц — символ помощи в странах исповедующих ислам.

В 1864 г. состоялась первая международная Конференция «Международного комитета Красного Креста»<sup>1</sup>, прототипом которой явилась «Крестовоздвиженская община», первая в мире организованная фронтовая община сестер милосердия. 6 ноября

1854 г. первые 35 сестер милосердия, собранные Великой княгиней Еленой Павловной в «Крестовоздвиженской общине», отправились в Крым, где их ждали врач Н. И. Пирогов и несколько тысяч пациентов, раненных в сражениях при Альме и Инкермане, а также при первой бомбардировке Севастополя.

В 1867 г. император российский Александр II утвердил устав «Российского общества попечения о раненых и больных воинах», и под таким названием в Санкт-Петербурге была создана организация, широко известная в последующем как «Российский Красный Крест». У истоков образования «Российского Красного Креста» стояли известный русский хирург Николай Иванович Пирогов и Великая княгиня Елена Павловна. Плакаты с изображением красного креста в начале XX в. стали появляться во время русско-японской войны (1904–1905) и во время Первой мировой войны (1914–1918) (рисунок 2).

После начала войны России с Германией летом 1914 г. социальный плакат был



Рисунок 2 – Социальный плакат для организации «Красный крест»  
Figure 2 – Social poster for the organization “Red cross”

<sup>1</sup> Штаб-квартира «Международного комитета Красного Креста» находится в Женеве, основатель организации — швейцарец Анри Дюнан.

полон патриотических настроений, массовое распространение получили сюжеты с батальными сценами побед над немецкими военными, где героем были Георгий Победоносец, русский богатырь, казаки, поддерживающие боевой дух военных. Помимо этого, появляются плакаты с просьбами о материальной поддержке боевых действий у мирного населения (рисунок 3):



Рисунок 3 – Русский социальный плакат, первая четверть XX в.  
Figure 3 – Russian social poster, the first quarter of the 20<sup>th</sup> century

Цель займа — ускорить победу над врагом.

- Посильное участие в займе — патриотический долг каждого.
- Москвичи, помогите русскому моряку и воину.
- Жертвуйте на книгу солдату.
- Жертвуйте на переносные бани в окопы.
- Военный заем на победу!
- Сбор на устройство Здравниц и подарки военным.
- Москва — русским воинам в плену.
- Пожарные — военным.
- День сирот воинов.
- Жертвуйте на семейство павших воинов-артистов варьете и цирка.
- Русской армии — артисты Москвы.
- Выставка картин русских художников в пользу пострадавших от войны.
- Солдату к Светлому празднику — Вербный базар.
- Жертвуйте для устройства дома для увечных воинов.

- Жертвам войны — туберкулезным и их семьям.
- День сирот воинов.
- Куклы в пользу детей-сирот воинов.

В 1915 г. на русском фронте не хватало снарядов и многих других видов вооружения. Правительству приходилось закупать винтовки в Японии и в США, но и доставить оружие на фронт было не просто из-за низкой пропускной способности железных дорог.

Плохая подготовка императора Николая II к войне во многом стала причиной революции — голод, безденежье, нехватка жилья, плохие условия труда на предприятиях, страна столкнулась с проблемами беженцев, огромного количества раненых, инвалидов, сирот. После свержения Николая II в марте 1917 г. военный заем стал называться «Заем Свободы», а главным лозунгом Временного правительства стала «Война до победного конца». Настроение военных плакатов на какое-то время стало позитивным, как и в начале войны. Временное правительство не могло решить многие проблемы, поэтому заботу о жертвах войны брало на себя русское гражданское общество. В этот период появляется огромное количество социальной рекламы военно-патриотического содержания, плакатов, информирующих о мероприятиях по сбору средств на помощь нуждающимся, например, о благотворительных вечерах, детских праздниках, лотереях, пасхальных базарах, выставках.

У царского дома Романовых существовала традиция делать подарки к Пасхе в виде ювелирных яиц, заказываемых на фирме Карла Фаберже. В 1915 г. император Николай II подарил два пасхальных яйца от ювелирного Дома «Faberge»: одно — вдовствующей императрице Марии Федоровне, второе — жене, императрице Александре Федоровне. Оба этих подарка объединены

одной темой — темой милосердия и работы женщин из семьи Романовых в «Российском Обществе Красного Креста». Царская семья соблюдала строжайший режим экономии во время уже как год идущей Первой Мировой войны — два ювелирных пасхальных яйца «Faberge» были весьма скромны. С началом Первой Мировой войны в 1914 г. императрица Александра Федоровна и старшие дочери записались на курсы подготовки медсестер: члены царской семьи лично участвовали в хирургических операциях, перевязках и уходе за ранеными солдатами. Некоторые из царских дворцов были преобразованы во временные больницы и лазареты для ухода за ранеными.

Благотворительный сбор «Красное Яичко» — акция, начавшаяся еще в мирное время, организованная Великой Княгиней Елизаветой Федоровной и Алексеем Александровичем Бахрушиным. Этот сбор проводился в помощь бездомным детям и сиротам, на плакатах призывали купить красное яичко во время пасхального базара (рисунок 4).



Рисунок 4 — Социальный плакат для акции «Красное яичко»  
Figure 4 – Social poster for the shares “Red egg”

Социальные благотворительные плакаты приурочивались к религиозным праздникам (Рождеству Христову, Входу Господню в Иерусалим, Пасхе) и призывали купить пасхальное яичко или веточку вербы, чтобы собрать средства на помощь голодающим, больным туберкулезом. Церковные праздники и социальные гражданские акции объединялись для более масштабной помощи нуждающимся людям.

Социальный плакат во многом благодаря российскому правительству развивался для благотворительных целей. К началу XX в. общественная и частная благотворительность становится в России значимым событием, многие богатые семьи ведут меценатскую деятельность, среди них — Прохоровы, Щукины, Найденовы, Боткины, Пироговы, Третьяковы, Мамонтовы, Бахрушины, Морозовы. Благотворительность была основой русского общества, поддерживаемая Русской православной церковью. Благодаря меценатам появлялись новые больницы, театры, музеи, библиотеки, школы, картинные галереи, выставки, больницы, санатории.

Супруга московского генерал-губернатора (великий князь Сергей Александрович был назначен на этот пост в 1891 г.) Елизавета Федоровна организовала в 1892 г. «Елисаветинское благотворительное общество», учрежденное для того, чтобы «призреть законных младенцев беднейших матерей, дотоле помещаемых, хотя без всякого права, в «Московский Воспитательный дом», под видом незаконных»». Елисаветинские комитеты были образованы при всех московских церковных приходах и во всех уездных городах Московской губернии. Кроме того, Елизавета Федоровна возглавила «Дамский комитет Красного Креста», а после гибели супруга она была назначена председателем «Московского управления Красного Креста».

С началом русско-японской войны (война между Российской и Японской империями за контроль над Маньчжурией, Кореей и Желтым морем) Елизавета Федоровна организовала «Особый комитет помощи воинам», при котором в Большом Кремлевском дворце был создан склад пожертвований в пользу воинов: там заготавливали бинты, шили одежду, собирали посылки, формировали походные церкви.

Впервые «День Белого Цветка» отметили в Швеции 1 мая 1908 г. Идея проведения мероприятия принадлежит «Европейской Лиге борьбы с чахоткой» при «Международном обществе Красный Крест». В знак солидарности с больными рабочими и всеми больными мужчины вдевали целлулоидный цветок белой ромашки — символ «природного антибиотика» ромашки, входившей в состав использовавшихся для лечения туберкулеза средств народной медицины, и одновременно любви, уязвимости и ранимости — в петлицы или прикалывали к шляпам, а дамы — к шляпам или платью. Доходы от продажи цветков шли на помощь больным туберкулезом.

В Российской империи и Царстве Польском праздник проходил под покровительством страдавшей от туберкулеза велико-



Рисунок 5 – Социальный плакат для акции «День Белого цветка»  
Figure 5 – Social poster for the shares “White flower Day”

княжеской (императорской, царской) фамилии и лично государя императора — главы Русской православной церкви, названного в честь погибшего от этой болезни члена Дома Романовых — Николая Александровича. Чтобы справиться с эпидемией туберкулеза, на улицах городов за благотворительные пожертвования раздавали листовки о профилактике заболевания и букеты цветов, во многих местах были организованы пункты по сдаче анализов, читались бесплатные лекции. Из-за этого на территории СССР «День белой ромашки» не отмечался с 1917 г., но «Общероссийский День Белой Ромашки» проводился на Первомай, в некоторых городах устраивались дополнительные дни «Белой ромашки».

В Нижнем Новгороде в августе 1911 г. проводился «День Белой Ромашки», во время которого собрали 20 000 руб. Для получения денежных средств была организована массовая продажа целлулоидного цветка — белой ромашки, которая стала эмблемой борьбы с туберкулезом. В Санкт-Петербурге наиболее успешными продавщицами были студентки «Высших Женских Курсов» и «Женского Медицинского института». В Москве и Санкт-Петербурге в этот день было собрано более 150 000 руб. Целлулоидные, из бумаги, из шелка и обычные живые цветы продавали везде, даже в трамваях. В 1912 г. только в Москве было собрано 230 000 руб. На эти средства, в частности, по инициативе великой княгини Елизаветы Федоровны был создан туберкулезный санаторий «Ромашка». После революции, хотя дни белой ромашки больше не проводились, в Москве в 1920 г. был открыт показательный санаторий «Белая ромашка». Памятью о днях белой ромашки стали и другие многочисленные противотуберкулезные учреждения с названиями «Ромашка», «Белая ромашка» и т. д., существующие и в наши дни по всей территории бывшей Российской империи. Наибольшая активность была в «День Белой Ромашки» в 1913 г., когда отмечали 300 лет Дома Романовых и использовались все виды рекламы данной акции (рисунок 5).

Сегодня проблема борьбы с туберкулезом не стоит так остро, как это было сто лет назад, и современные «Дни Белого Цветка» посвящают сбору средств на лечение малоимущих больных. С 2011 г. «День Белого Цветка» возродили в Москве, в Марфо-Мариинской обители. Организацию праздника взяла на себя «Православная Служба Милосердие».

Выводы данного исследования:

- «дореволюционный» социальный плакат был в основном направлен на сбор средств нуждающимся с благотворительной целью: для бездомных детей, болеющим людям, военным на улучшение условий на войне, детям погибших военных и другие нужды населения;
- на социальные плакаты на темы солдатской окопной жизни оказали влияние русские народные лубочные картинки, а также приемы журнальной и книжной графики: многофигурные композиции людей, обилие бытовых сцен, пейзажи русской природы, сложный по композиции фон, штриховая манера рисунка;
- социальный плакат в России первой четверти XX в. был посвящен и военной патриотической тематике, содержал призывы спасти Родину от врага;
- художественно-графический язык социального плаката в Российской империи испытал влияние и первых лубочных рекламных листовок, использующихся с середины XIX в., и западно-европейского стиля Модерн.

Государственная политика Российской империи при императоре Николае II, была направлена на обеспечение физического здоровья нации. Социальные плакаты оперативно распространяли важную информацию, а главное, имели эффективное действие.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Архипова Н. А.* Рекламный графический дизайн в индустрии моды XX–XXI веков.: в 2 т. М.: Изд-во РГУ им. А. Н. Косыгина, 2017. Т. 1. 246 с.
- 2 *Архипова Н. А., Стор И. Н.* Эволюция художественно-графического языка иллюстраций журналов мод. М.: Изд-во МГУДТ, 2014. 206 с.
- 3 *Бабурина Н. И.* Русский плакат Первой мировой войны. М.: Искусство и культура, 1992. 120 с.
- 4 *Доронина М. А.* Социальная реклама как феномен культурной коммуникации: автореф. ... канд. социол. наук. М., 2007. 24 с.
- 5 *Золотнинкина И., Поликарпова Г.* Рекламный плакат в России. 1900–1920-е. Каталог. СПб.: Русский музей, 2010. 112 с.
- 6 *Игошина Т. С.* Графический дизайн отечественного социального плаката: автореф. ... канд. искусствоведения. Москва, 2009. 25 с.
- 7 *Зыгарь М.* Империя должна умереть: История русских революций в лицах. 1900–1917. М.: Альпина Паблишер, 2017. 908 с.
- 8 *Коршунова Т.* Путь, полный света. Из писем святой Елизаветы Федоровны. М.: Никея, 2015. 160 с.
- 9 *Копяткевич Т.* Преподобномученица Елисавета Феодоровна, Российская Великая Княгиня. М.: Сибирская Благовонница, 2015. 333 с.
- 10 *Плицкий Н.* Реклама, ее значение, происхождение и история. Искусство убеждать. Русский рекламный плакат 1890–1954. М.: Контакт-культура, 2001. 209 с.
- 11 *Радзинский Э. С.* Николай II. М.: АСТ, 2007. С. 512.
- 12 *Русский плакат Первой мировой войны.* М.: Искусство и культура. 1992. 120 с.
- 13 *Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века: Из собрания Гос. Ист. музея Москвы / сост. Е. И. Иткина.* М.: Русская книга, 1992. 256 с.
- 14 *Солоницын А. А.* Земной ангел: Великая княгиня Елизавета Федоровна. М.: Эксмо, 2016. 256 с.
- 15 *Снопков А., Снопков П., Шклярук А.* Шестьсот плакатов. М.: Контакт-Культура, 2004. 600 с.
- 16 *Степанов Е. В.* Социальная реклама в России: функциональные и жанрово-стилистические особенности: автореф. ... канд. филол. наук. Москва, 2007. 25 с.
- 17 *Сальникова Е. В.* Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы. СПб.: Алетейя, 2002. 245 с.
- 18 *Свиридова И. А.* Советский политический плакат: Некоторые тенденции развития плаката на современном этапе. М.: Изобразительное искусство, 1975. 176 с.
- 19 *Селиверстов С. Э.* Социальная реклама. Искусство воздействия словом. Самара: Бахрах М, 2006. 288 с.
- 20 *Толстая Т. Н.* Русский плакат. Избранное. М.: Контакт-Культура, 2014. 176 с.
- 21 *Ученова В. В., Старых Н. В.* История рекламы. СПб.: Питер, 2002. 304 с.
- 22 *Ученова В. В., Старых Н. В.* Социальная реклама: вчера, сегодня, завтра. М.: ИндексМедиа, 2006. 304 с.
- 23 *Фирсов С.* Николай II: Пленник самодержавия. М.: Молодая гвардия, 2016. С. 528.
- 24 *Шевченко В. Я.* Композиция плаката. Харьков: Колорит, 2004. 123 с.
- 25 *Эйдельман Т. Н.* Николай II. М.: РИПОЛ Классик, 2017. 39 с.

\*\*\*

© 2019. Nataliya A. Arkhipova  
Moscow, Russia

**SOCIAL POSTER IN RUSSIAN EMPIRE  
(LATE 19<sup>th</sup> – EARLY 20<sup>th</sup> CENTURIES)**

**Abstract:** The type of poster art has always been an effective means of combating societal problems for more than a century of the history of social advertising. The study describes the main stages of development of the art of social poster in Russia in the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries. Russian artists from the creative association “World of art” have their own unique approach to creating social poster. Graphic posters designed by Russian artists are real works of art, containing both elements of Art Nouveau and traditional Russian motifs, conveying the plot and font information in a unique visual form. Charitable organizations regularly distributed social posters to raise funds, especially during the difficult economic situation in the country during and after the war.

**Keywords:** poster art, graphic design, social poster, plot, advertising, visual communication, printing, printed publications.

**Information about the author:** Natalya A. Arkhipova — PhD in Arts, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University, Malaya Kaluzhskaya St. 1, 119071 Moscow, Russia. E-mail: naarkhip@yandex.ru

**Received:** March 12, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Arkhipova N. A. Social poster in Russian Empire (late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 50, pp. 231–242. (In Russian)

**REFERENCES**

- 1 Arkhipova N. A. *Reklamnyi graficheskii dizain v industrii mody XX–XXI vekov.: v 2 t.* [Advertising graphic design in the fashion industry of the 20<sup>th</sup>–21<sup>th</sup> centuries: in 2 vols.]. Moscow, IzdtaI'stvo RGU im. A. N. Kosygina Publ., 2017. Vol. 1. 246 p. (In Russian)
- 2 Arkhipova N. A., Stor I. N. *Evoliutsiia khudozhestvenno-graficheskogo iazyka illiustratsii zhurnalov mod: monografiia* [The evolution of artistic and graphic language of the fashion magazine illustrations: monograph]. Moscow, IzdtaI'stvo MGUDT Publ., 2014. 206 p. (In Russian)
- 3 Baburina N. I. *Russkii plakat Pervoi mirovoi voiny* [Russian poster of the First world war]. Moscow, Iskusstvo i kul'tura Publ., 1992. 120 p. (In Russian)
- 4 Doronina M. A. *Sotsial'naia reklama kak fenomen kul'turnoi kommunikatsii* [Social advertising as a phenomenon of cultural communication: PhD thesis, summary]. Moscow, 2007. 24 p. (In Russian)
- 5 Zolotninkina I., Polikarpova G. *Reklamnyi plakat v Rossii. 1900–1920-e. Katalog* [Advertising poster in Russia. 1900–1920. The Directory]. St. Petersburg, Russkii muzei Publ., 2010. 112 p. (In Russian)
- 6 Igoshina T. S. *Graficheskii dizain otechestvennogo sotsial'nogo plakata* [Graphic design of domestic social poster: PhD thesis, summary]. Moscow, 2009. 25 p. (In Russian)

- 7 Zygar' M. *Imperiia dolzhna umeret': Istorii russkikh revoliutsii v litsakh. 1900–1917* [The Empire must die: the History of Russian revolutions in the faces. 1900–1917]. Moscow, Al'pina Publisher Publ., 2017. 908 p. (In Russian)
- 8 Korshunova T. *Put', polnyi sveta. Iz pisem sviatoi Elizavety Fedorovny* [Full of light. Excerpts from the letters of St. Elizabeth Feodorovna]. Moscow, Nikeia Publ., 2015. 160 p. (In Russian)
- 9 Kopiatkevich T. *Prepodobnomuchenitsa Elisaveta Feodorovna, Rossiiskaia Velikaia Kniaginia* [The Martyr Elizabeth Feodorovna, Russian Grand Duchess]. Moscow, Sibirskaia Blagozvonitsa Publ., 2015. 333 p. (In Russian)
- 10 Plitskii N. *Reklama, ee znachenie, proiskhozhdenie i istoriia. Iskusstvo ubezhdat'. Russkii reklamnyi plakat 1890–1954* [Advertising, its meaning, origin and history. The art of persuasion. Russian advertising poster 1890–1954]. Moscow, Kontakt-kul'tura Publ., 2001. 209 p. (In Russian)
- 11 Radzinskii E. S. *Nikolai II* [Nicholas II]. Moscow, AST Publ., 2007, p. 512. (In Russian)
- 12 *Russkii plakat pervoi mirovoi voiny* [Russian poster of the first World war]. Moscow, Iskusstvo i kul'tura Publ., 1992. 120 p. (In Russian)
- 13 *Russkii risovannyi lubok kontsa XVIII – nachala XX veka: Iz sobraniia Gos. Ist. muzeia Moskvy* [Russian popular print of the late 18<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century: from the collection of the State Hist. Museum of Moscow], collected by E. I. Itkina. Moscow, Russkaia kniga Publ., 1992. 256 p. (In Russian)
- 14 Solonitsyn A. A. *Zemnoi angel: Velikaia kniaginia Elizaveta Fedorovna* [Earth angel: Grand Duchess Elizabeth Feodorovna]. Moscow, Eksmo Publ., 2016. 256 p. (In Russian)
- 15 Snopkov A., Snopkov P., Shkliaruk A. *Shest'sot plakatov* [Six hundred posters]. Moscow, Kontakt-Kul'tura Publ., 2004. 600 p. (In Russian)
- 16 Stepanov E. V. *Sotsial'naia reklama v Rossii: funktsional'nye i zhanrovo-stilisticheskie osobennosti* [Social advertising in Russia: functional and genre-stylistic features]: Abstract of dissertation candidate of Philology. Moscow, 2007. 25 p. (In Russian)
- 17 Sal'nikova E. V. *Estetika reklamy. Kul'turnye korni i leitmotivy* [The aesthetics of advertising. Cultural roots and recurrent themes]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2002. 245 p. (In Russian)
- 18 Sviridova I. A. *Sovetskii politicheskii plakat: Nekotorye tendentsii razvitiia plakata na sovremennom etape* [Soviet political poster: some trends in the development of the poster at the present stage]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1975. 176 p. (In Russian)
- 19 Seliverstov S. E. *Sotsial'naia reklama. Iskusstvo vozdeistviia slovom* [Social advertising. The art of influencing with words]. Samara, Bakhrakh M Publ., 2006. 288 p. (In Russian)
- 20 Tolstaia T. N. *Russkii plakat. Izbrannoe* [Russian poster. Selection]. Moscow, Kontakt-Kul'tura Publ., 2014. 176 p. (In Russian)
- 21 Uchenova V. V., Starykh N. V. *Istorii reklamy* [History of advertising]. St-Petersburg, Piter Publ., 2002. 304 p. (In Russian)
- 22 Uchenova V. V., Starykh N. V. *Sotsial'naia reklama: vchera, segodnia, zavtra* [Social advertising: yesterday, today, tomorrow]. Moscow, IndeksMedia Publ., 2006. 304 p. (In Russian)
- 23 Firsov S. *Nikolai II: Plennik samoderzhaviia* [Nicholas II: Prisoner of autocracy]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2016, p. 528. (In Russian)

- 24 Shevchenko V. Ia. *Kompozitsiia plakata* [Composition of the poster]. Khar'kov, Kolorit Publ., 2004. 123 p. (In Russian)
- 25 Eidel'man T. N. *Nikolai II* [Nicholas II]. Moscow, RIPOL Klassik Publ., 2017. 39 p. (In Russian)



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

© 2019 г. Г. В. Варакина  
г. Москва, Россия

## ФЕНОМЕН СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ЭСТЕТИКЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ АНТРЕПРИЗЫ СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА)

**Аннотация:** В статье поднимается одна из ключевых проблем художественной культуры Серебряного века — проблема синтеза. Данная проблема рассматривается с разных точек зрения: исторической, эстетической, художественно-практической. В научный дискурс оказываются вовлеченными такие значимые вопросы эпохи, как музыка и ее тотальное влияние на искусство, теургия и общая религиозность искусства, мистерия и идея универсального произведения искусства. Автор обращается к научно-теоретическому наследию Р. Вагнера, русских философов В. Соловьева и Н. Бердяева, поэтов-символистов А. Белого и Вяч. Иванова. Большое значение в исследовании играет реконструкция образа древней мистерии, что чрезвычайно важно в осмыслении феномена синтеза. В статье доказывается, что имел место быть не только синтез искусств, но и синтетизм мышления. Обозначенный круг проблем рассмотрен на примере антрепризы С. Дягилева. Деятельность знаменитого импрессарио способствовала рождению принципиально нового балета, в котором танец, музыка и декорационное искусство не только соподчинены друг другу, но находятся в тесном взаимодействии и даже взаимозависимости. Любопытно то, что не танец выступает в качестве основы синтеза элементов балета, а его музыкальное начало. Хореография же понимается в этом контексте как пластический «контрапункт» (Л. Мясин) к музыкальной основе спектакля. Лучшими образцами балета нового типа стали сочинения И. Стравинского, созданные для антрепризы С. Дягилева: «Петрушка», «Весна священная» и другие. Все это позволило не только осветить одно из значительнейших художественных событий эпохи — русские балетные сезоны, — но и выявить природу синтеза и особенности его проявлений.

**Ключевые слова:** эстетизм, синтез искусств, религиозно-философский ренессанс, мистерия, теургия, русский балет.

**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. E-mail: galina\_varakina@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 18.03.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Варакина Г. В. Феномен синтеза искусств в эстетике Серебряного века (на примере антрепризы Сергея Дягилева) // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 243–256.

Рубеж XIX и XX вв. в русской культуре — время значительных перемен, породившее и новую действительность, и новые ценности, и нового человека, а вместе с ним и новое искусство. Изменения коснулись всех жизненных сфер: политики, экономики, философии, искусства. Наибольший контраст рождает сопоставление сферы материального производства и художественного творчества. В конце XIX в. в России начинается техническое перевооружение производства в рамках Второго промышленного переворота, происходит становление новых социально-экономических отношений. В свою очередь это порождает общественные и ценностные изменения в русском обществе. Важной чертой времени становится демократизация культуры: появляется новый тип потребителя — широкие массы городского населения (пролетариат) — и новый тип заказчика — класс промышленников-предпринимателей (буржуазия). В обоих случаях формируется новая ценностная система, мерилom которой является практическая польза.

Два эти процесса — механизация и демократизация — не только преобразили русскую действительность, но и привели к качественным изменениям в искусстве. С одной стороны, искусство расширило круг тем, получило новые технические возможности, с другой — стало заложником новых вкусов. Если раньше эта зависимость была связана с аристократической и духовной (церковь) элитой, то теперь с прагматичностью, а подчас и меркантилизмом среднего класса.

Еще одна проблема, ставшая основой формирования нового мировоззрения новой эпохи, связана также с промышленным переворотом и рождением новой действительности. Наряду с экономическим ростом менялись место и роль человека в культурно-историческом процессе. Происходило разрушение гуманистической модели человека-творца, созидателя. «Страшная социальная болезнь XX века — отчуждение личности — обозначилась именно на рубеже веков. Тотальное одиночество перед лицом жестокого, но и прекрасного мира и поиск путей преодоления этого положения — такова исходная точка отсчета художественного сознания рубежа веков» [5, с. 134].

Вопреки новой социальной действительности, художественная культура России конца XIX – начала XX вв. развивалась в принципиально ином ключе. Это был период глобальной переоценки ценностей, определения сущности и миссии искусства, поиска дальнейших путей его развития. «Начало века было у нас временем большого умственного и духовного возбуждения, бурных исканий, пробуждения творческих сил» [3, с. 301]. Конец века переживали не как окончание эры, но в большей степени как ощущение начала нового периода в истории.

Искусство рубежа веков характеризовалось эсхатологизмом с безусловной верой в силу человеческого духа. Это получило отражение в философских учениях Владимира Соловьева, Николая Бердяева, отца Павла Флоренского, литературно-эстетических эссе Андрея Белого и Вячеслава Иванова, художественной практике поэтов-символистов (Александр Блок, Андрей Белый, Осип Мандельштам), музыкантов и художников модернистов (Александр Скрябин, Николай Черепнин, Игорь Стравинский, Василий Кандинский, Каземир Малевич), реформаторов классического балета (Михаил Фокин, Александр Горский, Вацлав Нижинский).

Таким образом, русская культура Серебряного века находилась в глубоком кризисе, о чем свидетельствует несовпадение утопичных взглядов относительно сущности истории и ведущей роли в ней искусства наряду с прагматизмом буржуазной действительности и порожденной ею системой ценностей. Состояние кризиса ощутили уже современники эпохи. Так, Н. Бердяев видел в этом несовпадении «основную проблему

XIX и XX века — проблему отношения творчества (культуры) к жизни (бытию)» [4, с. 298].

Эпоху Серебряного века нередко называют неоромантической, проводя параллели между идеями и идеалами Пушкинского времени и умонастроениями конца XIX в. Само метафорическое название — «серебряный» — намекает на эту преемственность между «золотым веком» и эпохой рубежа веков. Существует и эстетическое родство двух глобальных периодов в русской культуре. К началу XX в. главенствующее место как в России, так и в Европе занимает так называемая теория «чистого искусства», сформировавшаяся еще в середине XIX столетия. Искусство понималось как самостоятельная сила, независимая ни от политики, ни от экономики, ни от морали или от каких бы то ни было других форм общественного нормирования. В 1889 г. в программной статье первого номера журнала «Мир искусства» Сергей Дягилев писал: «Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и главное — свободно» [12, с. 151]. Тем самым была объявлена решительная война и переживавшему кризис классицизму, и критическому реализму.

Если в конце XIX в. подобные идеи нередко именовали декадентскими (упадочническими), то к началу XX в. они получили мощное теоретическое обоснование в рамках русской религиозной философии. Именно философы сформировали новую концепцию искусства будущего, абсолютизовав красоту мира и осмысливая ее как божественное начало. Сутью нового понимания искусства был разрыв устоявшейся связи, и даже подчинения, эстетики этике. Искусство обретает свободу; а вместе с ней становится свободным и человек, творческая личность. «То было освобождением человеческой души от гнета социальности, освобождением творческих сил от гнета утилитарности» [3, с. 302]. В условиях прогрессирующего капитализма это было настоящей революцией.

Однако новая концепция искусства очень скоро подверглась мистификации, приближаясь к древней форме священнодействия — теургии. В конце XIX в. религиозность получает большое развитие и тяготеет к синтезу всех мировых ее форм (идея теософии Рудольфа Штейнера, Елены Блаватской, Николая и Елены Рерихов). Более того, она приобретает тотальный характер, распространяя свое влияние и на другие формы культуры, в том числе и на искусство. Искусству приписывается новое качество: прорицать истину мира, преображать действительность. Критик начала XX в., известный своими символистскими взглядами, Д. Имгардт писал на страницах журнала «Золотое руно»: «Новые артисты будут поистине пророками и жрецами. <...> Языком призраков, сновидений, красок и звуков станут они вещать там, где бессильно умолкнет позитивное научное знание. <...> Вот почему тогда искусство станет действительно священнослужением и творчество — экстатической молитвой» [13, с. 56].

Идея теургического искусства родилась в среде русских поэтов-символистов «второй волны» — А. Белого, Вяч. Иванова, А. Блока и других. В основе лежали утопические взгляды на искусство Николая Гоголя, Федора Достоевского и В. Соловьева. Термин «теургия» был заимствован из позднеантичной религиозной практики III–V вв. н. э., сутью которой было мистическое воздействие на Демиурга (Творца) с целью пересоздания мира. Наиболее полное философское обоснование теургии дал Н. Бердяев в работе «Кризис искусства»: «Теургическое творчество в строгом смысле слова будет уже выходом за границы искусства как сферы культуры, как одной из культурных ценностей, будет уже катастрофическим переходом к творчеству самого бытия, самой жизни» [2, с. 413].

Основной задачей рождения нового искусства символисты считали синтез искусств. Он стал отражением общекультурной тенденции синтеза всех форм бытия и человеческого сознания. Для русской культуры начала XX в. характерен феномен титанизма, близкого итальянскому Ренессансу. Не случайно, что в это время складывается феномен религиозно-философского (а в интерпретации Н. Бердяева и художественно-эстетического [3]) ренессанса, напрямую выразившего актуальность синтетических процессов в русской культуре. Эту особенность на уровне человеческого сознания эпохи Серебряного века отмечал Л. К. Долгополов: «Человеческое сознание вступило в новую фазу своего развития. Мир стал восприниматься в единстве, независимо от того, какой сферы познания касалось человеческое мышление — научной, исторической или художественной» [11, с. 24].

Синтез искусств рубежа XIX–XX вв. — явление сложное, многосоставное. Оно представлено тремя проблемами, получившими в этот период философское и художественное осмысление. Во-первых, в искусстве Серебряного века наблюдаются процессы тотального обновления средств выразительности, поиска новых возможностей и рождения нового художественного языка. Большую популярность получают синтетические виды искусства — театр (особенно музыкальный) и архитектура (включая сам объект, прилегающий ландшафт, интерьеры и их предметное наполнение). Здесь вырабатывается общая стратегия достижения единства между всеми компонентами целого.

Ярким примером синтетических явлений в искусстве рубежа XIX–XX вв. выступает балетный спектакль. Вплоть до конца XIX столетия балет занимал подчиненное положение по отношению к другим разновидностям музыкального театра — опере, кантате и оратории. Подчас он трактовался лишь как вставной дивертисмент в рамках оперного вечера либо выполнял второстепенное значение непосредственно в опере, как один из ее номеров. И в том, и в другом случае балет мыслился декоративно, развлекательно; он не имел самостоятельного значения.

История упрочения позиций балета, по сути, начинается с появления музыки, написанной специально для этой цели: балеты Петра Ильича Чайковского, затем Александра Константиновича Глазунова. Во многом это определяется зависимостью танца от музыки, их тесным взаимодействием в рамках балетного спектакля. «Возникновение танца было бы невозможно, если бы на помощь пластике не приходила музыка. Она усиливает выразительность танцевальной пластики и дает ей эмоциональную и ритмическую основу» [7, с. 8], — пишет в своей книге «Статьи о балете» В. В. Ванслов. Общность музыки и танца В. В. Ванслов обосновывает через установление единого механизма перенесения в искусство явлений реальной жизни. Опираясь на речевую интонацию (музыка) или движение (танец), они не изображают мир, его явления и процессы, но «используют лишь сам принцип выражения чувства и смысла в голосовом звукоизвлечении и в пластическом движении» [7, с. 21]. Именно общность природы двух этих искусств дает возможность их органического соединения в рамках балетного спектакля.

Однако именно высокий образец музыкального искусства, изначально ориентированный на хореографическое воплощение, мог стать основой рождения нового балета. Сама музыка в балетном спектакле также не самостоятельна, она лишь переводит на язык чувств смысл коллизии, дает эмоциональное наполнение действию, пластически-зримым воплощением которого становится танец. Таким образом, музыка способствует раскрытию содержания основной коллизии, действия.

Здесь возникает еще один компонент синтеза в рамках балетного спектакля — сюжет. Любой спектакль имеет сюжетную основу, которая заключена в либретто и существует в виде текста. Чаще всего либретто создается на основе уже существующего литературного текста либо на материале былин, сказок, истории. Так, балет-сказка «Жар-птица» на музыку И. Стравинского, не имея в своей основе конкретного литературного текста стал музыкально-хореографической интерпретацией былинного сюжета о мифической жар-птице. Еще более интересна история рождения замысла и либретто балета «Петрушка». Идея балаганной куклы, освободившейся от воли кукловода, пришла в голову И. Стравинскому, замыслившему оркестровую пьесу с партией солирующего фортепиано. Однако замысел перерос в театральное действие, когда Александр Бенуа предложил свое либретто на уже готовую музыку, доработав изначальную идею композитора и развив сюжетную линию.

Трудно не согласиться с В. В. Вансловом, что сюжет (литературный или иной) накладывает определенный оттенок на балет в целом: «Родство балета с литературой накладывает отпечаток и на балетные жанры, к которым применяются понятия, свойственные литературе. <...> Эпос, лирика и драма» [7, с. 10]. Не случайно балеты начала XX в. весьма часто имели необычные жанровые наименования: балет-сказка, балет-драма, балет-мистерия.

Еще одним компонентом синтеза в рамках балета является сценография, включающая в себя оформление сцены (декорации, панорамы) и костюмы. Художник-декоратор — личность весьма важная в деле рождения спектакля. Он не просто создает декорации, но формирует объемно-пространственную и эмоционально образную среду спектакля. Придумывая костюмы, художник должен соблюсти технические и эстетические условия хореографического искусства. Более того, декоратор продумывает общую композицию мизансцен, не только учитывая статический режим их существования, но и мысля состояние сцены и ее декор в динамике, подчиненной действию.

Проникновение изобразительного искусства в балет может носить и более значимый характер, влияя даже на танцевальные движения, пластику. В. В. Ванслов проводит интересные параллели между танцем и скульптурой: «Скульптурная (статическая) выразительность человеческого тела является как бы одним из моментов, или частным случаем танцевального искусства» [7, с. 30]. Такого рода общность характерна для хореографии балета «Послеполуденный отдых фавна», выполненной В. Нижинским при активном участии Льва Бакста. В качестве прообраза здесь выступают архаические рельефы Греции с их своеобразной пластической системой и условностью. Известный театральный критик начала XX в. А. Я. Левинсон назвал этот эксперимент «археологическим» [14], не считая данное направление перспективным с точки зрения дальнейших путей развития балета.

Надо понимать, что и музыка, и замысел, либретто, и сценография не могут заменить собой собственно танец. Все эти органические части балетного спектакля должны служить одной цели — раскрытию замысла через различные образы, всеми возможными художественными способами. Они могут стать катализаторами непосредственно хореографии, но только при наличии желания и возможности изменить ее сущность. Начало XX в. связано с творчеством целой плеяды замечательных хореографов, многие из которых стали подлинными реформаторами балета. Михаил Фокин и Александр Горский, Вацлав Нижинский и Леонид Мясин, Серж Лифарь и Джордж Баланчин — вот неполный список тех мастеров танца, благодаря деятельности которых сформировался новый балет — балет XX в.

Балетный спектакль стал подлинным синтетическим действием, создаваемым усилиями автора либретто, композитора, хореографа, художника и исполнителей. Как музыканты в оркестре, все участники спектакля призваны не демонстрировать исключительно свое мастерство, а приносить своим участием недостающие элементы в общее творение, раскрывать драматическую коллизию, каждый своими средствами.

В процессе сотворчества неизбежен был процесс взаимообмена идеями и даже приемами с учетом языковых особенностей каждого вида искусства. Происходило обогащение возможностей одного вида искусства выразительными средствами другого. Так, в процессе сложения «нового балета» менялась не только роль коллизии в общем спектакле, но и музыка, декорации, характер танца и его составляющих. Нередко музыка писалась совместно с рождением хореографической постановки. В практику входит создание декораций и костюмов для конкретного спектакля. Сама хореография строилась не исключительно на основе готовых клише, а была призвана следовать за действием, раскрывая драматическую коллизию.

Наряду с расцветом синтетических видов и жанров искусства, приведших к обогащению языковых возможностей каждого из искусств, на рубеже веков можно наблюдать и явные смещения одного вида искусства в сторону языковых особенностей других без учета природы каждого из них. Нередко происходило размывание межвидовых границ искусств, примером чего могут служить визуальная поэзия футуристов Василия Каменского и Алексея Крученых, сценическая композиция Василия Кандинского, мистерия Александра Скрябина, живописные сонаты Микалоюса Чюрлениса и т. д.

К началу XX в. складывается концепция универсального языка искусства будущего, основой которого призвана была стать музыка. Символисты музыку трактовали шире, чем только вид искусства, говоря о музыкальности мира в целом, называя музыку душой мира. Основанием теории символизма стала эстетика Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше, а также античная теория Пифагора о «гармонии сфер». «Если заглянуть в глубь веков, то уже в 6–4 вв. до н. э. в рамках пифагореизма существовала теория гармонии сфер, утверждавшая тождественность законов и принципов существования космоса и музыки. Но пифагорейцы подходили к проблеме музыкальности мира рационалистически, видя основу гармонии космоса в численных отношениях, аналогичных тем, что управляют миром музыки как акустическим явлением. Представители русской культуры “серебряного века”, и в первую очередь русского символизма, трактовали музыку мистически, считая, что в музыке проявляется сущность мира» [9, с. 9].

В искусстве балета так же наблюдаются близкие процессы. Особенно ярко стремление к синтезу с выработкой нового языка искусства было продемонстрировано в балетных постановках антрепризы С. Дягилева. Здесь складывается принципиально новый балет, в котором не только синтезируются основные его компоненты — музыка, танец и сценография, — но все они подчиняются единой для них цели — действию. «Любопытно то, что не танец выступает в качестве основы синтеза элементов балета, а его музыкальное начало. Хореография же понимается в этом контексте как пластический “контрапункт” (Леонид Мясин) к музыкальной основе спектакля» [8, с. 5].

Еще одним проявлением синтеза искусств стал поиск новой универсальной художественной формы. Она должна была вмещать в себя все многообразие искусства и в то же время быть единым целым, органичным и жизненным. В качестве основы для экспериментов в поиске универсальной формы искусства будущего выступали два культурно-исторических образца: музыкальная драма Рихарда Вагнера и практика античных мистерий.

Реформа, проведенная Р. Вагнером, стала настоящей революцией в области музыкального театра, хорошо известной в России. Теоретические воззрения Вагнера получили распространение в России в конце XIX столетия и оказали значительное влияние на эстетику эпохи модерна. Программой работы стала его статья «Произведение искусства будущего». В ней Вагнер изложил свою позицию на дальнейшую эволюцию искусства: «Великое универсальное произведение искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели — непосредственного и безусловного изображения совершенной человеческой природы, — это великое универсальное произведение искусства не является для него произвольным созданием одного человека, а необходимым общим делом людей будущего» [6, с. 159]. Вагнер выступил поборником синтеза искусств наряду с признанием искусства как результата коллективного творчества наподобие древних мифов и религиозных ритуалов.

Основой синтеза Р. Вагнер считал музыку, называя ее «сердцем человека». Именно музыка, по его мнению, способна преобразить искусство, так как в ней «соприкасаются и сочетаются законы, на основании которых танец и поэзия выражают свою сущность» [6, с. 177]. Главным законом мира и искусства он считал ритм, пронизывающий не только музыкальную ткань, но и танец, архитектуру, живопись, поэзию, более того, саму жизнь (смена времен года, дня и ночи, ритмические удары сердца, труд человека и т. д.). Итогом этого слияния должно было стать достижение каждым искусством своей полноты, воплощение истинной природы и, как следствие, рождение нового совершенного искусства.

Моделью, предвестником нового искусства Вагнер считал музыкальную драму, рожденную в результате его реформы оперного спектакля. В России, признавая важность реформы Р. Вагнера, к новой опере относились лишь как к искусству, которое не перетекало со сцены в жизнь, не становилось теургией. Не случаен огромный интерес в это время к античному (древнегреческому) наследию, в том числе к религиозной практике мистерий. Именно мистерии, а также их народная форма в виде трагедии считались идеальной формой искусства будущего. В мистерии сочетались разные искусства — танец-шествие, музыка, «актерская» игра с перевоплощением. Сюжетом мистерий служила трагическая судьба бога Диониса, убитого Титанами и Титанидами и возрожденного Зевсом. Он разыгрывался сценически (трагедия) или в виде ритуала (мистерия), при этом строгого деления на исполнителей и зрителей не существовало, что, несомненно, делало всех соучастниками единого действия.

Цель мистерий состояла в достижении экстатического состояния, при котором человек чувствовал себя частью мира и бога. «Ее суть заключалась в символическом преодолении смерти через обретение новой жизни, не подверженной тлену и распаду. Мистерияльный ритуал, по мнению адептов, давал возможность нового рождения, обретения лучшей участи в ином мире. Тем самым, в рамках мистерияльной практики по-новому осмысливался феномен смерти — как рождение» [10, с. 146]. Близкий эффект — моральное перерождение — в трагедии достигался катарсисом (очищением страстей).

Таким образом, античные мистерия и трагедия были не просто формами культуры — богослужением и театральным и драматическим жанром, — они вплетались в реальную жизнь человека и способствовали его совершенствованию. Именно это качество трагедийно-мистерияльной практики было наиболее привлекательно для русских символистов: способность средствами искусства изменять человека и саму жизнь. Именно этот феномен они называли теургией.

Синтетические явления и процессы в искусстве Серебряного века неизбежно вели к сближению искусства и религии. Синтез разрушал не только внутривидовые границы искусства, но и границы, отделяющие искусство от других форм культуры. Однако, если теоретики нового искусства считали, что итогом синтеза станет рождение религиозного искусства, художественная практика этого периода породила явление модерна — стиля рубежа XIX–XX вв. В рамках модерна синтез искусства и не-искусства осуществлялся отнюдь не на религиозной почве; итогом синтеза стало привнесение эстетики в повседневную жизнь человека, т. е. сближение художественного и утилитарного.

Флагманом новой эстетики и стиля модерн в России явилось художественно-эстетическое объединение «Мир искусства», возникшее на основе деятельности одноименного журнала по вопросам эстетики и искусства. Его лидерами были участники кружка самообразования школы Карла Мая Дмитрий Философов, Константин Сомов, Вальтер Нувель и присоединившиеся к ним Александр Бенуа, Сергей Дягилев, Лев Бакст, и др. Сама идея журнала принадлежала С. Дягилеву, о чем он писал другу и соратнику художнику А. Бенуа: «Я весь в проектах один грандиознее другого. Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т. е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок, наконец, примкнуть к журналу новую развивающуюся в Москве и Финляндии отрасль художественной промышленности. Словом, я вижу будущее через увеличительное стекло» [1, с. 35].

Журнал, а вместе с ним и художественное объединение просуществовало с 1898 по 1904 г. Журнал стал популяризатором наиболее передового западноевропейского художественного опыта, а также той платформой, которая способствовала объединению прогрессивных художественных сил России с целью рождения нового искусства.

Первоначально практическая деятельность журнала и общества реализовывалась в выставочных проектах, и в целом художественная линия доминировала. «Мир искусства» — это прежде всего группировка художников Петербурга (а позже и Москвы в лице Абрамцевского кружка). В журнале идея синтеза достигалась в большей степени через присутствие разных разделов: художественного (возглавлял А. Бенуа), литературного (возглавлял Д. Философов) и музыкального (возглавлял В. Нувель). Однако именно объединение усилий представителей разных искусств способствовало рождению новой эстетики, формированию нового художественного вкуса и рождению нового искусства. В 1903 г. Дягилев замыслил реформу журнала (либо открытие нового вместо «Мира искусства»), где к существовавшим разделам планировалось добавить театральный, что во многом связано с изменениями в деятельности и увлечениях С. Дягилева. Последний, начиная с 1899 г., руководил выпуском «Ежегодника императорских театров», состоя на службе в дирекции казенных театров для исполнения особых поручений.

В дальнейшем интерес к театру и театральному искусству только возрастал и стал для Дягилева основным делом жизни. Еще находясь на казенной службе, Дягилев пытался провести реформы в театре, добиваясь повышения качества постановок. С этой целью он привлекал к оформлению спектаклей художников из «Мира искусства» — А. Бенуа и Л. Бакста. Это было временем приобретения необходимого для последующих проектов Дягилева опыта в создании единого сценического действия.

К 1904 г. «Мир искусства» включал в себя и творческое объединение передовых художественных сил России, художественный журнал и выставки, оказывая значительное воздействие на эстетические вкусы публики. Таким образом, «Мир искусства» является одним из ярких примеров синтетических исканий в России на рубеже XIX–XX вв. и своей структурой, и пропагандируемыми идеями, и последующей деятельностью лидеров объединения. «Щупальца “Мира искусства” захватывают все больше и больше все области русской художественной и культурной жизни и создают новую художественную культуру и новую общественность, новое понимание и новое восприятие не только искусства, но и жизни, новое мироощущение» [15, с. 85], — писал позже Сергей Лифарь в своих мемуарах.

После закрытия «Мира искусства» С. Дягилев и его соратники А. Бенуа, Л. Бакст начали разрабатывать новый проект по ознакомлению французской (а вместе с ней и европейской) публики с передовым русским искусством. И опять на первом месте оказалось изобразительное искусство, показанное в рамках Осеннего салона в Париже в 1906 г. Русская выставка имела огромный временной диапазон, включая и средневековые иконы, и работы современных художников-мирискусников. По закрытии Парижского Салона русская экспозиция была показана также в Берлине и Венеции, что было важно с точки зрения популяризации отечественного искусства и подготовки зарубежной аудитории для последующих проектов Дягилева.

В дополнение к выставке были даны небольшие концерты русской музыки, но соседство живописи и музыки носило, скорее, формальный характер. Ситуация изменится в следующем 1907 г. во время проведения Дягилевым и его кругом знаменитых Исторических концертов, в рамках которых были показаны фрагменты русских опер, таких как «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского, «Садко», «Снегурочка», «Млада» и другие оперы Н. А. Римского-Корсакова. Наряду с оперными фрагментами, парижская публика познакомилась и с целым рядом инструментальных сочинений П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина и М. А. Балакирева, А. К. Лядова и многих других авторов.

В определенном смысле это тоже был компромисс — реальной художественной практики в России и художественной политики Дягилева в Европе, оперы и балета и их концертных версий, показанных в Париже. Однако ставка была сделана прежде всего на музыкальный театр, зрелищный и с обязательным национальным элементом. Важным оказался тот факт, что в большинстве своем музыкальное наследие России было незнакомо европейскому зрителю. Исторические концерты стали подлинной сенсацией, открывшей миру неизвестную и пугающую Россию. По возвращении на Родину С. Дягилев скажет в своем интервью: «Я уже три года пропагандирую русское искусство во Франции и могу уверенно сказать, что французы сильно им заинтересовались и пленились» [16, с. 206].

Правдивость слов Дягилева подтверждает тот факт, что осенью того же года он получил приглашение Парижской Grand Opéra на проведение концертов русской оперы, что и было осуществлено весной 1908 г. Дягилев поставил перед собой и участниками данного предприятия сразу несколько задач. Во-первых, он хотел «заставить Париж наконец оценить по их великому достоинству наши лучшие оперы» [16, с. 101], т. е. решить задачу просветительскую. Во-вторых, Дягилев всегда мечтал о признании самобытности культурного наследия России Европой, и этот музыкальный сезон стал шагом политическим.

Ставка была сделана на исключительно «русские» оперы, несколько адаптированные к особенностям парижской публики. Большое значение было уделено не только подбору репертуара, но и оформлению спектаклей: «Надо наши любимые оперы вставить в те рамы, через которые всемирная парижская публика увидела бы их не только без утомления и индифферентизма, но наоборот с тою жадностью, с какой она следила за концертами» [16, с. 102].

Центральным событием сезона стал «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в инструментовке и редакции Н. А. Римского-Корсакова. Однако Дягилев настоял на ряде изменений с целью усилить зрелищность оперы и оградить ее от типично русской затянутости спектакля. Картины оперного спектакля были выстроены по принципу контраста с ярким и зрелищным началом и финалом. Были добавлены опущенные в редакции Римского-Корсакова «сцена с курантами» и сцена под Кромами с их ярко выраженным национальным колоритом и богатством музыкального материала.

«В целом французская премьера “Бориса Годунова” стала подлинным триумфом, причем не только и не столько триумфом С. Дягилева, Ф. Шаляпина, Ф. Блуманфельда, хотя и это, несомненно, имело место; сколько это была победа гения М. П. Мусоргского и всей русской музыки» [8, с. 35]. Постановка «Бориса Годунова» была куплена Grand Opéra, а опера стала частью репертуара Национальной Академии музыки, что свидетельствует о признании Европой русской школы.

Однако подлинной победой России на международной художественной сцене, а также победой синтеза искусств над его дифференцированным прошлым, стали сезоны русского балета, ведущие свой отчет с 1909 г. Русская программа была показана в парижском театре Шатле. Изначальный план относительно оперно-балетной программы подвергся сильному пересмотру, и в итоге русская труппа привезла в Париж исключительно балетный репертуар. Сезон 1909 г. стал началом рождения нового русского балета и основой антрепризы С. Дягилева.

Вплоть до 1912 г. в «Русских сезонах» доминировали балеты на русскую музыку в отечественной сценографии и постановке. Тем не менее программы были чрезвычайно разнообразны. Так, в рамках первого сезона 1909 г. были показаны балеты на самые различные темы: стилизованный под рококо «Павильон Армиды»; «Половецкий стан» (фрагмент из «Князя Игоря» А. П. Бородин) с экзотикой восточного колорита; античная ретроспектива «Клеопатры» (на музыку Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова).

В сезоне 1910 г. появляется первый русский балет, не адаптированный и не переосмысленный для парижского показа, а созданный с учетом новой эстетики и концепции балета как синтетического действия. Им стал балет-сказка «Жар-птица» И. Стравинского, линию которого продолжили «Весна священная», «Петрушка», а также «Китеж» Н. Римского-Корсакова, «Шут» С. Прокофьева и др.

Реформа балета в рамках «Русских сезонов» носила революционный характер. Из «низкого жанра», подчиненного опере, балет становится самостоятельным жанром музыкального театра. «Из простого дивертисмента он превращается в особый язык, использующий все выразительные возможности жеста, пластики тела, линии, позы» [8, с. 44]. Это потребовало не только новой хореографии, но и новой музыки и новой сценографии. Все эти компоненты балетного спектакля должны были подчиниться действию, раскрыть которое они и были призваны.

Для реализации этого грандиозного замысла С. Дягилев привлек к работе в антрепризе лучших художников, композиторов и хореографов: А. Бенуа и Л. Бакста,

И. Стравинского и Н. Черепнина, М. Фокина и В. Нижинского. Круг имен постоянно расширялся. Начиная с 1912 г. балет Дягилева отходит от неорусского стиля, все больше и больше тяготея к космополитизму. «Основное, глубокое и коренное отличие “батального” 1912 года от первых Русских сезонов, — читаем мы в Воспоминаниях Сергея Лифаря, — заключается в том, что до 1912 года Дягилев показывал миру достижения русского искусства, с 1912 же года он вступил на путь искания новых форм в искусстве» [15, с. 302].

Балет обогащается экспериментальными элементами, в его оформлении — музыкальном и художественном — все чаще участвуют зарубежные композиторы и художники (большой частью французские): Клод Дебюсси, Морис Равель, Франсис Пуленк, Жорж Орик, Мануэль де Фалья, Дариус Мийо; Анри Матисс, Пабло Пикассо, Андре Бошан. Тем не менее балет не потерял главного своего открытия — идеи синтеза, подчинение танца драматическому действию.

Таким образом, балет стал одной из форм реализации идеи синтеза искусств на музыкальной основе, о чем грезили еще символисты конца XIX в. Русский балет Дягилева соединил лучшие достижения отечественного и мирового искусства как в музыке, так и в живописи и хореографии. Балет не стал теургией, он не создал новую реальность и нового человека. Однако он стал образцом новой эстетики и художественного вкуса. Не став новой религией, русский балет стал совершенным эстетическим феноменом новой реальности — XX века.

Подводя итоги, можно сказать, что рубеж XIX–XX вв. стал началом рождения новой культуры и нового искусства в России. В этот период происходит становление принципиально отличной от предыдущего столетия ценностной системы, ставящей на первое место не этические, а эстетические критерии. Искусство абсолютизируется, оно мыслится вне политических и общественных норм. Серебряный век выступает преемником романтизма, его теории «чистого искусства», утверждая принцип свободы творчества и личности от регламентации.

Одним из крупнейших завоеваний эпохи становится идея синтеза. В искусстве синтез мыслится глобально, получая мистический оттенок. Идею синтеза искусств активно разрабатывали символисты «второй волны», трансформировав ее в теургию. Синтетические процессы можно разделить на два направления: обновление языка искусства на основе заимствований выразительных возможностей смежных видов и создание универсальной синтетической формы.

Наиболее последовательно данная программа была реализована в рамках деятельности объединения «Мир искусства» и антрепризы Сергея Дягилева. Результатом стало формирование новой эстетики и художественного вкуса, которые помогли преодолеть русскому искусству региональную ограниченность и вывели ее на мировую художественную арену.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бенуа А. Н. и Дягилев С. П. Переписка (1893–1928) / сост., подгот. текста и коммент. И. И. Выдрина. СПб.: Сад искусств, 2003. 128 с.
- 2 Бердяев Н. Кризис искусства // *Философия творчества, культуры, искусства*: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 399–419.
- 3 Бердяев Н. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь» // *Философия творчества, культуры, искусства*: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 301–322.

- 4 *Бердяев Н.* Смысл творчества // *Философия творчества, культуры, искусства: в 2 т.* М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 37–341.
- 5 *Береништейн Е. П.* Русский символизм: эстетика универсальности // *Культура и ценности.* Тверь: Изд-во ТГУ, 1992. С. 132–142.
- 6 *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего // *Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступ. ст. А. Ф. Лосева.* М.: Искусство, 1978. С. 142–261.
- 7 *Ванслов В.* Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
- 8 *Варакина Г. В.* Антреприза С. Дягилева: Время перемен / под ред. В. П. Шестакова. Рязань: Рельеф-Принт, 2008. 128 с.
- 9 *Варакина Г. В.* Между Дионисом и Аполлоном: Очерки о русской культуре «серебряного века» / под ред. В. П. Шестакова. Рязань: Изд-во РИК, 2007. 261 с.
- 10 *Варакина Г. В.* Мистерия как феномен культуры: история и современность // *Религиоведение.* 2009. № 2. С. 146–151.
- 11 *Долгополов Л.* На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л.: Сов. писатель, 1977. 366 с.
- 12 *Дягилев С.* Сложные вопросы // *Мир искусства.* 1899. Т. I, № 1–12. С. 1–16, 37–61.
- 13 *Имгардт Д.* Живопись и революция // *Золотое руно.* 1906. № 5. С. 56–69.
- 14 *Левинсон А.* Старый и новый балет. Пг.: Свободное искусство, 1918. 133 с.
- 15 *Лифарь С.* Дягилев и С Дягилевым. М.: ВАГРИУС, 2005. 592 с.
- 16 *Сергей Дягилев и русское искусство: в 2 т. / авт.-сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков.* М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. I. 496 с.

\*\*\*

© 2019. Galina V. Varakina  
Moscow, Russia

**THE PHENOMENON OF ARTS SYNTHESIS IN THE AESTHETICS  
OF THE SILVER AGE (BY THE EXAMPLE OF SERGEI DIAGHILEV'S  
ENTERPRISE)**

**Abstract:** The article raises one of the key issues of art culture of the Silver age — the problem of synthesis. The problem is examined from different points of view: historical, aesthetic, artistic and practical. Such important issues of the era as music and its total influence on art, Theurgy and General religiosity of art, mystery and the idea of a universal work of art are introduced into scientific discourse. The author refers to the scientific and theoretical heritage of R. Wagner, Russian philosophers V. Solovyov and N. Berdyaev, Symbolist poets A. Bely and Vyach. Ivanov. The study pays special attention to the reconstruction of the ancient mystery's image, which is extremely important in understanding the phenomenon of synthesis. The author demonstrates that one should talk not only about a synthesis of arts, but also a synthetism of thinking. The paper deals with the designated range of issues on the example of S. Diaghilev's enterprise. The activities of the famous impresario contributed to the birth of a fundamentally new ballet, in which dance, music and decorative art are not only subordinated to each other,

but are in close cooperation and even interdependence. Curiously it is not a dance but his musical beginning that serves as a basis for synthesis of ballet's elements. Choreography is understood in this context as a plastic "counterpoint" (L. Myasin) to the musical basis of the performance. The works of I. Stravinsky, created for S. Diaghilev's enterprise: "Parsley", "Sacred Spring" and others acted as the best examples of a new type of ballet. All this allowed not only to highlight one of the most significant artistic events of the era — the Russian ballet seasons — but also to reveal the nature of synthesis and the peculiarities of its manifestations.

**Keywords:** aestheticism, synthesis of arts, religious-philosophical renaissance, mystery, theurgy, Russian ballet.

**Information about author:** Galina V. Varakina — DSc in Culturology, Assistant Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Institute of Slavic Culture, Khibinskiy pr. 6, 129337 Moscow, Russia. E-mail: galina\_varakina@mail.ru

**Received:** March 18, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Varakina G. V. The phenomenon of arts synthesis in the aesthetics of the Silver age (by the example of Sergei Diaghilev's enterprise). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 243–256. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Benua A. N. *i Djagilev S. P. Perepiska (1893–1928)* [Benua A. N. and Diaghilev S. P. Correspondence (1893–1928)], preparation of text and commentary by I. I. Vydrina. St. Petersburg, Sad iskusstv Publ., 2003. 128 p. (In Russian)
- 2 Berdiaev N. Krizis iskusstva [Crisis of art]. *Filosofija tvorchestva, kul'tury, iskusstva: v 2 t.* [Philosophy of creativity, culture, art: in 2 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, vol. 1, pp. 399–419. (In Russian)
- 3 Berdiaev N. Russkii dukhovnyi renessans nachala XX veka i zhurnal "Put'" [Russian spiritual renaissance of the early twentieth century and the magazine "Path"]. *Filosofia tvorchestva, kul'tury, iskusstva: v 2 t.* [Philosophy of creativity, culture, art: in 2 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, vol. 2, pp. 301–322. (In Russian)
- 4 Berdiaev N. Smysl tvorchestva [Meaning of creativity]. *Filosofia tvorchestva, kul'tury, iskusstva: v 2 t.* [Philosophy of creativity, culture, art: in 2 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, vol. 1, pp. 37–341. (In Russian)
- 5 Berenshtein E. P. Russkii simvolizm: estetika universal'nosti [Russian Symbolism: Aesthetics of Universality]. *Kul'tura i tsennosti* [Culture and values]. Tver, Izdatel'stvo TGU Publ., 1992, pp. 132–142. (In Russian)
- 6 Vagner R. Proizvedenie iskusstva budushhego [Work of art of the future]. *Izbrannye raboty* [Selected Works], compilation and commentary I. A. Barsovoy i S. A. Osherova; introductory article A. F. Loseva. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978, pp. 142–261. (In Russian)
- 7 Vanslov V. *Stat'i o balete. Muzykal'no-esteticheskie problemy baleta* [Articles on ballet. The musical and aesthetic issues of the ballet]. Leningrad, Muzyka Publ., 1980. 192 p. (In Russian)
- 8 Varakina G. V. *Antrepriza S. Diagileva: Vremia peremen* [Enterprise of Sergei Diaghilev: The Time of Change], edited by V. P. Shestakova. Ryazan, Rel'ef-Print Publ., 2008. 128 p. (In Russian)

- 9 Varakina G. V. *Mezhdú Dionisom i Apollonom: Ocherki o russkoi kul'ture "serebrjanogo veka"* [Between Dionysus and Apollo: Essays on the Russian culture of the "Silver Age"], edited by V. P. Shestakova. Ryazan, Izdatel'stvo RIK Publ., 2007. 261 p. (In Russian)
- 10 Varakina G. V. *Misteria kak fenomen kul'tury: istoria i sovremennost'* [Mystery as a phenomenon of culture: history and modern times]. *Religiovedenie*, 2009, no 2, pp. 146–151. (In Russian)
- 11 Dolgopolov L. *Na rubezhe vekov. O russkoi literature konca XIX – nachala XX veka* [At the turn of the century. On the Russian literature of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1977. 366 p. (In Russian)
- 12 Diaghilev S. Slozhnye voprosy [Complicated Questions]. *Mir iskusstva*, 1899, vol. I, no 1–12, pp. 1–16, 37–61. (In Russian)
- 13 Imgardt D. Zhivopis' i revoliucia [Painting and Revolution]. *Zolotoe runo*, 1906, no 5, pp. 56–69. (In Russian)
- 14 Levinson A. *Staryi i novyi balet* [Old and new ballet]. Petersburg, Svobodnoe iskusstvo Publ., 1918. 133 p. (In Russian)
- 15 Lifar' S. *Diaghilev i S Diaghilevym* [Diaghilev and With Diaghilev]. Moscow, VAGRIUS Publ., 2005. 592 p. (In Russian)
- 16 *Sergei Diaghilev i russkoe iskusstvo: v 2 t.* [Sergei Diaghilev and Russian art: in 2 vols.], authors-compilers I. S. Zil'bershtein, V. A. Samkov. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. Vol. 1. 496 p. (In Russian)



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

© 2019 г. С. А. Смагина

Москва, Россия

## «НОВАЯ ЖЕНЩИНА» В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1920-Х ГГ. КАК ФЕНОМЕН

**Аннотация:** Переломным моментом в историческом развитии «женского вопроса» становится 1917 г. В этот период начинается череда «экспериментов» советской власти в вопросе женской эмансипации, когда был принят целый ряд декретов, юридически освободивших женщин от оков патриархального уклада. Руководством страны в общественном сознании формируется идеологический конструкт «новая женщина», призванный служить ролевой моделью советской женщине. Главной качественной характеристикой «новой женщины» становится ее самодостаточность и независимость — она в состоянии построить свою жизнь самостоятельно и не зависит больше от мужчины. В статье анализируется, как феномен «новой женщины» был реализован в советском кинематографе 1920-х гг. и в чем заключалась особенность его репрезентации на экране. Этот образ, задуманный как антипод образу дореволюционной женщины, должен был в полной мере продемонстрировать торжество революционных идей и социального прогресса в стране.

**Ключевые слова:** история советского кино, «новая женщина», «женский вопрос», Революция 1917, Коллонтай, Крупская, Арманд, Каплер, Иогансон, Эрмлер, Дмитриев, Эйзенштейн.

**Информация об авторе:** Светлана Александровна Смагина — кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Всероссийский институт кинематографии им. С. А. Герасимова, ул. Вильгельма Пика, д. 3, 129226 г. Москва, Россия. E-mail: smsval@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 13.04.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Смагина С. А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 257–266.

В послереволюционный период, когда происходил переход от патриархального уклада к новой модели социально-политического устройства общества, когда конструировалось новое социокультурное пространство, у главных идеологов страны возникла потребность в проводнике этого «нового мира». Таким проводником становится женщина. Эффективность восприятия принципов «нового» напрямую зависела от изменений, происходящих в общественном сознании, поэтому переворот должен был произойти в самых инертных областях человеческой жизни — частной, семейной и полоролевого сегментирования общества, т. е. в отношении женщины, закабаленной патриархальной системой. Руководство страны отчетливо понимает, что нельзя более оставлять без

внимания подавляющую часть населения (тем более что та проявляла недюжинную политическую и социальную активность в революционный период), справедливо рассудив, что при достаточном покровительстве и при должной идеологической обработке она могла обеспечить власти широкую общественную поддержку. И на волне этой потребности начинает формироваться новая гендерная мифология, генерализирующим понятием которой становится образ «новой женщины» в пику «старой», традиционной, закабаленной. Весь сектор проблем, касающихся ликвидации неравноправия женщины в обществе и семье на территории СССР и ведущих к переустройству общества в целом, с этого времени обозначается как «решение женского вопроса».

История женского движения в России и процесс эмансипации советской женщины в современном гуманитарном пространстве являются предметом устойчивого интереса исследователей. По большей части эти работы посвящены историографии «женского вопроса» (см., например, «Советская власть и женское движение в СССР в 20-е гг. XX в.» Н. Григорьевой [6]) и тому, как формировался образ новой советской женщины в культуре. Так, Е. Шабатура в своей диссертации «Образ “новой женщины” в советской культуре 1917–1929 гг.» [13] подробно разбирает, как влияла партийно-государственная политика в отношении женщин на конструирование данного образа и какое отражение он находит в массовой культуре, в первую очередь в журнальных публикациях.

Темой для исследования О. Минаевой [10] становится влияние популярных женских журналов «Работница» и «Крестьянка» на эмансипацию советских женщин. Автор, анализируя содержание указанных журналов, формулирует технологии трансляции новых гендерных представлений и новых ценностей «новой женщины», которые используются пропагандой для создания привлекательного образа жизни советской женщины. Региональную прессу в этом же ключе изучает М. Васеха в статье «“Новая советская женщина”: конструирование образа в 1920-е гг. (по материалам юга Западной Сибири)» [4]. Интересный ракурс в исследовании женского образа 1920-х гг. предлагает в своих работах Т. Дашкова [7]. Она анализирует формирование «визуального канона» женщины в советских журналах 1930-х гг., связывая его с более ранним периодом 1920-х гг., когда образ женщины становится площадкой для идеологических экспериментов.

Однако самым востребованным ракурсом для исследования образа советской женщины остается мифологический. Основной интерес авторов связан с вопросами «новой женственности», устойчивых архетипов и процессом возникновения и функционирования укорененных в общественном сознании мифов-идеологем. В качестве примеров можно привести статьи О. Хлопониной «Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов» [12], А. Шадринной «Родина-мать, мать и мачеха. Образ матери в советском и постсоветском кино. Как изменялись представления о роли матери в кино за последние 100 лет» [14], А. Неминущего «Категория женственности в советском кино 1930-х гг.» [11], А. В. Бородиной, Д. Ю. Бородина «Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х – 30-х гг.» [3] и т. д.

Таким образом, несмотря на широкий спектр имеющейся литературы, поставленная в исследовании проблема репрезентации «новой женщины» в кинематографе не только не представлена в системном виде, но и малоизучена. Попытку через гендерный аспект выйти на обобщение советского культурно-исторического дискурса 1920-х гг. в своей книге «Киноантропология XX/20» делает И. Гращенкова [5]. Однако ее исследование относится скорее к беллетристическому жанру, нежели к научному.

Автор данной статьи ставит перед собой цель — выявив основные характеристики образа «новой женщины», транслируемые новой властью, найти их визуальные подтверждения на киноэкране; определить, в чем заключается особенность репрезентации образа «новой женщины» в советских фильмах 1920-х гг. Безусловно, кинематограф чутко отзывается на все перемены, происходящие в обществе. Однако в силу разных, в том числе технических, причин эта реакция зачастую не буквальна или отложена по времени. Поэтому феномен «новой женщины», сформулированный в рамках политики «нового времени» и «нового человека» и относящийся исключительно к первой половине 1920-х гг., в кинематографе имеет размытые границы. Это позволяет исследователям относить к нему поголовно все женские образы из советского кинематографа довоенного периода. А это ошибочно, так как в середине 1930-х гг. в кинематографе происходит очередная трансформация женского образа и он получает двойную кодировку, совмещающую в себе феминистские черты и патриархальные.

Необходимо уточнить, что понятия «советская женщина» и «новая женщина» не тождественны. В первом случае это реальный персонаж, пусть и собирательный, включающий в себя множество женщин, живущих на территории СССР и различающихся по социальному статусу, национальной принадлежности, культурному уровню и т. д. А во втором мы имеем дело с устойчивой идеологической конструкцией, однородной, конвенциональной, нетипологизированной. Она должна была служить своеобразным ориентиром, конструировать иные, отличные от прежних, женские поведенческие паттерны за счет внедрения новых моральных норм поведения, нового образа мышления и речи, формирования нового повседневного имиджа. И в первую очередь на примере этой ролевой модели женщине предлагалось занимать активную жизненную позицию, брать ответственность за собственную судьбу в свои руки. Появление в советском социокультурном пространстве образа «новой женщины» было частью глобального проекта по созданию «нового» мира, общества и советского человека.

Главная качественная характеристика «новой женщины» связывалась с ее самостоятельностью и независимостью — она в состоянии построить свою жизнь самостоятельно и не зависит больше от мужчины. И. Ф. Арманд писала: «При капитализме работница была бесправна не только на фабрике, не только в политической и гражданской области — она была крепостной в семье, дома, в домашнем быту, в своем хозяйстве, в мелочах повседневной жизни» [1, с. 69]. Арманд такое положение женщины обозначила как «двойное рабство», когда ни юридически, ни фактически та не имела равных с мужчиной прав. При этом, чтобы по-настоящему освободить женщину, по ее мнению, недостаточно только законодательных решений. В первую очередь нужно переломить патриархальный взгляд на женщину, изменить отношение как общества к ней, так и самой женщины к себе. Основными характеристиками «новой женщины», по мнению А. М. Коллонтай, были: «Самодисциплина вместо эмоциональности, умение дорожить своей свободой и независимостью вместо покорности и безличности; утверждение своей индивидуальности вместо наивного старания вобрать и отразить чужой облик “любимого”, предъявление своих прав на “земные” радости вместо лицемерного ношения маски непорочности, наконец, отведение любовным переживаниям подчиненного места в жизни. Перед нами не самка и тень мужчины, перед нами — личность. “Человек-Женщина”» [8, с. 29]. Коллонтай в 1919 г. пишет брошюру «Новая мораль и рабочий класс», в которой первую главу так и называет — «Новая женщина». Этот образ она относит к «пятому» типу литературных героинь, обозначая его как «холостую женщину». Причем Коллонтай настаивала, что это не выдуманный персонаж, «она реально

существует, она реальное, жизненное явление» [8, с. 5]. Главная характеристика «холостой женщины», по Коллонтай, заключается в том, что та «обладает самоценным внутренним миром, живет интересами общечеловека, она внешне независима и внутренне самостоятельна» [8, с. 5]. И таких «холостых женщин», уверяла автор, в стране миллионы. Они живут в повседневной борьбе, зарабатывая себе на кусок хлеба тяжелым трудом на фабриках и заводах, на земле и в учреждениях. Для «холостой женщины» любовь «второстепенна», она «лишь этап, лишь временная остановка на жизненном пути. Цель жизни, ее содержание — партия, идея, агитация, работа <...>. В любви она ищет не содержания и не цели жизни, а лишь того, чего обычно ищут мужчины: “отдыха, поэзии, света”» [8, с. 9]. Идеологический образ «новой женщины» в советском обществе был необходим для преодоления наследия мещанского быта и культивации личных, в первую очередь профессиональных, качеств у освобожденной от патриархального гнета женщины: «Новая женщина — это пролетарка, всем существом своим, целью, по-деловому, усвоившая себе задачи, стоящие перед ее классом. Она родилась в огне революции, на баррикадах, закалялась на фронте. Она росла, переходя от выполнения одной задачи к другой. Задачи воспитания новой женщины-строительницы, борца за новый быт и культуру, входят в общие задачи, выполнение которых ставит перед собою трудящаяся женщина в Международный женский день» [9, с. 53].

Важно заметить, что предложенные «новой женщине» стереотипы поведения не отличались особой оригинальностью — агитация к освобождению от гнета отцов и мужей, по сути, сводилась снова к служению, только теперь уже общественным интересам. Так, Н. К. Крупская, которая в 1920-е гг. активно занималась «женским вопросом» и была редактором официального рупора женотдела ЦК РКП(б) журнала «Коммунистка», на совещании при женотделе ЦК ВКП(б) в 1924 г. в дискуссии о значении семьи в жизни женщины-коммунистки заявила: «Некоторые общественные деятельницы из работниц и крестьянок в порыве увлечения общественными идеалами и в поисках новых форм жизни в быту проповедают аскетизм, отказ от семьи, от личной жизни. Об этом можно было говорить еще в царское время, а теперь мы не можем так думать. Нужно добиваться, чтобы личная жизнь гармонично сливалась с общественной <...>. Мы идем к таким формам семьи, которая должна стать ячейкой содействия общественной жизни. Женщина должна стараться, если она настоящая коммунистка, воспитать и своего мужа, и своих братьев и сестер коммунистами» [2, с. 243–244]. Общественница — вот к какой ролевой модели сподвигал образ «новой женщины». Важной его чертой становится отрицание первостепенной ценности и важности семейных отношений. От феминистского движения этот образ отличался тем, что признание женской борьбы за свои права велось исключительно в рамках общей пролетарской борьбы за освобождение. «Женский вопрос» не был самодостаточным. Декларировалось равенство женщин и мужчин в общественно-политической и социально-экономической сферах, однако это не означало наличие исключительно женских, специфических интересов, отличных от запроса пролетариата в целом.

Для привлечения к общественной жизни в политическом отношении наиболее инертной и многочисленной группы женщин создавались специальные органы — женотделы. Изначально они позиционировались как проводники партийной идеологии среди женского населения, заменяя собой комиссии по агитации и пропаганде. Однако достаточно быстро эта организация начинает выходить за рамки, заданные партией, предоставляя женщинам возможности для самореализации или выполняя функции по поддержке женщин в различных жизненных ситуациях. Такая «самодетельность»

не входила в планы руководства страны, и женотделы ликвидировали с формулировкой «закончили круг своего развития».

Более действенным инструментом по формированию образа «новой женщины» в общественном сознании становится культура. Причем если литература и СМИ действовали на определенную аудиторию, то кинематограф представлял собой универсальную модель, имеющую максимальный охват советского населения. «Важнейшее из всех искусств», как кино обозначил В. И. Ленин, становится наиболее эффективным и масштабным транслятором идеологических установок, пропаганды и агитации. И при всем этом не только идеологическим заказом исчерпывается содержание выходящих на экраны в данное время кинокартин. Зачастую образ «новой женщины», характеристики «новой морали» возникали в фильмах помимо воли автора, на втором плане, не в основной линии развития сюжета, как бессознательная реакция общества (и авторов фильма — как части этого общества) на изменения, происходящие в стране. Именно через репрезентацию женских кинематографических образов мы сегодня можем судить, как постепенно трансформировалась женская гендерная модель: от патриархальной до феминистской (в советском прочтении, разумеется).

Показательным фильмом о «новой женщине» можно назвать работу Алексея Каплера «Право на женщину» («Студентка», «Делегатка») 1930 г. Она невольно составила дилогию с картиной, о которой говорилось ранее, «Женщиной завтрашнего дня» 1914 г. В фильме Петра Чардынина главная героиня была врачом-гинекологом, которая предпочла в дореволюционной России профессиональную реализацию семейным узам, отчего была представлена как дама прогрессивная, из ближайшего будущего. И вот чаяния прессы по поводу фильма: о светлых временах, когда женщина станет самодостаточной, — реализовались наяву — героиня (Татьяна Златогорова) картины Каплера в один прекрасный день решает уйти от мужа, который запрещает ей учиться: «Все бабы учиться побегут, с кем жить будем?» Она забирает сына и переезжает в город, где поступает в медицинский институт. В фильме присутствуют достаточно яркие сцены приобщения героини к врачебной профессии, напрочь лишенные лиризма, характерного для картины Чардынина. Здесь мелодраматичность заменяется физиологичностью — в сцене занятий по анатомии даются документальные кадры препарации трупа. Героиня с непривычки теряет сознание, чем вызывает снисходительные улыбки сокурсников и профессора — ей еще многому придется научиться, чтобы стать наравне с мужчинами настоящим хирургом.

Героине сложно совмещать воспитание ребенка и активную студенческую жизнь, а тут еще ее решают обойти со стипендией, так как, по мнению ее товарищей, она может по закону потребовать алименты с бывшего мужа. Он должен ее, как и прежде, содержать. В результате данный вопрос о стипендии выносится на партсобрание, на котором, как пишут титры, героиню решено выручить, так как в социалистическом строительстве роль женщины значительно выросла, а значит, необходимо поддержать своего товарища по борьбе.

Без пристального материнского внимания ребенок героини заболевает и умирает. Однако в образной структуре фильма эта безусловная трагедия в большей степени — освобождение женщины от патриархального ига, в рамках которого дети — это беспроектный способ закабаления женщины. Идеальное состояние для бабы в русском селении — или многочисленная семья, или состояние беременности, так как это гарантирует мужу, что его жена в силу материальных причин всегда будет при нем и в подчинении. Главная героиня фильма вслед за разрывом с мужем, выбором ма-

скулиной профессии хирурга рушит и данную традицию — она холоста и бездетна. «Учусь, работаю, — словом, живу», — пишет она в прощальном письме мужу. В качестве альтернативы семейному быту она выбирает профессиональную реализацию, будучи хирургом, спасает жизни советских детей. Право на женщину теперь имеет только сама женщина и общество.

Занимаясь «женским вопросом», кинематограф вслед за государственной пропагандой представлял советское женское сообщество крайне полярным. На одном полюсе был мир темного домостроевского прошлого, безграмотных баб с религиозным мышлением и тяжелой судьбой. А на другом — радужный мир «новой женщины», комсомолки и красавицы, борца, товарища и строительницы светлого будущего наравне с мужчиной. Эта женщина была «идеологически грамотной», ориентировалась на знания, а не на обычаи и религию, она проявляла самостоятельность, как в решении государственных задач, так и о вступлении или невступлении в брак.

О таком противостоянии представительниц старого и нового миров рассказывает фильм Алексея Дмитриева «Соперницы» (1929). В удмуртской деревне за любовь молодого охотника Ядыгара борются дочка кулака Италмас (Зана Занони) и активистка кооперативного движения Тутыгаш (Ольга Ленская). К симпатичному парню их влекут абсолютно разные силы: Италмас пытается соблазнить его по наущению отца — купца Шакмаева, который, в надежде развалить кооперацию, мечтает выдать дочь за самого грамотного члена правления этого кооператива. Тутыгаш себе романтических целей не ставит, для нее Ядыгар — это товарищ по комсомолу и общему делу. Если недавно в деревне все население было однородным: «<...> по весне трещотками, палками и метлами выгоняли из изб каждую весну чертей — “шайтанов”», то с приходом советской власти появилась эта полярность — старого и нового, колдовства и книг. В деревенский праздник особенно заметна эта неоднородность, как поясняет титр: «Наряду с гармонией еще тренькают здесь дедовские гусли». Италмас как представительницу домостроя постоянно сопровождают языческие обряды и заговоры, она решается на любовный приворот лишь бы победить соперницу. А той совсем дела нет до празднеств, она выдергивает Ядыгара из хоровода с Италмас и зовет на собрание, на повестке которого важный вопрос — город отказывается продавать кооперативу продукты в кредит. В то время как Италмас просит местного знахаря приворожить парня, Тутыгаш вызывается сопровождать обоз в город, так как Ядыгар остается в деревне, чтобы защитить кооператив от козней конкурента — купца Шакмаева. У девушек разные не только мотивации к отношениям с молодым охотником, но и разные методы их выстраивания. Предскажем и результат: Италмас становится жертвой собственных козней и обмана, погибая в лесу. А Тутыгаш возвращается в деревню с груженными продуктами обозами, чем заслуживает от Ядыгара признание: «Ты хорошо съездила, твоему возвращению я рад даже больше, чем привезенным товарам». В противостоянии купца Шакмаева и потребительского кооператива за право торговли в деревне побеждает последний. «Кооперация — великая сила», — говорит один из деревенских активистов. По большому счету союз Тутыгаш и Ядыгара — это такая же кооперация, поэтому из присланной райсоветом громкоговорящей установки доносятся следующие слова: «<...> Крестьяне Улын-Юри-Вотской автономной области, поздравляем вас с установкой радиоприемника и укреплением вашего потребительского общества. Кооперация и радио теснее сплотят вас в одну семью с трудящимися Советского Союза». Создание семьи теперь приравнивается к процессу коллективизации.

Образ «новой женщины становится генеральной линией между старым миром и новым в фильме Сергея Эйзенштейна «Генеральная линия» (1929). Фильм был подвергнут цензурным переделкам, по указанию Сталина переименован в «Старое и новое» и в 1930 г. снят с показа как «идеологически ошибочный». Задуманная в 1927 г. как революционная ода кооперации, которая должна была помочь деревне преодолеть экономическую и техническую отсталость, по техническим причинам (съемки фильма были прерваны, так как Эйзенштейну было поручено поставить «Октябрь» к юбилею) картина вернулась в производство в середине 1928-го, а на экраны вышла в год «великого перелома», в 1929 г. К этому времени линия партийно-государственной политики в стране резко изменилась, окончательно была свернута политика НЭПа и взят решительный курс на индустриализацию и насильственную коллективизацию.

Картина, помимо крестьянской темы, важна еще и тем, что в ней впервые в творчестве режиссера материал выстраивается вокруг единого центрального персонажа, и таким персонажем становится женщина, причем в характерной репрезентации для 1920-х гг. — освобожденная из оков патриархального быта. Режиссер в динамике выстраивает образ «новой женщины», скрывая за ним в целом мифологему «нового человека», рожденного Революцией. Марфа Лапкина, играющая фактически саму себя под собственным именем, проходит все этапы советской инициации — из безлошадной крестьянки, забитой нищей жизнью и мужиком, превращается в идеолога кооперативного движения, организуя вместе с участковым агрономом и местными бедняками молочную артель. Сепаратор становится в ее судьбе лучшей версией мужского участия в формировании ее, как женщины будущего. Режиссер экстатически решает это сопряжение, используя приемы пафосного построения кинокомпозиции и символику: брызг сливок, окропляющих Марфу, после которых она, как герой сказки П. Ершова, перерождается в «новую женщину». Венцом же ее метаморфоз становится превращение в человека-машину в лучших традициях авангардных лозунгов 1920-х гг. Артель получает от своих рабочих-шефов первый трактор, а к финалу картины артельную землю возделывают уже десятки тракторов, за рулем одного из которых сидит Марфа Лапкина. Безлошадная крестьянка мифически трансформируется в бесполого человека-женщину, одетую как мужчина, в кожаных крагах и очках-фарах. В финале картины она становится одним целым со своим «стальным конем», знаменуя всем своим образом возникновение проводника «новой цивилизации». Симптоматично, что многократно в фильме возникает мотив неузнаваемости Лапкиной — прошлое и настоящее здесь не процесс гармоничного роста, а полярность, возникшая в результате радикальной перестройки.

Одной из центральных характеристик кинематографа второй половины 1920-х — начала 1930-х гг. становится оппозиция старого и нового, которая решается посредством репрезентации образа «новой женщины». Задуманный как антипод образу до-революционной женщины, несущей в себе заряд патриархального мироустройства и представляющей собой жертву гендерного неравноправия вне зависимости от финансового достатка семьи, он должен был в полной мере продемонстрировать торжество революционных идей и социального прогресса в стране. Основной его характеристикой в кинематографе 1920-х гг. становится холостой статус женщины либо подчеркнутая ее независимость от мужчины. Этот образ чрезвычайно активно тиражируется экраном: «Перевал» (реж. Сергей Митрич, 1925), «Бабий лог», (реж. Сергей Митрич, 1925), Катька — бумажный ранет» (реж. Э. Иогансон и Ф. Эрмлер, 1926), «Ваша знакомая» (реж. Лев Кулешов, 1927), «Жена» (реж. Михаил Доронин, 1927), «Чужая / Такая женщина / Метель» (реж. Константин Эггерт, 1927), «Золотое руно» (реж. Борис Све-

тозаров, 1927), «Девушка с коробкой» (реж. Б. Барнет, 1927), «Кукла с миллионами» (реж. С. Комаров, 1928), «Дом на Трубной» (реж. Б. Барнет, 1928), «Иван да Марья» (реж. Владимир Широков (II), 1928), «Василисина победа / Чертова баба» (реж. Леонид Молчанов, 1928), «Песня весны» (реж. Владимир Гардин, 1929), «Танька-трактирщица / Против отца» (реж. Борис Светозаров, 1929), «Ухабы» (реж. Абрам Роом, 1928), «Посторонняя женщин» (реж. Иван Пырьев, 1929), «Две женщины / Женщина в зеркале / Женщина наших дней» (реж. Григорий Рошаль, 1929), «Ледолом / Анка» (реж. Б. Барнет, 1931) и др. Многие из перечисленных фильмов не сохранились или сохранились лишь на бумаге, однако даже по дошедшему до нас киноматериалу можно понять масштаб большевистской задумки. Эти революционные идеи по феминизации общества просуществовали недолго, уже в 1930-е в репрезентации женщины на экране произойдет разворот к традиционным ценностям.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Арманд И. Ф. Задачи работниц в Советской России // Статьи, речи, письма. М.: Политиздат, 1975. 287 с.
- 2 Блисковская Н. З. Ключи от счастья женского: Встречи и беседы Н. К. Крупской с работницами Москвы / сост. Н. З. Блисковская. М.: Московский рабочий, 1986. 251 с.
- 3 Бородин Д. Ю., Бородин Д. Ю. Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х – 30-х гг. // Женские и гендерные исследования в Тверском государственном университете. Тверь: Изд-во ТГУ, 2000. С. 45–51.
- 4 Васеха М. В. «Новая советская женщина»: конструирование образа в 1920-е годы (по материалам юга Западной Сибири) // Вестник РФФИ. Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 2. С. 54–67.
- 5 Гращенкова И. Н. Киноантропология XX / 20. М.: Человек, 2014. 904 с.
- 6 Григорьева Г. Н. Советская власть и женское движение в СССР в 20-е гг. XX в.: автореф. дис. ... канд. истор. наук. М., 2004. 16 с.
- 7 Дашкова Т. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // Логос. 1999. № 11/12 (21). С. 131–155.
- 8 Коллонтай А. М. Новая мораль и рабочий класс. М.: ВЦИКС Р. К. и Кр. Депутатов, 1919. 61 с.
- 9 Коммунистка. 1928. № 2. С. 53–54.
- 10 Минаева О. Д. Журналы «Работница» и «Крестьянка» в решении «женского вопроса» в СССР в 1920–1930-е гг.: модель пропагандистского обеспечения социальных реформ. М.: МедиаМир, 2015. 232 с.
- 11 Неминуций А. Н. Категория женственности в советском кино 1930-х гг. // Вестник Псковского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2016. № 3. С. 117–122.
- 12 Хлопонина О. О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов // Проблемы культурологии. 2017. № 2. 2017. С. 140–151.
- 13 Шабатура Е. А. Образ «новой женщины» в советской культуре 1917–1929 гг.: автореф. дис. ... канд. истор. наук. Омск, 2006. 25 с.
- 14 Шадрин А. Родина-мать, мать и мачеха. Образ матери в советском и постсоветском кино. Как изменялись представления о роли матери в кино за последние 100 лет // Makeout.by. URL: <https://makeout.by/2014/06/17/rodina-mat-mat-i-macheha-obraz-materi-v-sovetskom-i-postsovetskom-kino.html> (дата обращения 16.02.2016).

\*\*\*

© 2019 г. Svetlana A. Smagina  
Moscow, Russia

### THE PHENOMENON OF “NEW WOMAN” IN THE SOVIET CINEMATOGRAPHY OF THE 20S

**Abstract:** The year 1917 was a turning point in the historical development of “women's issue”. It marked a period of “experiments” by Soviet government dealing with the issue of women's emancipation, when a number of decrees legally freeing women from the clutches of the patriarchal structure were adopted. The country's leadership aimed at inculcating into public consciousness of an ideological construct “new woman”, designed to serve as a role model for Soviet women. Self-sufficiency and independence were meant to be the main qualitative characteristic of “new woman” — she is the one who is able to build her own life independently and depends on man no more. The article explores the ways of implementing “new woman” concept in the Soviet cinema of the 20s, and highlights peculiarity of its representation on screen. This image, conceived as the opposite to a pre-revolutionary woman's image, was supposed to fully demonstrate the triumph of revolutionary ideas and social progress in the country.

**Keywords:** history of Soviet cinema, “new woman”, “women's question”, Revolution of 1917, Kollontai, Krupskaya, Armand, Kapler, Johanson, Ermler, Dmitriyev, Eisenstein.

**Information about author:** Svetlana A. Smagina — PhD in Arts, Senior Lecturer, All-Russian State Institute of Cinematography n.a. S. A. Gerasimov, Wilhelm Pick St. 3, 129226 Moscow, Russia.

**Received:** April 09, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Smagina S. A. The phenomenon of “new woman” in the Soviet cinematography of the 20s. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 257–266. (In Russian)

#### REFERENCES

- 1 Armand I. F. Zadachi rabotnits v Sovetskoii Rossii [The Tasks of workers in the Soviet Russia]. *Stat'i, rechi, pis'ma* [Articles, speeches, letters]. Moscow, Politizdat Publ., 1975. 287 p. (In Russian)
- 2 Bliskovskaya N. Z. *Kliuchi ot schast'ia zhenskogo: Vstrechi i besedy N. K. Krupskoi s rabotnitsami Moskvy* [Keys to Women's Happiness: Meetings and Conversations by N. Krupskaya with Workers of Moscow], collected by N. Z. Bliskovskaya. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1986. 251 p. (In Russian)
- 3 Borodina A. V., Borodin D. Y. Baba ili tovarishch? Ideal novoi sovetskoii zhenshchiny v 20-kh – 30-kh gg. [Woman or comrade? The ideal of a new Soviet woman in the 20s – 30s.] *Zhenskie i gendernye issledovaniia v Tverskom gosudarstvennom universitete* [Women and gender studies at Tver State University]. Tver', Izdatel'stvo TGU Publ., 2000, pp. 45–51. (In Russian)
- 4 Vasekha M. V. “Novaia sovetskaia zhenshchina”: konstruirovaniie obraza v 1920-e gody (po materialam iuga Zapadnoi Sibiri) [“New Soviet Woman”: Image Design in the 1920s (Based on Materials from the South of Western Siberia)]. *Vestnik RFFI*.

- Gumanitarnye i obshchestvennye nauki* [Humanities and social Sciences], 2017, no 2, pp. 54–67. (In Russian)
- 5 Grashchenkova I. N. *Kinoantropologiya XX / 20* [Cinema Anthropology XX / 20] Moscow, Chelovek Publ., 2014. 904 p. (In Russian)
- 6 Grigor'eva G. N. *Sovetskaia vlast' i zhenskoe dvizhenie v SSSR v 20-e gg. XX v.: avtoref. dis. ... kand. istor. nauk* [Soviet power and women's movement in the USSR in the 20s of the 20<sup>th</sup> century: PhD thesis, summary]. Moscow, 2004. 16 p. (In Russian)
- 7 Dashkova T. *Vizual'naiia reprezentatsiia zhenskogo tela v sovetskoi massovoi kul'ture 30-kh godov* [Visual representation of the female body in the Soviet mass culture of the 30s]. *Logos*, 1999, no 11/12 (21), pp. 131–155. (In Russian)
- 8 Kollontai A. M. *Novaia moral' i rabochii klass* [New morality and working class]. Moscow, VTsIKS R. K. i Kr. Deputatov Publ., 1919. 61 p. (In Russian)
- 9 *Kommunistka*, 1928, no 2, pp. 53–54. (In Russian)
- 10 Minaeva O. D. *Zhurnaly "Rabotnitsa" i "Krest'ianka" v reshenii "zhenskogo voprosa" v SSSR v 1920–1930-e gg.: model' propagandistskogo obespecheniia sotsial'nykh reform* [The magazines “Rabotnitsa” and “Peasant Woman” in solving the “women's issue” in the USSR in the 1920–1930: propaganda model of social reforms]. Moscow, MediaMir Publ., 2015. 232 p. (In Russian)
- 11 Neminushchii A. N. *Kategoriia zhenstvennosti v sovetskom kino 1930-kh gg.* [The category of femininity in the Soviet cinema of the 1930s]. *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Sotsial'no-gumanitarnye nauki"*, 2016, no 3, pp. 117–122. (In Russian)
- 12 Khloponina O. O. *Transformatsiia zhenskoi obraznosti v sovetskom kinematografe 1920–1930-kh godov* [Transformation of female imagery in Soviet cinema of the 1920–1930]. *Problemy kul'turologii*, 2017, no 2, pp. 140–151. (In Russian)
- 13 Shabatura E. A. *Obraz "novoi zhenshchiny" v sovetskoi kul'ture 1917–1929 gg.: avtoref. dis. ... kand. istor. nauk* [The image of “new woman” in the Soviet culture of 1917–1929: PhD thesis, summary]. Omsk, 2006. 25 p. (In Russian)
- 14 Shadrina A. *Rodina-mat', mat' i macheha. Obraz materi v sovetskom i postsovetskom kino. Kak izmenialis' predstavleniia o roli materi v kino za poslednie 100 let* [Motherland, mother and stepmother. The image of mother in the Soviet and post-Soviet cinema. How did the perceptions of mother's role in the cinema change in the last 100 years]. *Makeout.by*. Available at: <https://makeout.by/2014/06/17/rodina-mat-mat-i-macheha-obraz-materi-v-sovetskom-i-postsovetskom-kino.html> (accessed 16 February 2016). (In Russian)



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

© 2019 г. А. А. Гончаренко  
г. Краснодар, Россия

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ СССР 1930-Х ГГ.

**Аннотация:** В статье рассматривается концентрирование искусств вокруг литературы, производимое культурной политикой СССР в 1930-х гг. Ключевую роль в этом процессе играла литературная критика. На материале литературы она пыталась выработать универсальные критерии, которые впоследствии могли служить оценке любых искусств. Важным моментом этого процесса были попытки реструктуризации периодики (предлагаемые, например, на V пленуме РАПП И. Макарьевым): причем все действия были направлены на изменение или расширение системы периодических изданий только о литературе, тогда как остальным искусствам отводилось значительно меньшее число изданий. При этом система периодики о литературе подразумевала дифференциацию изданий по различным аспектам литературного творчества, политики и критики; издания о других видах искусства подобной специализацией не отличались. Отчасти причиной описанной ситуации было редко артикулируемое представление, согласно которому литература являлась прообразом иных искусств; следовательно, для их критики могли использоваться схемы литературной критики. Такие авторы, как Бор. Вакс, С. Корев, И. Маца, А. Федоров-Давыдов, пытались отстаивать своеобразие подходов к разным искусствам, но унификация по литературному образцу была более влиятельна. В этом контексте показателен пример кинематографа — молодого и институционально не устоявшегося искусства, еще не выработавшего собственную теоретическую базу — нередко были сожаления о нехватке актуальной литературы о кино. Критики и авторы часто жаловались и на отсутствие единых и прозрачных критериев оценки, что часто приводило к полярным толкованиям одних и тех же произведений. В то же время качество фильмов ставили в прямую зависимость от качества кинокритики.

**Ключевые слова:** культурная политика СССР, литературная критика, соцреализм, литературоцентризм.

**Информация об авторе:** Александр Александрович Гончаренко — аспирант, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, ул. Вильгельма Пика, д. 3, 129226 г. Москва, Россия. E-mail: aleksgo@yandex.ru

**Дата поступления статьи:** 28.02.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Гончаренко А. А. Художественная критика в системе культуры СССР 1930-х годов // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 267–276.

В статье Л. Геллера и А. Бодена «Институциональный комплекс соцреализма» продемонстрировано замыкание искусств на литературе, начатое в 1930-х гг. и завер-

шенное во второй половине 1940-х гг. Исследователи утверждают: «Хорошую иллюстрацию феномена централизации и концентрации составляют журналы, органы различных творческих институций, роль которых остается первостепенной, особенно в литературе. В ждановскую эпоху уцелело только четыре всесоюзных литературных журнала <...>. Что касается других областей, то каждая получила право только на один центральный орган с весьма умеренным тиражом. <...> В этом проявляется противоречивый процесс интеграции, под водительством литературы, но вместе с тем — фрагментации и изоляции отдельных дисциплин. Давление литературного образца, вездесущего на теоретическом (идеологическом и эстетическом) уровне, ведет прежде всего к отрицанию у других дисциплин их структурной специфики и подчиняет критерии оценки дискурсивным категориям <...>. Доминирующую позицию литературы в советской художественной системе и “литературизацию” последней объясняет ее функция базового кода — предопределенная ролью Слова» [6, с. 312–313].

Цель данной статьи — детализация процесса, резюмированного Геллером и Боденом. Описанная закономерность проявлялась с начала 1930-х гг., когда существовал весьма широкий спектр литературно-художественных и литературно-критических журналов, тогда как иным искусствам было отведено максимум по два издания. Никакое искусство не могло и мечтать о такой дифференциации критики, которую на V пленуме РАПП И. Макарьев требовал от литературных изданий: «“Октябрь” <...> должен превратиться в центр творческой работы с выявившимися писателями, <...> вокруг журнала должна создаваться подлинная творческая среда. <...> Вместе с “Литературной Учебой” “Рост” должен охватить всю работу с начинающими писателями <...>. “На литературном посту” должен руководить критикой <...>. “Пролетарская литература” — наш теоретический орган — должна превратиться в центр научно-методологической работы. “Красная новь” и “Литературная газета” — центры нашей работы с попутничеством. Руководству литературно-художественной печати должна гораздо больше уделять внимания “Литературная газета” <...>. “Молодая гвардия” и “Смена” <...> вместе с литстраницей “Комсомольской правды” должны быть основными центрами <...> работы с комсомолом» [15, с. 126].

Акцентируем следующие моменты. Во-первых, число изданий внушительно (9) даже при том, что Макарьев не упомянул такие значимые журналы, как «Новый мир», «Звезда» и «Знамя».

Во-вторых, обязанности распределены так, что в схеме остается место для вариаций. Так, «Гвардия», «Смена» и литстраница «Комсомолки» называются главными (значит — не единственными) центрами в работе с комсомолом. Действительно, схожая функция — работа с начинающими писателями — отведена «Литучебе» и «Росту». У «Литгазеты» две разных функции. Множественность центров и пересечение функций образовывало структуру с нестрогой дифференциацией, которая при иных идеологических условиях могла стать системой сдержек и противовесов.

Третий момент: доклад Макарьева прозвучал на V внеочередном пленуме РАПП в декабре 1931 г.; на нем критиковались такие лозунги, как «ударник — в литературу», «за плехановскую ортодоксию», и обсуждалась реорганизация (перестройка) ассоциации. Но перестройку произвело постановление ЦК от 23 апреля 1932 г., объявившее ликвидацию РАПП. При этом, как известно, многие разработки РАПП получили развитие в доктрине соцреализма, правда, в переформулированном виде; некоторые (например, борьба за показ живого человека) были сохранены без изменений.

Унаследовал ли Союз писателей структуру периодики, предложенную Макарьевым? На этот вопрос сложно ответить прежде всего из-за указанной нестрогости дифференциации, которая существовала как до перестройки литорганизаций, так и после. Многие издания из схемы Макарьева получили титулы органов Союза советских писателей. Нишу «На литпосту» занял «Литкритик», который перенял и скандальную славу, в результате чего журнал по сей день именуется то провластным, то оппозиционным [14, с. 204–206].

Четвертый и наиболее важный для данной статьи момент связан с текстом апрельского постановления, где вслед за учреждением единого союза предписывается «провести аналогичное изменение по линии других видов искусства» [5, с. 173]. С этим не спешили: первый съезд Союза архитекторов состоялся в 1937 г., Союза композиторов — в 1948-м, художников — в 1957-м, кинематографистов — в 1965-м. Формальные и действительные причины были разными; значимо то, что съезды деятелей различных искусств были куда менее важны власти, чем установочный съезд ССП в 1934 г., ведь на материале литературы он определял линию развития любых искусств. Закрепленный в уставе Союза писателей метод соцреализма объявлялся «основным методом советской художественной литературы и литературной критики», тут же утверждалось, что он «обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы» [20, с. 712].

По схеме Макарьева вполне можно было «провести аналогичные изменения», расширив и распределив периодику о других искусствах. Например, об архитектуре: одни издания специализируются на теории, другие — на критике реальных проектов, третьи — на пропагандистско-воспитательной работе с младшим / начинающими архитекторами. Однако этого не было сделано ни с одним из искусств — ведь советская культурная политика особое значение придавала разветвленности периодики именно в литературе. Время от времени появляющиеся многопрофильные издания, как правило, существовали недолго; так было с журналами «За пролетарское искусство» (1931–1932), «Революция и культура» (1927–1930), «Литература и искусство» (1930–1932).

Литературная критика негласно была старшей по отношению к критикам других искусств, и это регулярно рефлексировалось. Так, И. Маца писал в 1930 г.: «Пролетарская литература, где вопросы творческого метода ставятся очень широко и остро, проделала большой путь развития <...>. В области пространственных искусств мы ставим <...> вопрос творческого метода, не пройдя того большого пути творческой практики и организационной работы, который проделала пролетлитература. Конечно, это ни в коем случае не означает, что мы можем механически перенести вопросы творческого метода из области литературы в нашу область» [17, с. 25]. Но происходило именно так.

В конце 1920-х гг. журнал «Советское искусство» противостоял переносу схем литературной критики в искусствознание. На рубеже 1928–1929 гг. обстоятельные статьи были посвящены вопросам критики в сфере музыки [12], театра [4] и пространственных искусств [24].

Но унификация задач критики по отношению к разным искусствам проявилась в такой строго централизованной операции, как кампания против формализма и натурализма. 3 марта 1936 г. на диспуте о формализме в кино председатель Комитета по делам искусств СНК СССР П. М. Керженцев объяснял эту закономерность так: «На самом деле <...> никакого такого похода <...> против кино не ведется, а есть только нормальная работа советской большевистской печати, которая направляет свое критиче-

ское острие против тех ошибок, которые имеются в данном случае на фронте искусства и более узкой области кино»<sup>1</sup>.

Зависимость различных искусств от литературной критики все же было различным. Кинематограф испытывал здесь все издержки положения младшего из искусств. Монографии о кино создавались крайне редко, их написание и публикация затягивались по разным причинам: в то время как авторы сталкивались с объективными трудностями первопроходцев в киноведении, издатели всегда могли найти объяснение отсрочкам. Это сказывалось на актуальности работ. Так случилось с трехтомным трудом Н. Д. Анощенко: в 1930 г. автору пришлось сопроводить третий том объяснением того, почему первые два должны были выйти в свет в 1927-м, но задержались на два года [3, с. 11–12]. Подобная история отражена и в предисловии кино-справочника 1929 г. [9, с. 19]

В 1935 г. Н. Лебедев писал: «Литература по теории киноискусства <...> чрезвычайно бедна: три-четыре десятка книг на разных языках — вот весь “мировой фонд” <...>. В качественном отношении дело обстоит еще хуже: это либо эмпирические высказывания практиков, разбавленные кустарными рассуждениями, либо, наоборот, оторванные от практики теоретизирования формалистов, абсолютизирующие технологические особенности кино и пытающиеся на базе этих особенностей построить идеалистическую нормативную “киноэстетику”. Вряд ли из всего этого “фонда” можно отобрать больше десяти книг, подлинно помогающих работникам кино» [13, с. 3]. Возможно, Лебедев сгущал краски для того, чтобы возвысить работу Балаша, в предисловии к которой он делился этими жалобами.

Но таких поводов драматизировать ситуацию не было у Д. Никольского: «Ряд лет кинолитература не издавалась у нас вообще. Первые книги о кино, вышедшие у нас после долголетнего перерыва, датированы 1935 г. <...> документы кинематографической истории чрезмерно разбросаны <...>, их систематизация и публикация является первым и основным шагом к созданию подлинной истории нашего кино. <...> Эти вопросы тем более актуальны, что вышедшие книги по существу не обсуждены <...> это дело оказалось на задворках общественного внимания» [18, с. 60–61].

Хотя тон этих строк безутешен, Никольский пытается упомянуть все ценное, что есть в анализируемых им редких книгах. И это удается ему легко, ведь все его примеры — сборники материалов по той или иной картине; о теории, комплексной критике или многоплановой истории кино даже нет речи.

В этом контексте отсутствие у кинематографа развитого института критики и теории в 1930-х гг. выглядит более естественным, чем аналогичная ситуация у искусств с многовековыми традициями. О роли литературной критики в общей культурной политике достаточно сказано в «Истории русской литературной критики» под редакцией Е. Добренко и Г. Тиханова. Мы же сфокусируемся на внимании литературной критики к кинематографу.

В. Я. Кирпотин спорил с А. В. Луначарским о разделении литературоведения и партийной политики: «Что значит: для произнесения таких приговоров компетентны другие инстанции? Смысл этого ясен: наша область, мол, наука, литературоведение, тут мы можем танцевать вверх и вниз, влево и вправо от марксистской теории, в этих заблуждениях, в их “танце” нет ничего страшного, ибо если что в них пойдет вразрез с интересами рабочего класса, <...> то в это вмешаются “другие инстанции”, т. е. партия. Мы так не можем рассуждать; мы должны рассматривать себя как работников пар-

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 76. Л. 56.

тии на литературном участке фронта классовой борьбы. <...> мы должны вмешаться и разбить врага, а не ждать, пока за это дело примутся “другие инстанции”» [10, с. 20].

Предваряя этими строками перепечатку письма Сталина «О некоторых вопросах истории большевизма», Кирпотин безошибочно определяет роль литературной критики: она должна реализовывать партийные установки. Однако практика неизменно сталкивалась со сложностями в адаптации директив к культурному процессу. При этом проблематичность создавалась именно несогласованностью внутри критики, а вовсе не идеологическим и эстетическим различиями произведений искусства — к середине 1930-х гг. они были унифицированы.

Ярчайший пример таких противоречий есть в речи В. М. Киршона на Втором пленуме Правления Союза советских писателей 6 марта 1935 г. Драматург, продолжая метафору «инженер человеческих душ», заявил: «Если писатель — это инженер-строитель, инженер-конструктор, то критик — это инженер-консультант, инженер-приемщик, оценивающий продукцию и проверяющий ее с точки зрения выполнения поставленных писателем задач» [11, с. 192].

Но Киршон тут же сталкивается с нехваткой координат: «...вопрос об ответственности наших критиков должен быть поставлен более решительно, должны быть найдены какие-то организационные формы, которые позволяли бы уничтожить вредный разноречивый <...> думаю, наличие секции критиков и редакций журналов, объединяющих нашу критику, позволит найти такие формы, при которых <...> вырабатывались бы какие-то общие критерии оценки. <...> не думаю, что нужно стремиться к созданию стандартных критических колодок, но такое обсуждение и договоренность огородили бы писателей и театры от необоснованных отзывов, вкусовщины, сведения личных счетов, групповых вылазок» [11, с. 201–202]. В качестве примера оратор приводит две полярные рецензии на его пьесу «Рельсы гудят», написанные одним критиком — А. С. Гурвичем: «Неужели такие отзывы, прямо противоположенные один другому, могут заставить чему-нибудь учиться?» [11, с. 203].

Сравним со словами Киршона одну передовицу «Советского экрана» 1927 г., которая начиналась словами: «Какую бы картину советского производства мы не взяли, о каждой из них можно найти десятки и положительных, и отрицательных отзывов. <...> Разноречивый <...> объясняется отсутствием четкой, авторитетной директивы по художественным вопросам кинематографии, подобной той, какую мы имеем сейчас в отношении литературы и театра» [19, с. 1].

Этот разноречивый не мешал предлагать переместить критику в съемочный процесс [23]. Ярче всех об этом говорил В. Перцов: «Профессиональный критик <...> запаздывает. Его место и время — в стадии монтажа, если не раньше. И то, что мы называем кино-критикой, должно было бы с гораздо большей целесообразностью выполнять функции кино-профилактики, т. е. предупреждать болезни, а не их констатировать. <...> роль литератора, как редактора фильма, гораздо более существенна, чем его же роль, как спеца-критика. Первый обогащает фильм изнутри своим культурным опытом, второй, в лучшем случае, устанавливает несоответствие между сделанной лентой и современным культурным опытом» [21, с. 11].

Но советская критика предпочитала второй вариант, предполагая, что констатация несоответствия ленты идеологическим требованиям предотвратит подобные инциденты в будущих съемках. По всей видимости, схожих взглядов придерживался и главный критик страны. 26 февраля 1947 г. в беседе между С. М. Эйзенштейном, Н. К. Черкасовым, В. М. Молотовым и А. А. Ждановым о фильме «Иван Грозный»

Сталин отвечал на вопрос о том, нужно ли предоставлять сценарий для утверждения Политбюро: «Не нужно, разберитесь сами. Вообще по сценарию судить трудно, легче говорить о готовом произведении» [16, с. 90].

На Первом всесоюзном киносовещании в марте 1928 г. было решено отвести критике именно констатирующую, но не предварительную функцию. Постановление гласило: «Кино-критика и кино-печать должны воспитывать и кино-зрителя и кино-производственника под углом зрения привлечения кино как вспомогательного средства для социалистического строительства» [22, с. 464].

В такой ситуации одной из причин снижения уровня кинематографа объявлялся низкий уровень кинокритика [7, с. 4]. Решение проблемы видели так: «Что нужно сделать, чтобы хоть немного укрепить кадры кинокритики? <...> обратиться к источнику общей марксистской критики, к литературе. Оттуда можно черпать более здоровые элементы кинокритики» [8, с. 7]. Причем неясно, идет ли речь о конкретных писателях или же о литературе вообще.

Вероятно, литераторы хотели подчинить кинематографическое содержание языку, литературе. Это предположение находит подтверждение в обзоре киносезона 1929 г. Имея в виду последние на тот момент фильмы Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина и ФЭКСов, Б. Алперс утверждал: «Язык кино усложняется, становится более емким, гибким и двусмысленным. <...> Года два тому назад художник приходил сам на помощь своим оценщикам, развивая детальную теоретическую платформу своей работы. Сейчас “теория” <...> начинает играть всю меньшую роль <...>. Она исчезает из рекламных интервью, из программных статей, становится менее отчетливой и уловимой. Режиссер последнего времени предпочитает объясняться со зрителем непосредственно с экрана, заранее убирая от своего произведения теоретические “леса”» [2, с. 81].

В том же году Эйзенштейн опубликовал статью «Перспективы», являющуюся и обобщением задач, решенных режиссером в 1920-х гг., и манифестацией новых целей. Этот текст действительно можно назвать манифестом — хотя бы по чрезвычайно резкой стилистике, присущей авангарду, но подзабытой к 1929 г. Об авангардистском опыте напоминает и впечатляющая радикальность выдвигаемых требований. С. Эйзенштейн заявлял: «Кинематография способна, а следственно — должна осязаемо чувственно экранизировать диалектику сущности идеологических дебатов в чистом виде. Не прибегая к посредничеству фабулы, сюжета или живого человека. <...> Являясь последним звеном в цепи средств культурной революции, нанизывающей все, работая на единую монистическую систему, от коллективного воспитания и комплексного метода обучения до новейших форм искусства, переставая быть искусством и переходя в следующую стадию своего развития» [25, с. 122].

Как верно заметили комментаторы собрания сочинений режиссера, «возможность преодоления разрыва формы и содержания, чувственного и логического он предоставляет только кинематографу, отказывая в этом не только театру, но и литературе и всем остальным видам искусства, о которых он даже и не упоминает» [1, с. 489].

Значит, дальнейшее теоретизирование и, в частности, развитие теории кино Эйзенштейн планировал средствами кино. Но киноверсия Марксова «Капитала» осталась лишь грандиозным проектом. Последующее десятилетие и Эйзенштейн, и его соратники режиссеры-теоретики — Д. Вертов, В. Пудовкин, Л. Кулешов — резко снизили градус теоретических разработок. Статьи Алперса и Эйзенштейна будто бы отмечают условный рубеж, когда авангардистскую теорию сменяет соцреалистическая критика. В ней роль универсального средства было закреплена за литературой.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Айзенштат О. Д. и др.* Комментарий // *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 489.
- 2 *Алперс Б.* Новые пути и новые обличья // *Молодая гвардия.* 1929. № 11–12. С. 80–86.
- 3 *Анощенко Н. Д.* Общий курс кинематографии. М.: Теа-кино-печать, 1930. Т. 3. 653 с.
- 4 *Вакс Бор.* О художественной критике театрального искусства // *Советское искусство.* 1928. № 2. С. 5–8.
- 5 *Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 / под ред. А. Н. Яковлева.* М.: Международный фонд «Демократия», 1999. 871 с.
- 6 *Геллер Л. Боден А.* Институциональный комплекс соцреализма // *Соцреалистический канон / под ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко.* М.: Академический проект, 2000. С. 289–319.
- 7 *Дискуссия в Доме кино // Советское искусство.* 1936. № 10. С. 2.
- 8 *За марксистскую кинокритику // Кино и жизнь.* 1930. № 14. С. 6–7.
- 9 *Кино-справочник / сост., ред. Г. М. Болтянский.* М., Л.: Теа-кино-печать, 1929. 510 с.
- 10 *Кирпотин В.* Письмо тов. Сталина в редакцию журнала «Пролетарская революция» «О некоторых вопросах истории большевизма» и задачи литературоведения // *Литературная учеба.* 1932. № 4. С. 12–21.
- 11 *Киришон В.* Счет критике // *О литературе и искусстве.* М.: Худож. лит., 1967. С. 192–206.
- 12 *Корев С.* О музыкальной критике // *Советское искусство.* 1927. № 8. С. 9–16.
- 13 *Лебедев Н. А.* Предисловие // *Балаш Б.* Дух фильма. М.: Худож. лит., 1935. 201 с.
- 14 *Мазаев А. И.* О «Литературном критике» и его эстетической программе // *Искусство и большевизм (1920–1930-е гг.).* М.: КомКнига, 2007. 320 с.
- 15 *Макарьев И.* Пути перестройки // *Молодая гвардия.* 1932. № 1. С. 122–128.
- 16 *Марьямов Г.* Кремлевский цензор. М.: Киноцентр, 1992. 129 с.
- 17 *Маца И.* Творческий метод в пролетарском искусстве // *Литература и искусство.* 1930. № 3–4. С. 25–39.
- 18 *Никольский Д.* Вопросы кинопериодики // *Искусство кино.* 1936. № 12. С. 59–61.
- 19 *О характере критики // Советский экран.* 1927. № 49. С. 1.
- 20 *Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет.* М.: ГИХЛ, 1934. 721 с.
- 21 *Перцов В.* Литература и кино // *Советское кино.* 1927. № 5–6. С. 10–11.
- 22 *Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / ред. Б. С. Ольховый.* М.: Теа-кино-печать, 1929. 468 с.
- 23 *Сольский В.* Кризис в кино // *На литературном посту.* 1927. № 11–12. С. 59–60.
- 24 *Федоров-Давыдов А. А.* Задачи и методы в области пространственных искусств // *Советское искусство.* 1928. № 5. С. 51–59.
- 25 *Эйзенштейн С.* Перспективы // *Искусство.* 1929. № 1–2. С. 116–122.

\*\*\*

© 2019. Alexander A. Goncharenko  
Krasnodar, Russia

**ART CRITICISM WITHIN THE SYSTEM OF CULTURE  
IN THE USSR OF THE 1930S**

**Abstract:** The article examines the concentration of arts around literature, produced by the cultural policy of the USSR in the 1930s. Literary criticism played a key role in this process aiming, on a literary material, to produce universal criteria of assessment that could be applicable for any arts. Attempts at restructuring periodicals (proposed, e.g., at the V-th plenum of the RAPP by I. Makariev) came to be a crucial moment for this process: for this purpose all actions were aimed at changing or expanding the system of periodicals only regarding literature, while the rest of the arts were assigned to a significantly smaller number of publications. At the same time, periodicals system pertaining to literature implied differentiation of publications on various aspects of literary creativity, politics and criticism while such a specialization was not characteristic of publications on other forms of art. Which was partly due to a rarely articulated concept of literature as a prototype of other arts; therefore, for their critics, literary criticism schemes could be used. Such authors as Bor. Vaks, S. Korev, I. Matz, A. Fedorov-Davydov, tried to defend the originality of approaches to various arts, but unification along the literary pattern turned out more influential. In this context, cinematography would be an exemplary illustration — young and institutionally unstable art with no theoretical basis of its own. Understandably regrets about the lack of actual literature on cinema were not unusual. Critics and authors used to complain about the lack of uniform and transparent evaluation criteria, which often led to polar interpretations of the same works. At the same time, the quality of films was made directly dependent upon the quality of film criticism.

**Keywords:** The USSR's cultural policy, literary criticism, socialist realism, literary centrism.

**Information about author:** Alexander A. Goncharenko — Postgraduate Student, S. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, Wilhelm Pieck St. 3, 129226 Moscow, Russia. E-mail: aleksgo@yandex.ru

**Received:** February 28, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Goncharenko A. A. Art criticism within the system of culture in the USSR of the 1930s. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 267–276. (In Russian)

**REFERENCES**

- 1 Aizenshtat O. D. i dr. Kommentarii [Commentary]. Eizenshtein S. M. *Izbrannye proizvedeniia: v 6 t.* [Selected works: in 6 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, vol. 2, p. 489. (In Russian)
- 2 Alpers B. Novye puti i novye oblich'ia [New Ways and New Guises]. *Molodaia gvardiia*, 1929, no 11–12, pp. 80–86. (In Russian)
- 3 Anoshchenko N. D. *Obshchii kurs kinematografii* [General course of cinematography]. Moscow, Teakinopechat' Publ., 1930. Vol. 3. 653 p. (In Russian)

- 4 Vaks Bor. O khudozhestvennoi kritike teatral'nogo iskusstva [On the Artistic Criticism of the Theatrical Art]. *Sovetskoe iskusstvo*, 1928, no 2, pp. 5–8. (In Russian)
- 5 *Vlast' i khudozhestvennaia intelligentsiia. Dokumenty TsK RKP(b) — VKP(b), VChK — OGPU — NKVD o kul'turnoi politike. 1917–1953* [Authority and the artistic intelligentsia. Documents of the RCP (B.) — VKP (b), VChK — OGPU — NKVD on cultural policy. 1917–1953], edited by A. N. Iakovlev. Moscow, Mezhdunarodnyi fond “Demokratiia” Publ., 1999. 871 p. (In Russian)
- 6 Geller L. Boden A. Institutsional'nyi kompleks sotsrealizma [Institutional Complex of Socialist Realism]. *Sotsrealisticheskii kanon*, edited by Kh. Giunter, E. Dobrenko. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 289–319. (In Russian)
- 7 Diskussiia v Dome kino [Discussion in the House of Cinema]. *Sovetskoe iskusstvo*, 1936, no 10, p. 2. (In Russian)
- 8 Za marksistskuiu kinokritiku [In favor of Marxist Film Criticism]. *Kino i zhizn'*, 1930, no 14, pp. 6–7. (In Russian)
- 9 *Kino-spravochnik* [Cinema Handbook], edited by G. M. Boltianskii. Moscow, Teatino-pechat' Publ., 1929. 510 p. (In Russian)
- 10 Kirpotin V. Pis'mo tov. Stalina v redaktsiiu zhurnala “Proletarskaia revoliutsiia” “O nekotorykh voprosakh istorii bol'shevizma” i zadachi literaturovedeniia [Letter of Com. Stalin to the office of the journal Proletarskaya Revolyutsiya “On Some Questions in the History of Bolshevism” and the Tasks of Literary Studies]. *Literaturnaia ucheba*, 1932, no 4, pp. 12–21. (In Russian)
- 11 Kirshon V. Schet kritike [Account to Criticism]. Kirshon V. *O literature i iskusstve* [On literature and art]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1967, pp. 192–206. (In Russian)
- 12 Korev S. O muzykal'noi kritike [About Musical Criticism]. *Sovetskoe iskusstvo*, 1927, no 8, pp. 9–16. (In Russian)
- 13 Lebedev N. A. Predislovie [Preface]. Balash B. *Dukh fil'my* [Spirit of the movies]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1935. 201 p. (In Russian)
- 14 Mazaev A. I. O “Literaturnom kritike” i ego esteticheskoi programme [About “Literary critic” and its aesthetic program]. *Iskusstvo i bol'shevizm (1920–1930-th)* [Art and Bolshevism (1920–1930s)]. Moscow, KomKniga Publ., 2007. 320 p. (In Russian)
- 15 Makar'ev I. Puti perestroiki [The Paths of the Rebuilding]. *Molodaia gvardiia*. 1932, no 1, pp. 122–128. (In Russian)
- 16 Mar'iamov G. *Kremlevskii tsenzor* [The Kremlin Censor]. Moscow, Kinotsentr Publ., 1992. 129 p. (In Russian)
- 17 Matsa I. Tvorcheskii metod v proletarskom iskusstve [Creative Method in Proletarian Art]. *Literatura i iskusstvo*, 1930, no 3–4, pp. 25–39. (In Russian)
- 18 Nikol'skii D. Voprosy kinoliteratury [Issues of cine-literature]. *Iskusstvo kino*, 1936, no 12, pp. 59–61. (In Russian)
- 19 O kharaktere kritiki [On the nature of criticism]. *Sovetskii ekran*, 1927, no 49, p. 1. (In Russian)
- 20 *Pervyi vsesoiuznyi s"ezd sovetskikh pisatelei. Stenograficheskii otchet* [First All-Union Congress of Soviet Writers. Verbatim report]. Moscow, GIKhL Publ., 1934. 721 p. (In Russian)
- 21 Pertsov V. Literatura i kino [Literature and Cinema]. *Sovetskoe kino*, 1927, no 5–6, pp. 10–11. (In Russian)

- 22 *Puti kino* [The Paths of Cinema], edited by B. Ol'khovyi. Moscow, Tea-kino-pechat' Publ., 1929. 468 p. (In Russian)
- 23 Sol'skii V. Krizis v kino [Crisis in Cinema]. *Na literaturnom postu*, 1927, no 11–12, pp. 59–60. (In Russian)
- 24 Fedorov-Davydov A. A. Zadachi i metody v oblasti prostranstvennykh iskusstv [The tasks and methods in the field of spatial arts]. *Sovetskoe iskusstvo*, 1928, no 5, pp. 51–59. (In Russian)
- 25 Eizenshtein S. Perspektivy [Perspectives]. *Iskusstvo*, 1929, no 1–2, pp. 116–122. (In Russian)



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

© 2019 г. А. Л. Усанова  
г. Барнаул, Россия

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО БАРНАУЛА: ДИАЛЕКТИКА СТОЛИЧНОЙ И ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

**Аннотация:** С начала XIX в. формирование и развитие архитектурного образа, художественной жизни Барнаула, в отличие от многих сибирских городов, тесно связано с прямым и косвенным влиянием культурной столицы России — Санкт-Петербурга (Ленинграда). В изучении художественного пространства провинциального города традиционно сложилась отраслевая разрозненность. Тем не менее распространенная в современном искусствознании хронологическая или территориальная локализация при рассмотрении отдельных явлений художественной культуры региона позволяет исследовать формирование художественных институций и их влияние на различные стороны городской жизни. В настоящей статье в хронологическом порядке анализируется взаимодействие столичной и провинциальной художественной культуры в условиях сибирского провинциального города, определяются модели влияния, характерные для каждой исторической эпохи, — от горнозаводского прошлого Барнаула до промышленно развитого центра Западной Сибири во второй половине XX в. Особое внимание уделяется архитектуре, градостроительной практике как ключевому фактору в формировании художественного пространства города.

**Ключевые слова:** художественное пространство, город, столица, провинция, история архитектуры и искусства Сибири.

**Информация об авторе:** Алла Леонидовна Усанова — доктор искусствоведения, доцент, Алтайский государственный университет, ул. Димитрова, д. 66, 656049 г. Барнаул, Россия. E-mail: [alla\\_leo@mail.ru](mailto:alla_leo@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 02.04.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Усанова А. Л. Художественное пространство Барнаула: диалектика столичной и провинциальной культуры // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 277–288.

Художественное пространство города в широком смысле — совокупность различных художественных явлений: архитектуры и градостроительства, художественно-артистической деятельности и художественных институций (музеи, театры, центры художественного творчества, выставочные комплексы и т. д.). В 2000-х гг. понятие городской художественной культуры получает научное осмысление, легитимизируется определение художественное пространство повседневности как неотъемлемой части городской художественной жизни [4].

Нам представляется важным в хронологической последовательности с опорой на фактологический материал проанализировать основные процессы городского культурного строительства и выявить ключевые факторы влияния столичной культуры на архитектурный образ и художественную жизнь Барнаула в контексте столица – провинция.

Более двухсот лет в исторической части Барнаула существует уголок Петербурга — архитектурный комплекс Демидовской площади (рисунок 1).



Figure 1 – Demidov Square. Photo 1904

Согласно городской легенде, выразительность архитектурно-художественного образа площади, дух места в современной трактовке понятия, определили выбор прогулочного маршрута Ф. М. Достоевского, проездом бывавшего в Барнауле и тосковавшего по столичному городскому ландшафту.

Федор Михайлович трижды бывал в Барнауле во время ссылки по делу петрашевцев и службы в Семипалатинском линейном батальоне. В феврале 1857 г. писатель, в очередной раз посетив город, несколько дней гостил у известного ученого Петра Петровича Семенова-Тян-Шаньского, также жившего в Барнауле зимой 1856–1857 гг.

Появление уникального архитектурного ансамбля Демидовской площади в первой половине XIX в. связано с историей основания Барнаула как центра горнозаводского округа в начале XVIII в. и деятельностью начальника Колывано-Воскресенских заводов П. К. Фролова. Петр Козьмич Фролов в 1793 г. окончил Петербургское горное училище. С 1817 по 1830 гг., пребывая на посту начальника, талантливый изобретатель и художественно одаренный человек развернул активную градостроительную практику и устройство садов «во вкусе Ленотра». Будучи прекрасным рисовальщиком, зная и понимая «архитектурное искусство», Фролов, однако, привлекает к проектированию и строительству дипломированных архитекторов. В разные годы над реализацией архитектурного ансамбля площади и прилегающих к заводскому комплексу городских улиц трудились первый профессиональный архитектор А. И. Молчанов, обучавшийся в Петербурге (1786–1790), Л. И. Иванов, окончивший полный курс Академии художеств в 1825 г., автор первого проекта обелиска в честь 100-летия горного дела на Алтае [сооружение из гранита на кубическом постаменте по силуэту и деталям созвучно обелиску «Румянцевским победам» в саду у Академии художеств (рисунок 1)]. Далее в августе 1829 г. дело продолжил Я. Н. Попов — выпускник Академии и ученик К. И. Росси, уча-

ствовавший в строительстве Михайловского дворца и Александринского театра. С именем Попова связано капитальное строительство в округе алтайских заводов и Барнауле до середины XIX в. К началу 1860-х гг. окончательно сформировался архитектурный ансамбль площади — административного и культурного центра Барнаула, а также сложилась система прямоугольной планировки с широкими улицами. В проектировании домов для горных чиновников архитекторы Я. Н. Попов, И. М. Злобин широко применяли и интерпретировали «образцовые» проекты, созданные лучшими столичными зодчими.

В XIX в. известные путешественники и ученые (А. Гумбольдт, К. Ф. Ледебур, И. Н. Фальк, П. Семенов-Тянь-Шанский), посещавшие Барнаул, отмечали «прямолинейность и красоту» городских улиц [1, с. 47]. В дневниках они оставили впечатления о городе, поразившем их своим великолепием, высокообразованным обществом горных инженеров и офицеров, существованием культурных учреждений: любительского театра, музея, библиотек. Многие чиновники Барнаула имели прекрасно подобранные частные коллекции предметов азиатской старины, минералов, курьезов природы. Словом, Барнаул выгодно отличался от других сибирских городов, его называли «Сибирским Эльдорадо», «маленьким уголком Петербурга», а П. П. Семенов-Тянь-Шанский заметил: «Барнаул был <...>, бесспорно, самым культурным уголком Сибири, и я прозвал его Сибирскими Афинами» [1, с. 48].

Таким образом, в силу сложившихся исторических обстоятельств активная трансляция на протяжении века классических архитектурно-художественных традиций, просветительских, артистических практик и бытовых обычаев способствовала формированию уникального анклава столичной культуры на малоосвоенной территории Сибири.

На рубеже XIX–XX вв. в связи с упадком горного производства и закрытием Барнаульского завода происходит переформатирование экономической и социокультурной ориентации: город становится крупным торговым центром, утрачивается аристократическая утонченность, но обретается купеческая основательность. Историческая метаморфоза отразилась на архитектурном облике города — торговые и доходные дома, заводы, особняки различной этажности возводились сообразно вкусам, финансовому благосостоянию заказчиков, демонстрируя различные архитектурные тенденции своего времени.

Наибольший интерес в архитектуре начала XX в. представляют Народный дом (1900), построенный по инициативе «Общества попечения о начальном образовании в городе Барнауле» по проекту И. П. Ропета. Здание, решенное в псевдорусском стиле с характерными орнаментально-декоративными деталями, хорошо известно в отечественной театральной и музыкальной среде XX в. и за рубежом. С момента возведения Народный дом стал центром культурной жизни Барнаула. Историк дореволюционной культуры Барнаула В. А. Скубневский отмечал:

Проект народного дома безвозмездно выполнил известный петербургский архитектор, академик архитектуры, мастер русского стиля И. П. Ропет (И. Е. Петров). Он был в то время известным архитектором, в частности, проектировал павильоны России для всемирных выставок. Для сибирских городов он не проектировал, и народный дом в Барнауле является неким исключением.

В 1908 г. в народном доме состоялась первая в истории города художественная выставка местного живописца А. О. Никулина и одновременно его первая персональная выставка <...>. В народном доме ставились спектакли, проходили новогодние балы, маскарады, прочие знаменательные события. Например, здесь прошли торжества, посвященные 25-летию введения в Барна-

уле Городового положения 1870 г. Иногда здесь собиралась привилегированная публика, иногда давались спектакли и устраивались прочие мероприятия для «простого народа», но нередко в зале присутствовали представители разных сословий и социальных групп [12, с. 192].

В строительстве и культурной деятельности народного дома активное участие принимали художник А. О. Никулин<sup>1</sup>, архитектор И. Ф. Носович<sup>2</sup> и инженер А. А. Лесневский.

С деятельностью А. Лесневского, одаренного организаторским, техническим и художественным талантами, связано внедрение технических новинок литографических машин с механическим двигателем, телефонной станции и активизация культурной жизни города. Член «Общества любителей исследования Алтая» и «Общества любителей драматического искусства», Лесневский с 1896 по 1917 гг. являлся режиссером-постановщиком любительских спектаклей по произведениям русских и зарубежных классиков [11, с. 34]. В мемуарах и эпистолярном наследии современников, в частности в воспоминаниях лесостроителя К. Перетолчина, прибывшего на службу в Барнаул на рубеже XIX–XX вв. [2], описывается насыщенная культурными событиями жизнь горожан: любительские спектакли, концерты, капустники, поэтические вечера.

Трагический в истории Российской империи 1917 г. принес в Барнаул беду библейского масштаба. Пожар, случившийся в мае 1917 г., уничтожил треть города. Утрачены многие памятники истории и архитектуры XVIII–XX вв. — почти все деревянные постройки в центре Барнаула и часть кирпичных строений [13].

По иронии судьбы в том же 1917 г. Барнаул получает статус центрального города губернии, однако высокая планка социокультурного оптимизма, отличающая художественную жизнь дореволюционного города, оказалась утраченной на десятилетия. В результате пожара, политической сумятицы и гражданской войны город лишился и трети населения, в том числе класса предпринимателей — меценатов, а проблемы физического выживания отодвинули все остальное на второй план.

Революционные преобразования культурного пространства, характерные для столицы и крупных городов европейской части страны, выразившиеся в противостоянии «нового» и «старого», в меньшей мере затронули культурную ситуацию в городе. Однако яркой зарницей в послереволюционной художественной жизни Барнаула вспыхнула история художников-сибиряков, ставших столичными эмиссарами нового революционного искусства: М. И. Курзина, ученика К. А. Коровина и М. Д. Бернштейна; Е. Л. Коровой, окончившей рисовальную школу Императорского Общества поощрения художеств, ученицы И. Я. Билибина и В. Н. Гуляева — выпускника Казанского художественного училища, талантливого организатора и собирателя художественного авангар-

<sup>1</sup> Андрей Осипович Никулин (1878–1945), выпускник Центрального училища технического рисования барона Штиглица (1903) в качестве пенсионера училища побывавший в Лемберге, Вене, Венеции, Милане, Равенне, Риме, Палермо, Флоренции, Неаполе и Швейцарии, активно интересовался новейшими течениями европейской живописи. До начала 1920-х гг. его жизнь и творчество тесно связаны с Алтаем. В 1900–1910-х гг. художник активно выставляет работы на обозрение барнаульской публики, ведет педагогическую работу (1918–1922) [14].

<sup>2</sup> Иван Феодосиевич Носович (1862 – после 1929) по окончании Санкт-Петербургского императорского института гражданских инженеров (1889) работал в Хабаровске, Семипалатинске и с 1899 по 1929 г. в Барнауле. Приверженец новаторских идей в градостроительстве начала XX в., а именно концепции Э. Говарда, И. Ф. Носович в 1910-х гг. разрабатывает проект города-сада для северной части Барнаула. Замысел не был воплощен в целом, но в центральной части города от круглой площади присутствует радиальная трассировка улиц, застраиваемых в 1930–1950-х гг. XX в.

да. П. Д. Муратов, исследовавший художественную жизнь Сибири начала XX в., писал о ситуации, сложившейся в городе в 1918 г.: «В Барнауле некогда единое Алтайское художественное общество разделилось негласно на два противоречивых лагеря. С одной стороны, добрые, хорошие люди и грамотные художники (А. Никулин, С. Надольский, Н. Янова-Надольская), стремившиеся дотянуть живопись Барнаула до того уровня, который они сами усвоили в Академии художеств и в Московском училище, живописи, ваяния и зодчества, с другой — тоже добрые, хорошие люди и грамотные художники (В. Гуляев, Е. Коровай, М. Курзин — будущий сотрудник В. Маяковского по “Окнам РОСТА” и профессор Вхутемаса), мечтавший создавать новое искусство, отражающее грандиозные социальные изменения в России» [9, с. 15]. Культурно-просветительская деятельность авангард-десанта выразилась в открытии Алтайских губернских художественно-технических мастерских и организации художественной выставки новейших течений (впоследствии Музей живописной культуры) в реквизированном Дмитриевском храме. В экспозиции наряду с работами барнаульцев стараниями харизматичного Михаила Курзина были произведения ведущих мастеров русского авангарда: И. Машкова, П. Кончаловского, В. Рождественского, А. Лентулова, Р. Фалька, К. Малевича, П. Кузнецова, В. Кандинского, А. Родченко, С. Коненкова, О. Розановой, М. Ларионова и Н. Гончаровой. Бывший ученик губернских художественно-технических мастерских Павел Иванович Басманов вспоминал: «Сибирский художник явился непосредственно к Луначарскому со словами: “Провинции нужно настоящее искусство”, и уже ранней осенью 1920 года члены секции ИЗО развешивали в бывшей Дмитриевской церкви привезенные Курзиным картины» [9, с. 33–34]. Кипучая энергия молодых просветителей, по замечанию П. Муратова, «страстные диспуты и лектории о судьбах нового искусства в среде барнаульцев» и, конечно, педагогическая работа способствовали появлению целой когорты молодых адептов нового искусства, развернувших вектор в направлении «провинция – столица». В историю отечественного искусства XX в. вошли имена уже упомянутого П. Басманова, М. Е. Тверетинова, Н. М. Мамонтова, В. П. Марковой и др. В отличие от пассионарных последствий для художественного пространства Барнаула в деле художественного образования и воспитания сибирской молодежи, организация Музея живописной культуры с экспозицией, фантастической по размаху и представительству для сибирской глубинки, не имела широкого резонанса и горячей поддержки в лице провинциальной публики, ориентированной на другие эстетические установки. К середине 1920-х гг. Барнаул перестает быть центром художественного притяжения для творческой интеллигенции, город покидают А. Никулин, М. Курзин, Е. Коровай, В. Гуляев.

Надо отметить, что Барнаул — один из крупнейших городов Западной Сибири — в 1920-х – начале 1930-х гг. по облику своему продолжает оставаться купеческим городом с малоэтажной застройкой усадебного типа в сохранившейся исторической части и многочисленными, появившимися после пожара балками (хаотичное самовольное строительство) на рабочих окраинах. Основным коммуникационным центром для городского населения, жителей окрестных сел по-прежнему остается базарная площадь. Немногочисленная интеллигенция в советские годы пополняется руководящими работниками нового типа — партийными выдвиженцами, культур-армейцами, в целом же социальный портрет горожанина 1920-х гг. — мелкого торговца, ремесленника-кустара, работника артельного производства, «совслужащего» невысокого ранга — в основе своей имеет крестьянские корни. Эти тенденции усиливаются к началу 1930-х гг. в связи с жесткой политикой коллективизации, раскулачивания в алтай-

ских селах и массовой миграции крестьян. Горожанин в первом и даже втором поколении не утрачивает культурно-ценностных, нравственных и эстетических установок, свойственных сибирскому крестьянству конца XIX – начала XX вв. Приток сельского населения, носителей крестьянской культуры, в города во второй половине 1920-х гг. — в целом характерная тенденция для социокультурной ситуации в стране. Наряду с обострившейся жилищной проблемой, актуализировались вопросы социокультурной адаптации и эстетического воспитания сельского населения, особенно молодежи, безусловно, в контексте новой идеологической концепции.

В рамках культурной революции с начала 1930-х гг. властью предпринимаются практические шаги в сфере регулирования культуры и быта новых горожан. Серия общесоюзных кампаний направлена на культурное просвещение, привитие санитарно-гигиенических навыков населению, на борьбу с безграмотностью и организацию культурного быта и досуга. По терминологии В. В. Волкова, «огорожанивание» развернулось одновременно по всем фронтам [3, с. 204].

Советское официальное искусство 1930-х гг. — это искусство больших форм. Знаковые архитектурные объекты в столице, а также заводские клубы и дома культуры, возводимые для трудящихся в провинциальных городах, равно как и кинематограф, обладали мощным воспитательным потенциалом, поскольку именно кино, как самый массовый и мобильный вид искусства, может одновременно являться проводником эстетических и идеологических установок, облеченных в художественную форму. К началу 1930-х гг. в Барнауле действовали восемь кинотеатров, в том числе в уже упоминаемом нами здании церкви Дмитрия Ростовского — «Совкино-1».

Таким образом, к середине 1930-х гг. сложилась упорядоченная система советской культуры (в том числе и художественной) с вертикально ориентированным — столица – провинция — принципом функционирования.

Наряду с реорганизацией в профессиональном искусстве, новая культурная политика формируется и в области самодеятельного творчества. Формулируются задачи советской системы самодеятельного художественного творчества — быть одной из организованных форм досуга граждан и центром культурно-просветительской работы среди трудящихся. В 1936 г., с основания Дома народного творчества, в Барнауле начинается формирование системы самодеятельного художественного творчества. Культурно-просветительская работа, создание хоровых, танцевальных коллективов, агитбригад в сельских районах и организация смотров, конкурсов различного уровня — основная форма деятельности специалистов. В том же 1936 г. в городе появляется стационарный драматический театр. Главным художником театра становится мастер сценической живописи и декорационного искусства М. Н. Николаев [15].

На фоне культурного вакуума предыдущего десятилетия и практического отсутствия творческой интеллигенции начавшийся процесс формирования городского художественного пространства был особенно важен для молодежи, тянувшейся к искусству. Создание Алтайского отделения Союза художников лишь в 1940 г. — результат пространственно-временной дистанции между столицей и провинцией, что косвенно подтверждает состояние «штиля» в художественной среде города.

Во второй половине 1930-х гг. строительство крупнейшего в стране Барнаульского меланжевого комбината с жилыми комплексами и объектами культурно-бытового назначения существенно меняет городской ландшафт и обогащает его архитектурными объектами нового типа и назначения — административные здания, школы, больницы и клубы. Формируется архитектурно-художественный образ советского города

середины XX в. — с монументальной архитектурой, широкими проспектами и регулярными парками. К концу 1930-х гг. выстроен клуб меланжевого комбината, ставший важнейшим центром культуры и просвещения; на территории бывшего Кресто-Воздвиженского кладбища обустроен парк с искусственным прудом и открытой эстрадой, с классической ландшафтной планировкой — по центральной оси и характерной для эпохи входной группой в виде триумфальной арки с колоннами. В это же время архитектор В. К. Александров («Запсибпроект») разрабатывает план реконструкции Барнаула на основе имевшейся планировочной структуры, продолжившей бульварную линию сложившегося в XIX в. Московского проспекта с высотным акцентированием в центральной части города и частично воплотившей концепцию города-сада И. Носовича.

В годы Второй мировой войны эвакуация промышленного производства, учреждений культуры и образования из Ленинграда, Москвы, Харькова и других центральных районов страны в Барнаул имела определенные последствия для экономической и социокультурной ситуации. На базе эвакуированного Ленинградского архитектурно-строительного техникума к 1944 г. создан Барнаульский строительный техникум, в мае 1945 г. состоялся первый выпуск. В 1949–1954 гг. выпускники и студенты техникума принимали активное участие в строительстве главного учебного корпуса, выполненного в стиле послевоенного ампира с ордерными формами и рельефными пилястрами, просторными холлами и двумаршевыми лестницами (архитектор — В. Л. Казаринов) [10]. В здании Горного госпиталя разместился Ленинградский областной сельскохозяйственный институт, положивший начало Алтайскому сельскохозяйственному институту. В отечественной истории культуры и искусства факт эвакуации столичных театров, киностудий, творческой интеллигенции отмечен как ключевой для подъема культуры регионов. В начале 1940-х гг. ряды малочисленной литературной среды Барнаула пополняют и активно включаются в просветительскую работу В. Г. Шершневич (известный в начале 1920-х гг. поэт-модернист), К. Г. Паустовский, приехавший летом 1942 г. по просьбе А. Таирова, художественного руководителя Московского государственного камерного театра, расквартировавшегося в Барнауле [5]. В городе обосновалась труппа Днепропетровского русского драматического театра им. М. Горького, заняв сцену клуба меланжевого комбината. Местный драматический театр, существенно поредевший (многие актеры ушли на фронт), перебирается в соседний Бийск. Высокая планка профессионального искусства в глубокой провинции задавалась выдающимися деятелями отечественной культуры и искусства А. Таировым, А. Коонен, В. Вишневым, Г. Свиридовым, художниками С. Лучишкиным, И. Чашниковым, М. Черемных, скульпторами Д. Цаплиным, С. Рабиновичем, ленинградскими мастерами П. Андреевым, Л. Мессом, искусствоведами Е. Левиной, Н. Самойловой. В художественном смысле Барнаул за короткое время превратился в насыщенное культурное пространство, активно развившееся в экстремальных условиях неустроенного быта и сибирского климата [6; 8].

Наряду с профессиональным искусством на Урал, в Сибирь и республики Средней Азии территориально перемещаются и процессы сложения массовой городской художественной культуры, имевшие не меньшее значение для формирования и трансформации эстетических критериев у населения советской провинции. Городская, «столичная» предметная культура, привнесенная в провинциальный быт, активно влияет на его обновление. Прибывавшая техническая, творческая интеллигенция, врачи, педагоги и другие специалисты с семьями, в отличие от ссыльных, везли с собой не только мелкую утварь, но и предметы мебели, музыкальные инструменты, библиотеки и т. д.

Редкие для региона образцы европейской мебели, преимущественно XIX – начала XX вв., попадают на Алтай именно в этот период, являясь «фасонными» образцами для местных умельцев. По воспоминаниям эвакуированных горожан, процесс обмена вещей на местном рынке (утварь, одежда, посуда, ювелирные изделия) на продукты питания — неотъемлемый ритуал военного быта. В этой ситуации приезжие представлялись носителями столичной, городской культуры, а вещный мир, принадлежащий им, — ее материальным воплощением. Отличные от привычных, обыденных предметов быта по качеству и эстетике вещи ассоциировались с красивой и «нездешней» жизнью. Такая рекомбинация предметного мира играла важную роль в формировании эстетических критериев в провинциальной массовой культуре. Привезенная ими негабаритная утварь, дорогие в смысле культурной памяти вещи — фотографии, одежда, посуда, но главное — бытовые традиции и ценностно-эстетические установки, сохраняемые в чужой среде, постепенно вживались в нее, дополняя, обогащая друг друга [17].

В послевоенные годы развитие промышленности и рост населения актуализировали вопросы разработки генерального плана застройки Барнаула. Работы по его выполнению велись ленинградским отделением «Гипрогора». В последующее десятилетие происходит его планомерная реализация в полном соответствии с неоклассическими и ампирическими стилистическими тенденциями в архитектуре конца 1940-х – начала 1950-х гг.



Рисунок 2. Пр-т Ленина (арх. С. Скобликов) 1954 г.

Figure 2 – Leninsky ave (Architect — S. Skoblikov). 1954

Исследователи советской архитектуры сибирских городов и гости Барнаула послевоенную застройку нередко ассоциативно соотносят с Петербургом. Например, жилой дом с башней и шпилем (архитектор — Я. Н. Додица), ансамбль Октябрьской площади и поквартально замкнутые жилые массивы с входными кессонированными арками по главному городскому проспекту (рисунок 2). Ассоциативная аура, отличавшая город в XIX в., в середине XX в. объясняется курированием градостроительной практики Барнаула «Ленгипрогором» до 1970-х гг. [1].

Формирование городского художественного пространства во второй половине XX в. связано с притоком научной, технической, художественной интеллигенции, что

обусловило подъем художественной и исследовательской культуры, интерес к изобразительному, народному искусству и историко-культурному наследию. В 1959 г. открывается Государственный художественный музей, с его открытием начинается изучение, сбор архивных материалов по художественной культуре Сибири, формирование собраний. Из выпускников художественных вузов страны (Москвы, Ленинграда, Прибалтики и Средней Азии) складывается костяк профессионального Союза художников Алтая, происходит активная интеграция во всесоюзную выставочную практику. На протяжении 1960–1990-х гг. формируется искусствоведческая среда, которая является продолжением двух отечественных искусствоведческих школ: Екатеринбургской — выпускники Уральского государственного университета им. М. Горького (Л. И. Снитко, Н. П. Гончарик, Г. В. Октябрь, Л. Н. Лихацкая, Г. И. Прибытков, Н. С. Царева, М. Ю. Шишин) и Петербургской — выпускники Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств (В. И. Эдоков, Т. М. Степанская, Л. Н. Шамина, В. И. Сазонова, Т. А. Конькова, И. К. Галкина и др.) [16].

Театральная карта города пополняется Театром юного зрителя (1958), Театром музыкальной комедии (1959) и Театром кукол (1964). В последней четверти XX в. активную концертную деятельность ведет краевая филармония, на ее сцене выступали Б. Давидович, Д. Башкиров, Г. Кремер, М. Ростропович, С. Рихтер, Б. Штоклов. В 1984 г. установлен орган — инструмент редкий для провинциального сибирского города. Барнаульским исполнителем С. Будкеевым организован абонемент органной музыки «Мировая художественная культура», оставшийся популярным и в постсоветские годы. Таким образом, сложившаяся государственная система функционирования культуры в поздние советские годы не только осуществляла полномасштабные связи столица – провинция, но и создавала унифицированные критерии городского художественного пространства.

В настоящее время, несмотря на значительное количество исследований, посвященных отдельным аспектам культуры провинциальных городов России (истории архитектуры и градостроительства, городскому быту и повседневности различных условий), полиморфизм художественного пространства советского провинциального города до настоящего времени не являлся предметом всестороннего историко-культурологического, искусствоведческого анализа. В то же время культурное наследие провинциального города, наряду с природными ресурсами, является одной из главных составляющих богатства региона, исторической памятью о жизни народа России. Высказывания выдающихся отечественных ученых, мыслителей XX в. Д. С. Лихачева, М. Я. Гефтера о значении российской провинции, ее глубинных связях с историко-культурными и социокультурными процессами страны в начале 1990-х гг. предвосхитили исследовательский бум последних двух десятилетий. Разрешая оппозиционную дилемму столица – провинция, Д. Лихачев говорил о том, что «именно провинция держала уровень не только численности населения (в Петербурге и Москве смертность всегда превышала рождаемость), но и уровень культуры». Столицы «только собирали все лучшее, объединяли, способствовали процветанию культуры. Но гениев, повторяю, рождала именно провинция» [7, с. 3]. Тому подтверждение — плеяда уроженцев Алтая, составивших гордость отечественной науки и культуры: И. Ползунов, М. Калашников и Г. Титов, актриса Е. Савинова, Р. Рождественский, В. Шукшин и В. Золотухин.

Пришедшее осознание неполноценности воссоздания исторического прошлого без учета обширной сферы провинциальной жизни России вызывает настоятельную потребность в возможно более полном и обстоятельном изучении последней. Плано-

мерное научное осмысление и воссоздание объективной картины художественной, культурной жизни провинциальных городов во всем многообразии, роль профессиональных институций и личностей в формировании художественного пространства требуют объединенных усилий историков, искусствоведов, культурологов и представителей других гуманитарных специальностей.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Баландин С. Н.* Архитектура Барнаула. Барнаул: Алтайское кн. изд., 1974. 108 с.
- 2 Барнаул в воспоминаниях К. П. Перетолчина / подгот. Т. Н. Букина // Краеведческие записки. Барнаул: Изд-во Алтайского гос. краеведческого музея, 2011. Вып. 9. С. 83–122.
- 3 *Волков В. В.* Концепция культурности, 1935–1938 годы: советская цивилизация и повседневность сталинского времени // Социологический журнал. 1996. № 1–2. С. 203–206.
- 4 *Гун Г. Е.* Субституции городской художественной культуры // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия Социально-гуманитарные науки. 2013. Т. 13. № 1. С. 166–169.
- 5 *Корниенко В. К.* Литературная жизнь Барнаула в годы Великой Отечественной войны // Очерки культуры Барнаула в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Барнаул: ГМИЛИКА, 2005. С. 4–5.
- 6 *Коонен А. Г.* Страницы жизни // Очерки культуры Барнаула в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Барнаул: ГМИЛИКА, 2005. С. 58–67.
- 7 *Лихачев Д. С.* Русская культура. М.: Искусство, 2000. 440 с.
- 8 *Лучишкин С. А.* Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний // Очерки культуры Барнаула в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Барнаул: ГМИЛИКА, 2005. С. 190–197.
- 9 *Муратов П. Д.* Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. Л.: Художник РСФСР, 1974. 143 с.
- 10 *Петракова Л. Д.* Проблемы сохранения интерьеров памятников архитектуры Барнаула // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 3. С. 27–27.
- 11 *Свободная И. Н.* 100 лет с начала театральной деятельности Кружка Любителей Драматического искусства А. Лесневского // Барнаульский хронограф. 1997 г.: календарь знаменат. и памят. дат. Барнаул: Алтайский полифический комбинат, 1996. С. 33–35.
- 12 *Скубневский В. А.* Народный дом — центр культуры и общественной жизни до-революционного Барнаула // Известия Алтайского государственного университета. 2012. Т. 2. № 4. С. 191–193.
- 13 *Скубневский В. А., Гончаров Ю. М.* Города Западной Сибири во второй половине XIX – начале XX в. Барнаул: Азбука, 2004. 160 с.
- 14 *Снитко Л. И.* Первые художники Алтая. Л.: Художник РСФСР, 1983. 155 с.
- 15 Театральная энциклопедия Алтайского края / сост. И. Н. Свободная, Е. В. Огнева. Барнаул: ГМИЛИКА, 2017 496 с.
- 16 *Труевцева О. Н.* Музеи Сибири во второй половине XX века. Томск: Изд-во ТГУ, 2000. 336 с.
- 17 *Усанова А. Л.* Художественно-бытовые традиции в советском городском интерьере (1930–1950-е годы). Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2016. 188 с.

\*\*\*

© 2019. Alla L. Usanova  
Barnaul, Russia

**BARNAUL `S ARTISTIC SPACE:  
DIALECTICS OF CAPITAL AND PROVINCIAL CULTURE**

**Abstract:** Historically, since the beginning of the nineteenth century, the formation and development of the architectural image, artistic life of Barnaul, in contrast to many Siberian cities, is closely connected with the direct and indirect influence of the cultural capital of Russia — St. Petersburg (Leningrad). Industry inconsistencies came to be traditionally characteristic for the study of the artistic space of a provincial city. However chronological or territorial localization, widespread in contemporary art history, allows one to explore the formation of artistic institutions when examining individual phenomena of the artistic culture of the region and to discuss their influence in various aspects of urban life. The paper deals with the interaction between capital and provincial artistic culture in Siberian provincial city in chronological order, determining the models of influence characteristic for each historical epoch of Barnaul — from the mining past to the industrialized center of Western Siberia in the second half of the 20<sup>th</sup> century. The author pays particular attention to the architecture of Barnaul, town planning practice as a key factor in the shaping of the artistic space of the city, elaborates on the historical role and importance of vertical and horizontal cultural ties in the process of creating artistic institutions and urban cultural construction.

**Keywords:** art space, city, capital, province, history of architecture and art of Siberia.

**Information about author:** Alla L. Usanova — DSc in Arts, Associate Professor, Altai State University, Dimitrova St. 66, 656049 Barnaul, Russia. E-mail: [alla\\_leo@mail.ru](mailto:alla_leo@mail.ru)

**Received:** January 26, 2017

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Usanova A. L. Barnaul's artistic space: dialectics of capital and provincial culture. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 277–288. (In Russian)

**REFERENCES**

- 1 Balandin S. N. *Arkhitektura Barnaula* [Architecture of Barnaul]. Barnaul, Altaiskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1974. 108 p. (In Russian)
- 2 Barnaul v vospominaniakh K. P. Peretolchina [Barnaul in the memoirs of K. P. Peretolchin], prepared by T. N. Bukina. *Kraevedcheskie zapiski* [Local history notes]. Barnaul, Izdatel'stvo Altaiskogo gosudarstvennogo kraevedcheskogo muzeia Publ., 2011, vol. 9, pp. 83–122. (In Russian)
- 3 Volkov V. V. Kontseptsiiia kul'turnosti, 1935–1938 gody: sovetskaia tsivilizatsiia i povsednevnost' stalinskogo vremeni [The concept of culture, 1935–1938: Soviet civilization and daily routine of Stalin's time]. *Sotsiologicheskii zhurnal*, 1996, no 1–2, pp. 203–206. (In Russian)
- 4 Gun G. Ye. Substitutsii gorodskoi khudozhestvennoi kul'tury [Substitutions of urban art culture]. *Vestnik Iuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriiia Sotsial'no-gumanitarnye nauki* [Series Social Sciences and Humanities], 2013, vol. 13, no 1, pp. 66–169. (In Russian)

- 5 Korniyenko V. K. Literaturnaia zhizn' Barnaula v gody Velikoi Otechestvennoi voiny [Literary life of Barnaul in the years of the Great Patriotic War]. *Ocherki kul'tury Barnaula v gody Velikoi Otechestvennoi voiny 1941–1945 gg.* [Essays on the culture of Barnaul during the great Patriotic war of 1941–1945]. Barnaul, GMILIKA Publ., 2005, pp. 4–5. (In Russian)
- 6 Koonen A. G. Stranitsy zhizni [Pages of life]. *Ocherki kul'tury Barnaula v gody Velikoi Otechestvennoi voiny 1941–1945 gg.* [Essays on the culture of Barnaul during the great Patriotic war of 1941–1945]. Barnaul, GMILIKA Publ., 2005, pp. 58–67. (In Russian)
- 7 Likhachev D. S. *Russkaia kul'tura* [Russian Culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2000. 440 p. (In Russian)
- 8 Luchishkin S. A. Ia ochen' liubliu zhizn'. Stranitsy vospominanii [I really love life. Pages of memoirs]. *Ocherki kul'tury Barnaula v gody Velikoi Otechestvennoi voiny 1941–1945 gg.* [Essays on the culture of Barnaul during the great Patriotic war of 1941–1945]. Barnaul, GMILIKA Publ., 2005, pp. 190–197. (In Russian)
- 9 Muratov P. D. *Khudozhestvennaia zhizn' Sibiri 1920-kh godov* [Artistic life of Siberia in the 1920s]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1974. 143 p. (In Russian)
- 10 Petrakova L. D. Problemy sokhraneniia inter'erov pamiatnikov arkhitektury Barnaula [Problems of preservation of interiors of Barnaul's architectural monuments]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniia*, 2009, no 3, pp. 27–27. (In Russian)
- 11 Svobodnaya I. N. 100 let s nachala teatral'noi deiatel'nosti Kruzhka Liubitelei Dramaticheskogo iskusstva A. Lesnevskogo [100 years since the beginning of theatrical activity of the Lovers of Dramatic Art Club A. A. Lesnevsky]. *Barnaul'skii khronograf. 1997 g.: kalendar' znamenatel'nykh i pamiatnykh dat* [Barnaul chronograph. 1997: calendar of significant and memorable dates]. Barnaul, Altaiskii polificheskii kombnat Publ., 1996, pp. 33–35. (In Russian)
- 12 Skubnevskiy V. A. Narodnyi dom — tsentr kul'tury i obshchestvennoi zhizni dorevoliutsionnogo Barnaula [The People's House — the center of culture and public life of pre-revolutionary Barnaul]. *Izvestiia Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, vol. 2, no 4, pp. 191–193. (In Russian)
- 13 Skubnevskiy V. A., Goncharov Yu. M. *Goroda Zapadnoi Sibiri vo vtoroi polovine XIX – nachale XX v.* [Cities of Western Siberia in the second half of the 19 – early 20 century]. Barnaul, Azbuka Publ., 2004. 160 p. (In Russian)
- 14 Snitko L. I. *Pervye khudozhniki Altaia* [First artists of Altai]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1983. 155 p. (In Russian)
- 15 *Teatral'naia entsiklopediia Altaiskogo kraia* [Theatrical encyclopedia of the Altai Territory], completed by I. N. Svobodnaia, E. V. Ogneva. Barnaul, GMILIKA Publ., 2017. 496 p. (In Russian)
- 16 Truyevtseva O. N. *Muzei Sibiri vo vtoroi polovine XX veka* [Museums of Siberia in the second half of the 20<sup>th</sup> century]. Tomsk, Izdatel'stvo TGU Publ., 2000. 336 p. (In Russian)
- 17 Usanova A. L. *Khudozhestvenno-bytovye traditsii v sovetskom gorodskom inter'ere (1930–1950-e gody)* [Artistic and domestic traditions in the Soviet urban interior (1930–1950s)]. Barnaul, Izdatel'stvo AltGU Publ., 2016. 188 p. (In Russian)



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

© 2019 г. Н. П. Бесчастнов  
г. Москва, Россия

© 2019 г. Е. Н. Дергилева  
г. Москва, Россия

### РУССКАЯ ПРОВИНЦИЯ В ГРАФИКЕ АЛЕНА ДЕРГИЛЕВОЙ: ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

**Аннотация:** Статья посвящена анализу творчества современного русского художника Алены Дергилевой (Елены Ивановны Дергилевой), отражающего жизнь русской провинции последней трети XX – первых десятилетий XXI вв. Художник является автором более шестисот произведений в различных жанрах изобразительного искусства, более двухсот пятидесяти из которых — композиции с изображением небольших городов и поселков в европейской части России. В статье произведения А. Дергилевой рассматриваются с учетом тенденций развития отечественного искусства этого периода, выраженных как в обращении к творческому наследию, так и в поисках новых форм и приемов образного воплощения. Тема излагается в хронологической последовательности, что позволяет понять ее временной контекст. В тексте дается искусствоведческое описание рисунков, офортов и акварелей художника, созданных в период с конца 1970-х гг. в творческих поездках в Вологду, Кострому, Солигалич, Кологрив, Городец, Крутец, Палех, Мстеру и Холуй в составе групп московских художников. Особой любовью Дергилевой пользуются виды таких древнерусских городов, как Зарайск, Арзамас, Юрьев-Польской, Кашин и Переславль-Залесский. Отражению их жизни она посвятила объемные серии графических композиций. С начала 2000-х гг. художник работает в технике акварели над произведениями из жизни подмосковных городов. Исследование арсенала художественных средств выражения, используемых Дергилевой, позволяет увидеть постепенное усиление значения средового окружения. Оно становится не только контекстом, но и текстом. Внешне понятная форма подачи сюжета приобретает многослойное наполнение, присущее современному искусству. Данные изменения в творчестве, созвучные времени, позволяют понять глубину поисков и популярность художника.

**Ключевые слова:** Алена Дергилева, провинция, графика, офорт, акварель, Россия, малые города.

**Информация об авторах:**

Николай Петрович Бесчастнов — доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: npb.art@mail.ru

Евдокия Николаевна Дергилева — кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: dysua@mail.ru

*Дата поступления статьи:* 04.05.2018

*Дата публикации:* 28.03.2019

*Для цитирования:* *Бесчастнов Н. П., Дергилева Е. Н.* Русская провинция в графике Алены Дергилевой: творческие поиски в контексте времени // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 289–302.

Алена Дергилева (Елена Ивановна Дергилева), 1952 г.р. — современный русский художник, общественный деятель, автор более шестисот произведений станковой графики, живописи, книжной и журнальной иллюстрации. Для ее творчества характерны образно-композиционные поиски, развивающие лучшие традиции русских художников-реалистов и использующие современные средства выразительности. Это сочетание позволило выработать глубоко индивидуальный художественный почерк, наиболее ярко выразившийся в графических сериях, посвященных русской провинции. На фоне бравурного воспевания «строителей коммунизма» ее творчество не встраивалось в русло официального советского искусства и воспринималось в лучшем случае как «литерический гротеск». В настоящее время А. Дергилева — Почетный член Российской академии художеств, лауреат ряда престижных премий и наград.

Массовое «открытие» притягательной силы русской провинции произошло в нашем обществе в конце 1950-х гг., когда страна уже почти выбралась из послевоенной разрухи и молодое поколение, ведомое остатками русской дореволюционной и довоенной интеллигенции, обратилось к изучению многовековой культуры своей Родины. Именно тогда в мастерских и квартирах деятелей искусства, писателей появились прялки, керамика, лапти, короба, сундуки, деревянная скульптура и иконы, найденные в заброшенных деревнях. Эти предметы служили материализованной духовной связью с жизнью предков. Оголтелое отрицание дореволюционного прошлого со временем уходило в небытие, уступая место жадному интересу к культуре, величественные остатки которой стояли по всей России в виде полуразрушенных дворцов, имений и монастырей, обделенных вниманием тогдашней власти городков.

В 60-е гг. прошлого века всплеск интереса к отечественной истории можно считать беспрецедентным. Литераторы, искусствоведы, техническая интеллигенция заповсем штудировали как псевдоисторические, так и серьезные исторические исследования, составляли маршруты по «неизведанным» местам и добросовестно их осваивали, писали статьи, устраивали многочасовые домашние посиделки с рассказами об увиденном. Страна узнала имена таких подвижников и знатоков народного творчества, как В. А. Солоухин, Ю. А. Арбат. С восторгом были встречены научные труды выдающихся специалистов по русскому искусству Г. К. Вагнера, В. М. Василенко, М. А. Некрасовой.

Школьные учителя героически возили детей по городам и весям, пытаясь донести до них логику многовековых процессов исторического развития страны. Именно в эти годы зародилось издание известной популярной серии книг о древних памятниках гражданской и церковной архитектуры — «Дороги к прекрасному» [14].

Деятели искусства, ища истоки «народности» на сельских просторах, проезжали через тысячи небольших древних городков, которые уже не казались сонным замшелым царством и рассадником мещанства. Попытки большевиков «разбудить»

их от «вековой» спячки привели лишь к захоронениям тел погибших красноармейцев в центральной части городков и запустению церковной жизни. Народ же продолжал молиться Богу на дому, сажать картошку, огурцы и гулять по престольным праздникам. Этой приверженностью к многовековым устоям быта провинция очаровала и продолжает очаровывать любознательных гостей.

Алена Дергилева, вступившая в творческий мир в конце 1960-х гг., слушавшая лекции о красоте русского народного декоративно-прикладного искусства в институтских стенах и многократно выезжавшая для сбора предметов народного творчества в составе научных студенческих экспедиций, — типичный волонтер движения «шестидесятников» по «обретению» своей Родины. В 1972–1974-е гг. — три этнографические экспедиции в Чувашию, в 1975–1977-е гг. — три экспедиции по Русскому Северу (Вологодская и Архангельская обл.). Поездка 1975 г. — почти точное повторение путешествия И. Я. Билибина 1904 г. В экспедициях для сбора предметов быта для музея текстильного института зарисовывала орнаменты и элементы костюма. На основе собранного материала было сделано несколько докладов и публикаций [3; 4]. Поездки в вологодские и архангельские земли были совершены вместе с мужем-искусствоведом, так же как и она, увлекавшимся народным искусством.

Научно-студенческие экспедиции плавно перешли в послеузовские поездки от Союза художников и постоянную жизнь как в провинции, так и в столице. Летом 1979 г. Дергилевой была организована группа художников для создания живописи и графики по теме «По земле костромской» с проведением зарисовок в Костроме, Галиче, Солигаличе и Кологриве. В 1980 г. целью поездки стали художественные центры Нижегородской и Ивановской области. Дергилева жила и рисовала народных умельцев в Городце, Крутце, Палехе, Мстере и Холуе. В мастерской художника сохранились десятки портретных и пейзажных карандашных рисунков, офортных натурных композиций этого периода. Рисовальщик по природе своего дарования Дергилева активно экспериментирует с работой линией, используя не только ее изобразительные, но и выразительные свойства. Стремление Дергилевой к формальным поискам выразительности было поддержано выдающимся русским художником-экспериментатором, мастером «аранжировки русского лубка» А. Д. Максимовым, бывшим в составе выезжавших из Москвы творческих групп. Часть начатых в поездках офортов завершалась на творческих дачах Союза художников, где дух экспериментаторства был очень высок. Именно в те годы к рисующей линии прибавляется разнофактурная акватинта, эффектно передающая глубокую воздушную среду северного пейзажа. Творческие работы 1979–1980-х гг. были экспонированы на множестве отчетных выставок под общим названием «Художники в поездках по стране» [16; 13; 2].

Изучение истории России, проводившееся Дергилевой вначале по изданиям советского периода, а затем по купленным в букинистических магазинах Москвы дореволюционным книгам, вскрыло относительную достоверность исторических фактов и охладило пыл поисков той объективной правды, на которую претендует наука. Художника полностью захватило искусство, в котором главенствует правда искреннего чувства, и эта правда, возможно, единственная реальная непреходящая человеческая ценность.

Правда, зависящая от искренности чувства, подняла, например, на вершину популярности живописца Б. Кустодиева, по чьим произведениям мы судим не только о предреволюционной России, но и о «русскости» в целом. Кустодиев раньше всех почувствовал странный симбиоз из провинциальности и высших устремлений, присущий

русскому человеку, и талантливо это запечатлел. Но у Кустодиева Россия не провинциальная, а, скорее, патриархальная.

Россия провинциальная изображалась, как правило, через пейзажные композиции. По количеству графических листов, посвященных памятникам древних городов русской провинции, первое место, безусловно, принадлежит нашему замечательному граверу и великому труженику И. Н. Павлову. Его альбомы «Провинция», «Пейзаж», «Уходящая Москва» давно стали графической летописью дореволюционной России. В массе гравюр имеются и подлинные шедевры. Это в первую очередь виды поволжских и приокских городов. Изображение архитектуры с фотографически точным соблюдением пропорций — непреложное качество его гравюр. Некоторая фотографическая статичность и безлюдность работ не всегда точно раскрывает образ городков, но тонкие полусонные состояния бывают там ранним утром, знойным летним днем или перед заходом солнца.

Контрастной по отношению к произведениям И. Н. Павлова выглядит русская провинция в графике Т. А. Мавриной. Являясь членом группы художников «Тринадцать», определявших в качестве основы своего искусства свежесть и непосредственность натурального впечатления, она выработала свой творческий стиль. Стиль, в котором «мгновенность» видения, скорость исполнения играли большое значение. Изображение пейзажа, возникшее «с пылу, с жару», в сочетании с личной характеристикой сюжетной завязки и чувством стиля русского лубка сделали графику ее пейзажей старинных русских городов легко узнаваемой. Загорск, Ростов-Ярославский, Суздаль, Переславль-Залесский, Вологда вдохновили мастера на значительные графические циклы, благодаря которым многие стали воспринимать жизнь данных поселений «по-маврински». «Русский Матисс» ее ранних работ счастливо соединяется с озорством и красочностью народных картинок. Стиль Мавриной — увидеть жизнь провинции как «сказку жизни» и зафиксировать ее графически почти как роспись городецких прялок со сценами из счастливой жизни мещанского населения русских провинциальных городков.

Развитием поисков свободного рисования пейзажа можно считать путевые зарисовки А. В. Кокорина. В его активе имеются запоминающиеся графические листы с изображениями Суздаля, Переславля-Залесского и других городов русской провинции. Если у Мавриной деревянные домики с резными наличниками и фигурные купола церквей — прекрасный повод для буйства фантазии без стремления к правдоподобию детали, то у Кокорина они натурны и достаточно точны. Особых «придумок» он себе не позволял, но мог при необходимости «не заметить» ряд характеристик линейной перспективы и «некрасивость» жизни. Для него, во многом «художника-туриста», все древние поселения красивы. Быстро нанесенная контурная линия точно определяет пропорции и выхватывает характерные детали, цвет придает чувственное дыхание воздушной среде. Его манера изображения подошла к путевым зарисовкам городов не только Средней полосы России, но и западноевропейской провинции.

Дергилева Маврину и Кокорина знала лично, собирала в свою библиотеку альбомы об их творчестве. С Татьяной Алексеевной вместе участвовала на групповых выставках, посвященных поездкам по стране, с семьей Анатолия Владимировича дружила и дружит до сих пор. Возможно, что раскрепощенность и твердость руки у Дергилевой появилась не без их влияния.

В 1960–1970-е гг. художественное изучение жизни России вне эпохальных строек железных дорог и гидростанций в Сибири находит своих почитателей и даже теснит на крупных выставках страны индустриальную тематику. У чиновников от культуры

это проходило под названием «Жизнь Нечерноземья». На «почвенной» волне достаточно быстро сформировались целые школы русской графики, отображавшие жизнь регионов. «Ну что это вы опять принялись сараи да избышки рисовать... Хватит с нас и одного Саврасова...» — высказал нам как-то один из лидеров комсомола, которому было поручено выделение денег молодым художникам для отображения свершений «строителей коммунизма». Но художники хотели рисовать «Малую Родину» и любовно ее рисовали. Они на ней жили и знали все нюансы ее природных состояний. Всматриваясь в дома и улицы, где прошло их детство и юность, они смогли увидеть и отразить особую неброскую, щемящую душу красоту привычного окружения. Многие еще помнят, как поразил всех своей тончайшей вязью ветвей в пасмурный февральский день подольский офортист С. М. Никиреев в работе 1978 г. «Пора капли», а владимирец Б. В. Французов заставил стоять у его работ, в которых слышится шум ветра в заросших кустах у оврагов. Никогда до этого русская графика не достигала таких высот мастерства, чтобы передавать нюансы природного состояния! Кажется, что художники, уйдя в поиски истины жизни, стали прислушиваться даже к биению своего сердца. В такие минуты на землю точно могут спуститься ангелы, как это увидел В. С. Пименов на улицах своего родного Зарайска. Дух романтики, проснувшийся в России в 1960-е гг., еще живет в провинциальном пейзаже, но природа и люди уже застыли в ожидании изменений, о которых намекают капли с крыш и шуршание листвы. Золотые города ослепительного света Кустодиева и Мавриной ушли в небытие, накопилась усталость быта и духа, и только колеи проселочных дорог и дурмящий голову свежий воздух подталкивают твои ноги к движению. И ты, как замороженный, идешь мимо промокших и покосившихся заборов, уходящих в зиму яблоневых садов, обнаженных холодными ветрами деревьев, виртуозно и чувственно отрисованных коллегами и друзьями Дергилевой: А. В. Ганиным, И. И. Шилкиным, А. К. Шелковенко, В. В. Дранишниковым [15].

Родившись в Москве в купеческом доме с мезонином в районе Таганки, Дергилева с детства впитала в себя эстетику «деревянной» России. Но все-таки это была Москва с постоянно увеличивающейся массой людей, и аура огромного города постепенно, но неуклонно заполняла улицы тихой Таганки. Жизнь на границе провинции и столицы наложила отпечаток на художнические интересы Дергилевой, которые включили в себя как благолепие среды обитания, так и скудность бытия ее беспокойных обывателей. Трамвай, грохочущий у окон первого этажа, крики татарина-дворника, гомон идущих на работу людей будили каждое утро молодого художника в 1960-е гг., толкали к зарисовкам уличных событий. Профессиональное обучение помогло Дергилевой сформироваться как мастеру сюжета, активно включающему в пейзажные композиции многочисленные действия человека. Еще в период обучения в вузе она пошла по пути сюжетных поисков.

В техниках офорта и акварели Дергилевой создан огромный цикл произведений «Русская провинция», состоящий из нескольких сотен композиций. Но цель художника — не запечатлеть красивейшие виды, а ощутить дыхание божьей твари рядом с каждым покосившимся домом или сараем, найти красоту правды даже при изображении самого неприкаянного бытия. Узоры наличников деревянных домов, купола церквей вдалеке, старухи в ветхих платьях и полуголые детишки в лужах и лопухах с крапивой говорят нам о традиционном сюжетном направлении в отражении провинции. Но внешне традиционный сюжет — впечатляющая форма для выражения творческой энергии современного мастера.

Офорты Дергилевой говорят нам о сплав в ее творчестве как русских пейзажных традиций, так и достижений искусства XX в. В небольших по размеру пейзажах пульсирует живая линия, нанесенная уверенной рукой. Поиски, начатые в графической линии Г. Гроссом, Н. В. Кузьминым, Т. А. Мавриной, В. А. Милашевским, оригинально материализовались в изображениях художника конца XX – начала XXI вв. «Размеры моих офортов сегодня целиком зависят от того, смогу ли я сделать в данном масштабе линию живой. Если она теряется, то размеры необходимо уменьшить. Теряется энергия линии, если работа делается с фотографии. Изображается форма, но не выражается жизнь», — подчеркивает автор [12, с. 9].

Отличительной чертой офортов Дергилевой является предельная заселенность композиций местными обывателями. Причем во взаимоотношениях человека и среды его обитания человек всегда превалирует. Неприкрытая дверь, открытое настежь окно, лопата, оставленная в огороде, напоминают нам о мирном течении жизни даже в работах, где почти нет изображений людей. Рассматривая офорты, ты начинаешь ощущать, что кто-то постоянно подглядывает за тобой из оконных проемов с цветущими геранями или зарослей мальвы у стены с облупленной штукатуркой. Это чувство усиливают многочисленные собаки, кошки и куры, разгуливающие в самых неожиданных местах дворов, улиц и оврагов.

Акварели, которые Дергилева начинает создавать с 2000-х гг., продолжают эту тенденцию, развивая колористические поиски своих подкрашенных акварелью графюр. Большой размер акварелей позволяет нюансированно работать с цветом, активно используя свето-тональные и объемные характеристики. Любовь к истории костюма и редкое для современного художника изобразительного искусства чувство пластических связей тела человека и одежды позволили Дергилевой убедительно изображать людей из разных возрастных и социальных групп, «вписывать» их в архитектурное пространство. В ее офортах одежда «живет» даже на самых нелепых фигурах в неожиданных, но необходимых для усиления образности сюжета позах человека в движении. А одета наша провинция в странную смесь довоенной моды с яркими турецкими и китайскими текстильными изделиями, привезенными «мешочниками» и дачниками. Природная среда организует эти «прикиды» с красотой, доставшейся народу от предков.

Чтобы создать слитный образ архитектуры и пейзажа, Дергилева часто соединяет в едином композиционном центре изображение человека, животного и архитектурную деталь. В провинциальных пейзажах в такой центр вкомпановываются окно старого дома, фигура пожилого человека и кошка на заборе. Резные окна, неспешно бредущие по улице жители и гуляющая живность — символы маленьких русских городов. Поданные на фоне зимнего пейзажа, они образуют собирательный образ засыпанной снегом, но все-таки не забытой Богом России. В композициях-символах для художника, скорее, важна не сама изображаемая сцена, так как она проста, а энергия связей элементов в изображении, придающая изображению космичность. Окно, человек и животное — центр нашего мироздания в безбрежном океане эфира. Грубоватость приемов графики в изображениях селян придает образам какую-то странную трогательность. Когда смотришь на изображения «людей земли», то не нужно особого антуража, чтобы понять их жизнь. Угловатость фигур не выдумана художником, а идет от художественного акцентирования реальной действительности и поисков простоты, заключающей в себе высшую мудрость бытия.

Полноценно с жизнью русской провинции в ее разнообразных проявлениях Дергилева встретила в 1973 г., когда после окончания института приехала погостить

к родителям своего мужа в древний город Зарайск. Расположенный в самом дальнем углу московской области, он обладал в те годы всеми чертами русской дореволюционной глубинки. Город жил огородничеством и кормился из своего погреба и «с базара». В полупустые государственные магазины зараец заходил редко, в основном, за сахаром, чаем, селедкой и хлебом, и они оставляли гнетущее впечатление. По мере углубления «застоя» в нашей стране ситуация только усугублялась и к середине 1980-х уже подходила к своему апогею.

Первые значимые офорты, посвященные провинции, были сделаны именно в этот «предперестроечный период». Наполненные каким-то тревожным ожиданием на грани безысходности, они произвели сильное впечатление на столичных выставках как мастерством исполнения, так и ярко выраженной болью за жизнь обывателей. «Рынок в Зарайске», «Скоро будет тепло», «Дом на Облупе», «Магазин “Мясо-рыба”» и еще несколько десятков композиций резко контрастировали с основной частью выставаемых в московском «Манеже» живописных репортажей о тружениках советского «Нечерноземья». Особенно запомнился тогда офорт «Рынок в Зарайске», отражающий торговлю в ненастный ветреный день осени под сумрачным небом с быстробегущими тяжелыми облаками. Продавцы и покупатели, съжившиеся от мелкого осеннего дождичка, совершают торговые сделки на фоне огромной массы Троицкой церкви. Три женщины средних лет перебирают платья и ковры, развешанные на борту потрепанного автофургона, задействованного «в торговле с колес». Кольцевая композиция торгового действия объединяет продавцов и покупателей в тесную толпу, противостоящую ударам стихии. Интересно, что офорты «Домик в Петропавловском переулке», «Тишинский рынок», «Подколокольный переулок», «Подкопаевский переулок», отрисованные Дергилевой в эти же годы в Москве, проникнуты теми же щемящими ощущениями. Невозможно не сказать, что московские офорты, созданные на основе задворков московских переулков, очень похожи на виды провинции. Это те не похожие ни на деревню, ни на город части Москвы, «все обаяние которой в этой ни на что не похожести и заключается» [17, с. 228]. Выявление удручающего состояния нашей столицы в «Москве провинциальной» — это и своего рода прощание с московским дореволюционным прошлым.

Необходимо отметить, что создание композиций для зарайской и московской серий сопровождалось усилением интереса художника к возможностям штриха. Штрих в офорте — важнейшее средство «набора тона» и получения фактуры, и Дергилева проводила расширенные изобретательские поиски со всеми его видами и разновидностями. Чтобы выработать свой штриховой язык, она старательно изучала творчество Рембрандта, А. Дюрера, Д. Ходовецкого. В ее мастерской в Еропкинском переулке, где она работала в 1983–1986-е гг. в качестве стипендиата Российской академии художеств под руководством академика О. Г. Верейского, можно было увидеть великолепные монографии о выдающихся мастерах графики. Стипендиатство позволило создать «банк» личных графических приемов, которые развивались в дальнейшей работе по мере появления новых творческих задач.

Создание серий «Зарайск» и «Москва провинциальная» позволило Дергилевой утвердиться в правильности выбранного пути и подтолкнуло к целенаправленным поездкам в такие города, как Арзамас (1986), Юрьев-Польский (1988), Кашин (1989), Переславль-Залесский (1990–1992). Эти поездки планировались и были выполнены в индивидуальном порядке. В присутствии других художников уже не было необходимости. Особенностью работы в Арзамасе, Юрьеве-Польском, Кашине и Переславле-

Залесском было то, что композиционно-сюжетный поиск был сокращен до предела. Того, что принято называть длительным сбором материала, не было. В течение одного-двух дней делались первичные зарисовки, варианты композиций и само исполнение на офортной доске. Это, конечно, предельное творческое напряжение, на которое может пойти только целеустремленный, психологически готовый к такой работе профессионал. Напряжение не отпускает тебя ни на минуту, а мозг работает круглосуточно. Особенно это заметно в офортах, созданных в Арзамасе. Она приехала в город, еще не отойдя от тревожных и даже гнетущих композиций, исполненных в Зарайске и Москве. Офорты «Воскресенье в Арзамасе» и «Хозтовары» можно в значительной мере считать психологическим продолжением сделанного ранее. Но уже именно в них начинается малозаметное «оттаивание» души художника, осмысление вечных непреходящих ценностей. Ключевой работой арзамасской серии следует считать небольшую композицию «Воскресенье в Арзамасе». Основой сюжета является бесконечное количество выщербленных каменных ступеней, ведущих к циклопическим колоннам огромного, построенного со столичным размахом Воскресенского собора. Ступени оживлены полтора десятком женщин, истово осеняющих себя крестом, опасливо спускающихся по ступеням или просто отдыхающих у подножия колонн. Воскресные часы на ступеньках Воскресенского собора и тяжелы, и радостны, как путь к очищению от скверны земной к светлому торжеству чистой веры. Между огромных колонн, как бы взятых с офортных Джованни-Баттиста Пиранези, легко летают ласточки, усиливая глубину пространственных отношений и олицетворяя полет чувств молящихся. Дергилева изображает собор в сильном ракурсе снизу, что придает ему величественность и монументальность.

В Юрьев-Польский Дергилева приезжает, в основном, из-за Георгиевского собора, но судьба позволяет ей сделать в этом городе несколько лучших в русском искусстве изображений провинции. Один из древнейших на Руси храмов «помогает» ей выйти на путь глубоких обобщений в понимании соотношения вечного и преходящего. Дергилевой сделано несколько попыток решения темы, три из которых следует считать удачными. Это офорты: «На валу», «У стен Георгиевского собора» и «Соборная площадь Юрьево-Польского». В офорте «На валу» собор трактуется как старый доживающий свой век в деревенской глуши аристократ. Местные жители знают, кто он такой, но эти знания не избавляют их от тягот жизни. Занятые собственными мыслями, они движутся по остаткам земляного вала, некогда окружавшего город защитным кольцом. Вал застроен сараями, заборами, из-за которых торчат телевизионные антенны, но это все же лучше, чем стерильная чистота «музеефицированных» советскими чиновниками сооружений крупных городов. Храм — часть пусть уже земной, но жизни.

Более того, художник, делая его смысловым центром композиции с семью разновозрастными жителями Юрьево-Польского, не сомневается в современном значении «пришельца из глубины веков». Смысловой завязкой офорта, кроме силуэта знаменитого храма, являются четыре фигуры взрослых обывателей: мужчины в шляпе, двух молодых женщин и старушки, изображенной на фоне храма на верхней части вала. Старушка в веселой полосатой трикотажной маечке только что забралась на вал по тропинке, ведущей к ее дому, крыша с чердачным оконцем которого виднеется из-за вала, и остановилась передохнуть. Ее полусогнутые от тяжелых полевых работ ноги, склоненная к земле фигура рядом с вросшим в землю древним сооружением олицетворяет неумолимое время, пред которым все равны.

В офорте «У стен Георгиевского собора» художник любит узорочьем древних резных орнаментов, заполнивших больше половины изобразительной плоскости. Орна-

ментация собора — главное действующее лицо. Он смотрит на нас многочисленными ликами святых, гипнотизирует поворотами мощных растительных завитков и резной плетенкой. Реставрация XV в., сбившая сюжетно-композиционную систему рельефов, придала резьбе еще большую загадочность. Мужчина и женщина, разглядывающие детали у основания храма, соразмерны рельефам и как бы вплетаются в их ритмико-пластический строй. Таким образом, удачно подчеркивается антропоморфность древних мотивов.

Офорт «Соборная площадь Юрьева-Польского» — попытка прочувствовать красоту Георгиевского собора среди исторической застройки. Нарисованная с самой высокой точки вала композиция почти не включает изображение человека в сюжет. Три маленькие фигурки во дворах работают только для определения масштабов сооружений. Георгиевский собор подан на фоне кирпичного кафедрального собора, стоящего без навершия. В 80-е гг. прошлого века в обезображенном кафедральном соборе находился спортивный зал. Георгиевский собор получился красивым, но правдиво поданная историческая застройка не помогает любованию его красотой. «Сарайная» архитектура воспринимается рядом с древними белокаменными изысками убогими деревянными временками.

Только в офорте «Вечер в Юрьеве-Польском» Дергилевой удастся найти графический ход, ракурс и природное состояние, когда зритель полностью отдается любованию содеянного природой и человеком. Михайло-Архангельский монастырь смотрится через залатанные хозяевами крыши построек каким-то Берендеевым царством. Церковь Архангела Михаила, шатровая колокольня, надвратная церковь, двухэтажное здание покоев архимандрита с трапезной, изображенные в мареве тепла заходящего солнца, создают такие сложнейшие ритмические ряды из множества куполов и архитектурного декора, что возникает физическое ощущение мелодичного перезвона колоколов. Мелькание крыльев поднявшейся в воздух стаи ворон усиливает ощущение движения звука в эфире. Старый, разнообразных оттенков рубероид на крышах, придавленный корявыми брусками, смотрится льняными холстами, разложенными русскими мастерицами для отбелки на солнце.

Офорты, сделанные в Кашине и Переславле-Залесском, уже целиком обращены к освещенной свыше мирной жизни человека на земле. Люди выращивают на своей земле нехитрые, но нужные продукты и неспешно продают их на «колхозных» рынках (офорты «Кашинский рынок», «Пролетарская площадь в Кашине») [5]. Потомки именитых кашинских купцов Ждановых, Терликовых, Зызыкиных, Манухиных мирно стоят у своих, сложенных горкой товаров, терпеливо рассматривая выбирающих продукты покупателей. Гимном русским огородникам можно считать офорты, сделанные художником в Переславле-Залесском. В этом городке у озера Плещеево огороды у каждого дома. Влажное животворное начало идет от озера по многочисленным ложбинам и протокам, забираясь через грядки с веселой зеленью в рубленые дома горожан. Взгляд на архитектурные шедевры через огороды отражен художником в таких достаточно известных сегодня композициях, как «Огороды», «На улице «Большая колхозница», «Картошка», «Картофельное поле». По развитию сюжета, чувственному любованию земным трудом офорт «Огороды» можно считать российским вариантом тем Кацусика Хокусая. Японский мастер искал совершенное начало, позволяющее ему представить близкий человеку мир как мир гармонии и красоты. Драматизация сюжетных завязок ему была нужна только для отражения бесконечного разнообразия природных начал на земле. В «огородных» офортах Дергилевой движение взгляда чаще всего начинается

справа налево, что не всегда удобно для европейцев, но, «войдя» в композицию, зритель острее, чем обычно, начинает изучать детали, невольно то приближая, то удаляя лицо от плоскости гравюры. Эта особенность как бы включает зрителя в веками выработанные ритмы простого труда [6].

Но в России конца 1980-х гг. художнику очень трудно удержаться в рамках идиллии, особенно при виде разрушенных церквей и барачных строений. И в творчестве Дергилевой рождаются композиции, в которых при внешней идиллии и природной гармонии скрыта сюжетная драма. Она прочитывается уже после того, когда ты успеваешь насладиться отраженной художником красотой природы русских равнин. В Переславль-Залесском цикле произведений таковым можно считать офорт «Картофельное поле». В смысловом центре композиции изображен стоящий на пригорке однокупольный православный храм с развалившимися строительными лесами. Храм окружен наполовину убранном картофельным полем. По пригорку по направлению к храму тяжело поднимается мужчина в телогрейке, несущий лопату и закуривающий на ходу. Занятый собственными мыслями, он вполне может пройти и мимо храма, и мимо картошки. И храм, и поле, и мужчина — символы неустроенности души и бытия человека. Двойственное сочетание красоты и грусти рождает офорты художника, посвященные переславль-залесским монастырям (офорты «Горицкий монастырь. Белье», «Покровская церковь Переславля-Залесского», «Прими Господи...»). Материала по Переславль-Залесску было так много, что интенсивная работа продолжалась и в 1991 г.

После известных событий, связанных с приходом к власти первого президента Российской Федерации Б. Н. Ельцина и штурмом Белого дома в Москве в октябре 1993 г., судьба России, а значит, и провинции начинает решаться в столице.

Москва стремительно меняется, и эти нововведения не сразу, но неуклонно проникают и в малые города. Стремясь запечатлеть это, Дергилева создает широко известный сегодня цикл акварелей о Москве [7; 8]. Найденные в работе о Москве творческие приемы художник переносит и на произведения о жизни ближайших к Москве городов — Коломну, Егорьевска и Зарайска. С 1997 г. она в изображениях провинции все чаще обращается к работе в акварели увеличенного формата, так как ее, кроме сюжета, все больше и больше привлекает цвет. Большеформатные произведения уже необходимо дорабатывать в мастерской по композиционным поискам, исполненным с натуры. Это она делает как в московской, так и в зарайской мастерских. Полученный в поездках по России опыт быстрой работы в полной мере проявляется в акварелях 2000-х гг. Количество произведений по провинции, исполненных акварелью, на сегодня меньше, чем в офорте, но они — заметное явление в художественной жизни страны. Акварели активно экспонируются и репродуцируются в различных изданиях [1; 10]. Творческий принцип их создания такой же, как и в московских сериях: при построении художественного образа постараться как можно более точно запечатлеть среду обитания человека в ее жизненных изменениях. Внешне акварели очень красивы и композиционно просты, но загадка кроется в деталях, которые начинают «говорить» только после их длительного рассматривания.

К настоящему времени создано уже двадцать две композиции, среди которых лучшие — зимние сюжетные пейзажи Зарайска. Провинция зимой — отдельная и очень сложная тема, выполненная в акварели — вообще редкость. Чтобы выявить бесконечные оттенки искрящегося под солнцем снега, необходимы длительные натурные наблюдения и их быстрая реализация в условиях мастерской. Одноэтажная застройка распределяет лучи света совсем не так, как в мегаполисе. Подтверждением

этого может служить эффектная акварель 2006 г. «Зарайск. Дом, где родилась актриса В. Сперантова». В тот год выпало много снега, который накрыл городок почти по самые крыши и люди двигались по вырытым в снегу дорожкам-траншеям [10]. Рекордные снегопады посетили московский регион и в 2009 г. На акварели 2009 г. «Зарайск. Морозный день» мимо дома с наличниками медленно движется съездившийся от холода пожилой человек в куртке от «Пьера Кардена». Но из-за приобретенной за долгие годы специфической осанки она смотрится на нем как телогрейка [11]. Тема зимы не отпускает художника и в последующие годы. На одной из ее работ 2017 г. под названием «Магазин Светозар» изображен вход в магазин под кованым навесом XIX в. Огромные, собранные трактором кучи снега, привычно идущие мимо горожане, уставший от зимних стуж дворовый пес. Все как всегда. Стена магазина, занимающая больше половины картинной плоскости, создает ровное умиротворяющее голубоватое свечение.

Охватывая творчество художника с 1983 г., следует сказать, что для построения образа русской провинции использовался весь арсенал художественных средств выражения: сюжет с конкретным действием, состояние средового окружения, полный набор авторских композиционно-изобразительных приемов [9]. Однако на протяжении тридцати пяти лет роль компонентов этой комбинации постепенно менялась в сторону усиления значения средового окружения. Оно становилось не только контекстом, но и текстом. Сознательно уводится на второй план ярко выраженный сюжет и изобразительная виртуозность. Множество композиционно выверенных и точно отрисованных деталей помогают зрителю утвердиться в своих ощущениях. Внешне понятная форма подачи сюжета приобретает несколько слоев образного прочтения. А это уже черта нынешнего века. Многократное возвращение к любованию произведением, приводит к неожиданным находкам и даже противоположным ощущениям. Текст и контекст при длительном рассматривании могут свободно меняться местами. Именно такой зрительный перформанс — существенная и новаторская часть художественного отражения современной провинции Аленой Дергилевой.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Герчук Ю. Москва и Зарайск в графике Алены Дергилевой: художественный календарь на 2016 год с репродуцированием 12 офортов и акварелей. М.: Print-Up, 2015. С. 13.
- 2 Дербушева Л. Молодежи Нечерноземья посвящается // Советская культура. 1980. 11 апреля. С. 3.
- 3 Дергилева А. И. Пленительная сказка Севера // Студент-текстильщик. 1975. 23 октября. С. 2.
- 4 Дергилева А. И., Бесчастнов Н. П. Учебные экспедиции студентов // Декоративное искусство СССР. 1975. № 10. С. 53.
- 5 Дергилева А. И. В городе Кашине побывала московская художница Алена Дергилева // Россия. 1991. 29 июня – 3 июля. С. 3.
- 6 Дергилева А. И. Зима. Воспоминание о лете // Россия. 1992. 22–28 января. С. 7.
- 7 Дергилева А. И. Москва: домашний альбом. М.: Изд-во Memories, 2011. 168 с.
- 8 Дергилева А. И. Нарисованная Москва (с вступительной статьей Н. П. Бесчастнова). М.: КОНТАКТ-Культура, 2017. 264 с.
- 9 Дергилева А. И. Пейзаж с натуры в технике крашенного акварелью офорта // Художественный совет. 2004. № 4. С. 39–41.

- 10 *Бесчастнов Н. П.* Зарайск в акварелях Алены Дергилевой: художественный календарь на 2017 год с репродуцированием 12 акварелей. М.: Print-Up, 2016. С. 1–3.
- 11 *Бесчастнов Н. П.* Зарайск в графике Алены Дергилевой: набор художественных открыток с репродуцированием 18 акварелей. М.: Print-Up, 2016. С. 1–3.
- 12 *Бесчастнов Н. П.* Магия портрета. Каталог персональной выставки Алены Дергилевой. М.: Дом графики им. Д. А. Ровинского, 2009. 40 с.
- 13 *Погодин В.* Новые работы, новые имена. Заметки с выставки работ молодых художников // Вечерняя Москва. 1978. 9 июля. С. 3.
- 14 Серия книг «Дороги к прекрасному». М.: Искусство, 1967–1995. Т. 1–76.
- 15 *Успенский Б.* Каталог 1-ой Всероссийской выставки станковой графики. М.: Сов. художник, 1986. 60 с.
- 16 *Щеголев О.* Художник вернулся из командировки // Московский художник. 1977. 1 сентября. С. 1.
- 17 *Щербатов С. А.* Художник в ушедшей Москве. М.: Издат. дом XXI век — Согласие, 2000. 464 с.

\*\*\*

© 2019. **Nikolay P. Beschastnov**  
Moscow, Russia

© 2019. **Evdokia N. Dergileva**  
Moscow, Russia

#### RUSSIAN PROVINCE IN ALENA DERGILEVA'S GRAPHICS: CREATIVE SEARCH IN THE CONTEXT OF TIME

**Abstract:** The article explores (замена на looks at )the works of modern Russian artist Alena Dergileva (Elena Dergileva), which reflect the life of Russian province of the last third of the 20<sup>th</sup> and first decades of the 21<sup>th</sup> centuries. Alena is the author of more than six hundred of works in various genres of fine art. More than two hundred and fifty of which are pictures of small towns and villages of the European part of Russia. The author analyzes the works of A. Dergileva in the context of development of domestic Russian art of this period. Trends in the development of this period of art are expressed in addressing to the artistic heritage and in the search for new forms and methods of figurative expressions. The topic is presented in chronological order, which makes it possible to understand its temporal context. The paper provides a cultural description of the drawings, etchings and watercolors the artist created in the late 1970s in the creative trips to Vologda, Kostroma, Nizhniy Novgorod, Velikiy Novgorod, Gorodets, Krutets, Palekh, Mstera and Kholuy within groups of Moscow artists. The views of such ancient cities as Zaraysk, Arzamas, Yuriev-Polish, Kashin and Pereslavl-Zalessky are Dergileva`s favorites. She devoted a series of three-dimensional graphic compositions to these cities lives. Since the early 2000s, the artist has been working in watercolor depicting the life of Moscow-area towns. The study of the arsenal of artistic means of expression used by Dergileva offers a possibility to see a gradual increase of the environment`s value. It becomes not only a context, but also a text. Externally, the

clear form of storytelling takes on a layered filling characteristic of modern art. These changes in creativity, consonant with the times, allow us to acknowledge the depth of the search and popularity of the artist.

**Keywords:** Alyona Dergileva, province, graphics, etching, watercolor, Russia, small towns.

**Information about authors:**

Nikolay P. Beschastnov — DSc in Arts, Professor, A. N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St. 33, build. 1, 117997 Moscow, Russia. E-mail: npb.art@mail.ru

Evdokia N. Dergileva — PhD in Arts, Senior Lecturer, A. N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St. 33, build. 1, 117997 Moscow, Russia. E-mail: dysua@mail.ru

**Received:** May 04, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Beschastnov N. P., Dergileva E. N. Russian province in Alena Dergileva's graphics: creative search in the context of time. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 289–302. (In Russian)

**REFERENCES**

- 1 Gerchuk Iu. *Moskva i Zaraisk v grafike Aleny Dergilevoi: khudozhestvennyi kalendar' na 2016 god s reproduktirovaniem 12 ofortov i akvarelei* [Moscow and Zaraysk in the graphic works of Alena Dergileva: art calendar for 2016 with reproductions of 12 etchings and watercolors]. Moscow, Print-Up Publ., 2015. (In Russian)
- 2 Derbusheva L. Molodezhi Nechernozem'ia posviashchaetsia [To the youth of non-black earth area]. *Sovetskaia kul'tura*, 1980, 11 April, p. 3. (In Russian)
- 3 Dergileva A. I. Plenitel'naia skazka Severa [Enchanting tale of the North]. *Student-tekstil'shchik*, 1975, 23 October, p. 2. (In Russian)
- 4 Dergileva A. I., Beschastnov N. P. Uchebnye ekspeditsii studentov [Educational expeditions of students]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1975, no 10, p. 53. (In Russian)
- 5 Dergileva A. I. V gorode Kashine pobывala moskovskaia khudozhnitsa Alena Dergileva [Moscow artist Alena Dergileva has visited the city of Kashin]. *Rossia*, 1991, 29 June – 3 July, p. 3. (In Russian)
- 6 Dergileva A. I. Zima. Vospominanie o lete [Winter. Memories of summer]. *Rossia*, 1992, 22–28 January, p. 7. (In Russian)
- 7 Dergileva A. I. *Moskva: domashnii al'bom* [Moscow: home album]. Moscow, Izdatel'stvo Memories Publ., 2011. 168 s. (In Russian)
- 8 Dergileva A. I. *Narisovannaia Moskva (s vstupil'noi stat'ei N. P. Beschastnova)* [Hand drawn Moscow (with introductory article by N. P. Beschastnov)]. Moscow, Izdatel'stvo KONTAKT-Kul'tura Publ., 2017. 264 p. (In Russian)
- 9 Dergileva A. I. Peizazh s natury v tekhnike krashennogo akvarel'iu oforta [Landscape from nature in the technique of watercolor painted etching]. *Khudozhestvennyi sovet*, 2004, no 4, pp. 39–41. (In Russian)
- 10 Beschastnov N. P. *Zaraisk v akvareliakh Aleny Dergilevoi: khudozhestvennyi kalendar' na 2017 god s reproduktirovaniem 12 akvarelei* [Zaraysk in watercolors of Alena Dergileva: art calendar for 2017 with reproductions of 12 watercolors]. Moscow, Print-Up Publ., 2016, pp. 1–3. (In Russian)

- 11 Beschastnov N. P. *Zaraisk v grafike Aleny Dergilevoi: nabor khudozhestvennykh otkrytok s reproduktirovaniem 18 akvarelei* [Zaraysk in the graphic works of Alena Dergileva: a set of art postcards with reproductions of 18 watercolor drawings]. Moscow, Print-Up Publ., 2016, pp. 1–3. (In Russian)
- 12 Beschastnov N. P. *Magiia portreta. Katalog personal'noi vystavki Aleny Dergilevoi* [Portrait's magic. Catalog of solo exhibition by Alena Dergileva]. Moscow, Dom grafiki im. D. A. Rovinskogo Publ., 2009. 40 p. (In Russian)
- 13 Pogodin V. *Novye raboty, novye imena. Zametki s vystavki rabot molodykh khudozhnikov* [New works, new names. Notes from the exhibition of young artists]. *Vecherniaia Moskva*, 1978, 9 July, p. 3. (In Russian)
- 14 *Seriia knig "Dorogi k prekrasnomu"* [A series of books "Roads to the beautiful"]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967–1995. Vol. 1–76. (In Russian)
- 15 Uspenskii B. *Katalog 1-oi Vserossiiskoi vystavki stankovoi grafiki* [Catalogue of the 1st all-Russian exhibition of easel graphics]. Moscow, Izd-vo Sovetskii khudozhnik Publ., 1986. 60 p. (In Russian)
- 16 Shchegolev O. *Khudozhnik vernulsia iz komandirovki* [The artist has returned from a business trip]. *Moskovskii khudozhnik*, 1977, 1 September, p. 1. (In Russian)
- 17 Shcherbatov S. A. *Khudozhnik v ushedshei Moskve* [The artist in bygone Moscow]. Moscow, Izdatel'skii dom XXI vek — Soglasie Publ., 2000. 464 p. (In Russian)



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

© 2019 г. Э. А. Луганская  
г. Москва, Россия

© 2019 г. Е. А. Зайцева  
г. Москва, Россия

### НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ЖУКОВА

**Аннотация:** В данной статье исследуются музыкальные сочинения Сергея Викторовича Жукова, основу которых составляет этномелос, географическая панорама использования композитором народных мелодий: русские и украинские песни, а также интонации голландского, английского, греческого и турецкого фольклора. Прослеживаются причины обращения Сергея Жукова к народной песне, а также в подробном интервью излагается история создания первого произведения автора на фольклорной основе «Співаночки» на тексты украинских обрядовых песен. Более пристальное внимание уделяется анализу «Украинского триптиха». Исследуемый опус состоит из обработок подлинного малороссийского этномелоса, который композитор впитывал с детства, будучи уроженцем Житомира. Сравниваются обработки украинской песни «Іхав козак за Дунай» С. Жукова и Л. Бетховена из сборника «Песни разных народов». Анализируются сочинения Сергея Жукова, основанные на музыкальном фольклоре, а также стилизованные в народной манере, для драматических спектаклей «Аленький цветочек» по сказке С. Т. Аксакова и «Два клена» по сказке Е. Л. Шварца, а также для фильма «Русский фарфор. Художник Леонов», режиссер В. Третьяков. С учетом взятого у композитора интервью охарактеризован его стиль, а также принципы обработки народного мелоса. Выявлены способы и приемы авторского претворения аутентичных мелопоэтических образцов.

**Ключевые слова:** фольклоризм и неофольклоризм, С. В. Жуков, «Украинский триптих», обработка народной песни, музыкальный фольклор и композиторское творчество, этномелос.

**Информация об авторах:**

Эльвира Александровна Луганская — аспирант, Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке, ул. Маршала Соколовского, д. 10, 123060 г. Москва, Россия. E-mail: SamovarovaElvira@yandex.ru

Елена Александровна Зайцева — кандидат искусствоведения, доцент, Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке, ул. Маршала Соколовского, д. 10, 123060 г. Москва, Россия. E-mail: mlad61@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 07.01.2018

**Дата публикации:** 28.03.2019

**Для цитирования:** Луганская Э. А., Зайцева Е. А. Неофольклоризм в творчестве Сергея Жукова // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 303–312.

*«Музыка — живой организм.  
Она должна жить, дышать, исполняться,  
а не лежать, как мумия в гробу <...>  
только публичное исполнение  
делает произведение законченным»*  
С. В. Жуков

Во второй половине XX в. неофольклоризм как творческий метод активно входит в деятельность многих отечественных композиторов, в числе которых В. Гаврилин, Р. Щедрин, С. Слонимский, Ю. Буцко, В. Кикта и другие значимые лица. Данное явление возникает в противовес ортодоксальному фольклоризму, главной задачей которого является претворение подлинного фольклора с незначительным композиторским вмешательством в «тело» этномелоса. Приверженцами данного направления в музыкальном искусстве были композиторы «Могучей кучки». Представители неофольклоризма, напротив, подвергают ткань народного первоисточника значительной переработке в условиях развития новых композиторских техник.

Марианна Высоцкая и Галина Григорьева в учебном пособии «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну» пишут, что «Общими для всех индивидуальных нефольклорных решений является личностная интерпретация и опосредованность фольклорного начала, преломленного сквозь призму оригинальной концепции» [4, с. 138]. Действительно, каждый автор работает над фольклорным материалом с посредствующим влиянием своей индивидуальности, тезауруса. К их числу относится один из ярчайших композиторов современности, в творчестве которого народная песня заиграла новыми красками, — Сергей Викторович Жуков.

Автор работает практически во всех жанрах: камерном инструментальном и вокальном, симфоническом, кантатно-ораториальном, балетном, театральном и кинематографическом.

Географическая панорама использования композитором фольклора достаточно широка: русские и украинские народные песни, интонации голландского, английского, греческого и даже турецкого древнего мелоса. Жуков базируется на фольклорном материале в первую очередь в камерной вокальной музыке.

Первой пробой пера в области обработки народной песни является камерная кантата «Співаночки» на тексты украинских обрядовых песен для двух сопрано, скрипки, кларнета, темпле-блоков<sup>1</sup> и фортепиано (1975). Как вспоминает сам автор в интервью, данном нам:

Это был третий курс консерватории, и было это моей визитной карточкой. Одни исполнители находятся на сцене (сопрано I и рояль), другие — в зале за зрителями (сопрано II, скрипка, рояль, темпле-блоки). Исполняется все одновременно, между музыкантами идет переключка, и создается эффект стереозвучания. Певицы двигаются в процессе исполнения: сопрано II идет на сцену, у них возникает конфликтный дуэт. Затем сопрано I уходит со сцены и уводит за собой весь ансамбль, а сопрано II остается на сцене. Это своего рода пространственная звуковая композиция. Причиной же моего первого творческого обращения к украинским фольклорным истокам послужил конфликт с моим педагогом Михаилом Ивановичем Чулаки<sup>2</sup>. Я, как человек, приехавший

<sup>1</sup> Темпле-блоки — восточноазиатский ударный инструмент из разряда идиофонов. На Востоке он используется во время ритуальных обрядов, связанных с буддистским культом.

<sup>2</sup> Михаил Иванович Чулаки — советский композитор, музыкально-общественный деятель, педагог, профессор. Директор Большого театра СССР в 1955–1970 гг. Народный артист РСФСР, лауреат трех Сталинских премий второй степени.

из провинции в Москву, сразу окупился в авангард. Для меня все ломать, крушить... Я писал, Бог знает что, в самых экстремальных стилях. А он меня все в рамки, в рамки... И у меня произошел с ним конфликт. В этот период педагог писал балет «Иван Грозный» на музыку С. С. Прокофьева, был очень увлечен этой работой, а я был предоставлен сам себе. Мы с ним редко встречались. После премьеры балета на Чулаки посыпались шишки, мол, Прокофьев такого не писал, хотя балет, на мой взгляд, абсолютный шедевр! И у него на почве этого случился инфаркт, и почти весь год я с ним не занимался, поэтому я такое там понаписывал... Я принес ему кипу сочинений, но он сказал, что «такое нельзя на кафедре показывать, тебе поставят “два”! Ты работаешь вне рамок». После этого я быстро взял сборник стихов Т. Шевченко и написал три романса для голоса и струнного квартета. Все было здорово. И тут я подумал, как бы мне совместить то, что я хочу, с тем, что требует кафедра. Материал, который я делал, у меня всегда был очень непростой. И я решил, почему бы не взять украинский фольклор (во-первых, после Шевченко, а во-вторых, я его очень хорошо знаю, я там вырос), и не соединить с теми моими поисками интонаций, развития. Идея была блестящей. Так и появились «Співаночки».

Композитор обработал более сорока русских и украинских народных песен, и обусловлено это безграничной отцовской любовью к своей дочери<sup>3</sup> — Екатерине, которая является профессиональной исполнительницей народных песен и для которой он их и писал. Все песни написаны для сольного народного голоса с сопровождением, многообразие вариантов которого впечатляет. В одном случае — это обработки<sup>4</sup> фольклора восточных славян для народного голоса и инструментального ансамбля, в состав которого входят флейта, скрипка, гитара и перкуссии<sup>5</sup>. В другом — в роли аккомпанирующего инструмента выступают гусли<sup>6</sup>, а также фортепиано<sup>7</sup>. Существуют варианты для инструментального ансамбля, состоящего из флейты, скрипки и гуслей (русская народная песня «Туман ярмом»), флейты скрипки и фортепиано (украинская народная песня «Вітру дуба хитає») и флейты, скрипки, баяна и перкуссий (украинская народная песня «Ой, чий то кінь стоїть»).

Рассмотрим более подробно «Украинский триптих» для женского народного голоса и инструментального ансамбля (флейта, скрипка, гитара/гусли, перкуссии). Цикл состоит из песен «Сонце низенько», «Іхав козак за Дунай» и «Козака несуть», объединенных единой сюжетной линией. Сам автор называет его маленьким музыкальным спектаклем, который состоит из трех историй: «сначала девушка любит парня-казака, затем он уезжает на войну, потом идет конь, а казака уже нет».

№ 1 «Сонце низенько» — песня исполняется от лица девушки, которая спешит на свидание к любимому и предупреждает его, что, если он не явится, она может умереть. Начинается песня с гитарного вступления, которое играет мелодию, заканчивающуюся на интонации вопроса. Затем вступает голос под аккомпанемент гитары и мерных ударов треугольника на сильную долю. Жуков работает с формой<sup>8</sup> песни, расширяя и сокращая ее, чередуя квадратность и неквадратность, что для украинской народной песни нетипично. Он играет гармоническими красками (параллельно-переменный

<sup>3</sup> В интервью, данном нам, Жуков, говоря о дочери, называет ее никак иначе, как «моя Катя».

<sup>4</sup> Как указывает Е. А. Зайцева в статье «Русские народные песни в обработке С. В. Рахманинова», «Обработка — это жанр профессиональной музыки, предполагающий хотя бы минимальное изменение фольклорного первоисточника с целью его творческого переосмысления» [6, с. 162].

<sup>5</sup> Русские народные песни «Были мы на рыночку», «Жаваронки», «Как за лесом», «Не люблю я Александра», «Ой, во поле травушка горела», «Соловушка»; украинские народные песни «Вийде, вийде Іванку», «Подольночка», «Співаночки», «Спать мені не хочеться», «Щедрик».

<sup>6</sup> Русские народные песни «Книга голубиная», «Ты рябинушка», «Как во месяце».

<sup>7</sup> Русские народные песни «А мы ноя гуляли», «Веснянка».

<sup>8</sup> 1 цифра — 12 тактов, 2 цифра — 12 тактов, 3 цифра — 13 тактов, 4 цифра — 10 тактов, 5 цифра — 11 тактов.

лад). Необычна партитура: первый куплет исполняется под аккомпанемент гитары, затем звучит проигрыш, в котором появляются скрипка и флейта, в партиях которых проходят волнообразные мелодические линии. Затем вступает голос в сопровождении гитары. В коде вновь вступают все инструменты без вокальной строчки: флейта повторяет свою каденцию, и на фоне педали высоких солирующих инструментов остается звучать только гитара. Партитура пьесы вызывает ассоциации с небом, где голос — это солнце, а партия сопровождения подобна облакам, которые, то прячут светило, то вновь освобождают его.

Известно, что у Бетховена в вокальном цикле «Песни разных народов»<sup>9</sup> есть обработка малорусской песни «Іхав козак за Дунай»<sup>10</sup>, созданная на текст, как указывает Ю. В. Келдыш в «Истории русской музыки» (т. 2), украинского поэта начала XVIII в. Семена Климовского [7, с. 176]. По словам самого композитора, песня в его интерпретации имеет «немного мультяшный сюжет». Подспудной ассоциацией к ней послужил цикл мультфильмов украинского режиссера В. Дахно «Как казаки...», в которых главные герои — три запорожских казака, попадают в невероятные приключения. Из комментария Жукова к песне: «Здесь есть полифония. Вначале тема идет восьмушками у солистки, а затем у нее начинается вокализ (композиторское решение), а тема проходит четвертями у скрипки. Далее, основная мелодия звучит половинными длительностями. То есть происходит параллельное наложение: вначале восьмушки, затем четверти, затем половинные». Звучанию коробочки в партии сопровождения композитор придает звукоизобразительное значение: «как будто лошадка скачет». Автор добавляет ритмику у перкуссий «в две ноги», воспринимая слово «іхав» буквально. Говоря о фактуре инструментального сопровождения, важно отметить еще одну параллель с Бетховеном. Жуков добавляет здесь бетховенские альбертиевы басы в шестой цифре песни у гитары (гуслей), имитируя тем самым звучание бандуры<sup>11</sup>. Черты мультипликационности прослеживаются у партии флейты в десятой цифре, где она имитирует военные сигналы. Гитара адресует нас к XVIII в. — фактура изложения, характерная для эпохи классицизма. Таким образом, при соединении всех этих жанрово-семантических компонентов рождается юмористический, почти мультипликационный эффект.

№ 3 «Козака несут» написана, как и предыдущая обработка, в тональности *d-moll* и наполнена всеми признаками жанра баллады. Она иллюстрирует печальную картину гибели казака: идет верный конь, склонив голову, за ним следует девушка, плача и ломая белы ручки, и никакими словами не выразить ее горя, ведь она потеряла любимого, коего уже никогда не встретит. Текст песни небольшой, но имеет очень глубокий смысл. Трагизм сюжета передает имитация траурного шествия в аккомпанементе. Размер песни переменный: вступление и проигрыши — 3/4, в момент вступления голоса — 2/4. Начиная с цифры 3, флейта исполняет развитую мелодическую линию восьмыми, а вокальная партия звучит также четвертями, вследствие чего возникает комплементарная ритмика. Перед цифрой 4 у флейты появляются взвизгивающие интонации, имитирующие вскрики и стоны девушки по погибшему. Эти тенденции просле-

<sup>9</sup> Данный сборник упоминается в монографиях о Л. Бетховене А. А. Альшанга [1, с. 624], Л. В. Кириллиной [8, с. 536], а также подробно анализируется во вступительной статье Н. Л. Фишмана к данному сборнику [12, с. 3].

<sup>10</sup> Иоганн Непомук Гуммель создал «Интродукцию и вариации на тему песни «Іхав козак за Дунай».

<sup>11</sup> Бандура — украинский народный струнный щипковый музыкальный инструмент. Имеет овальный корпус и короткий гриф. Струны частью натягиваются над грифом, частью же прикрепляются к деке.

живаются и в партии сопрано, в которой появляется вокализ, сочиненный композитором и основанный на ламентозных секундовых интонациях. В цифре 5 голос и скрипка исполняют канон, основанный на материале мелодии куплета, словно соединяя казака и милую на небесах.

Говоря об авторских сочинениях для женского народного голоса и инструментального ансамбля, важно отметить некоторые отдельные произведения. Написаны они были также для дочери, которая, будучи студенткой, в своей дипломной работе поднимала вопрос о недооцененности композиторами народного голоса. Для расширения репертуара Жуков обработал некоторые произведения, написанные другими композиторами. В их числе: обработка песни «Пляска Варвары» из оперы Р. К. Щедрина «Не только любовь»; песни «Селезень» И. Ф. Стравинского из вокального цикла «Четыре русские песни» (1918–1919)<sup>12</sup>, песни «Страшенная баба» В. А. Гаврилина из симфонии-действия «По прочтении Василия Шукшина» «Перезвоны» для сопрано, тенора, чтеца (мужской голос), смешанного хора, гобоя соло, группы ударных инструментов (1982)<sup>13</sup>.

Также на народной музыке основываются «Песни прощания» для сопрано, флейты, виолончели, клавесина на стихи Я. Х. Леопольда (1992) — автор почти в каждой части использовал элементы «Хроматической фантазии» Яна Свелинка<sup>14</sup>, базирующейся на интонациях голландского фольклора и «Litania» для народного голоса и саундтрека (2012).

Претворение композитором фольклора в жанре камерной инструментальной музыки представлено двумя произведениями. Первое из них — «Hommage Holland» — композиция для трех органов (2002). Жуков использовал здесь подлинный голландский фольклор (более семи народных песен). Идея написать это сочинение пришла композитору, когда он находился в Голландии в Роттердаме. Зайдя в один из отреставрированных после немецкой бомбежки католических храмов, автор услышал какие-то странные, авангардные созвучия. Ему сообщили, что сейчас идет настройка органов, которых в этом огромном мощном храме три. Композитор был очень впечатлен, и у него возникла идея написать данное произведение. Работники музея, находившегося в этих стенах, принесли ему всю имеющуюся информацию об этих инструментах, ведь ему необходимо было знать экспликацию именно данных органов.

Следующее произведение — «Теней вереница и времени нить» для флейты/бас-флейты, кларнета/бас-кларнета, виолончели, баяна и фортепиано (2016) было написано по заказу музыкального фестиваля «Вологодские кружева — 2016». В финале сочинения инструменталисты поют обработку русской народной величальной песни Вологодской области «А кто у нас хороший», цитирование которой «было продиктовано условиями фестиваля: обязательное использование четырехзвучного мотива боя часов на колокольне Софийского кремля Вологды, а также использование интонации народной песни Вологодской области». Композитор «выбрал именно эту, так как она идеально подходила под общий интонационный и гармонический строй всего сочинения».

Творческая жизнь Сергея Жукова на протяжении многих лет связана с крупными отечественными театрами, в числе которых Владимирский драматический театр, Татарский государственный академический театр имени Г. Камала, Днепропетровский те-

<sup>12</sup> Автор обработал подлинную русскую народную игровую песню, а Жуков, в свою очередь, обработал Стравинского. Как говорит сам автор: «Это обработка на обработку».

<sup>13</sup> Анализ этих произведений осуществлен в учебном пособии по курсу «История современной отечественной музыки» «О русской музыке XX века (60-е – 90-е) годы».

<sup>14</sup> Ян Свелинк (1562–1621) — голландский композитор, органист, клавесинист и педагог. Основоположник голландской профессиональной музыки.

атр оперы и балета, Санкт-Петербургский Малый театр оперы и балета им. М. П. Мусоргского, а также ведущие московские театры: Русский Духовный театр «Глас», Театр Содружества актеров Таганки, детский Театр Теней и другие. Жуков написал огромное количество музыки к драматическим спектаклям, большое внимание уделяя обработкам русского и малороссийского фольклора. Мы рассмотрим несколько примеров.

- 1 «Аленький цветочек»<sup>15</sup> по сказке С. Т. Аксакова — Театр Содружества актеров Таганки, режиссер В. Щерблякин (2003) — звучит авторская песня «Дубравушка» (соло), стилизованная под русскую народную: «Исполняется в момент, когда Аленушка видит чудище, от страха теряет сознание и падает на землю. В этот момент у нее возникают видения: ее сестры, отец... Затем под звуки флейты она пробуждается» (С. Жуков). В данном сочинении Жуков ярко проявил себя как автор,двигающийся в русле неофольклоризма: за основу текста песни композитор взял слова свадебной с одноименным названием, но основательно его переработал; здесь же звучит «Заговор» (хор) — написан также в стиле народной песни, слова которой композитор комбинировал из разных русских фольклорных образцов. Некоторые отрывки текста Жуков сочинил сам. В конце произведения звучат шесть голосов параллельно и каждый со своей темой.
- 2 «Два клена» по сказке Е. Л. Шварца — Театр Содружества Актеров Таганки (2004). С. Жуков: «Надо было написать песню, близкую к сюжету спектакля. И я вспомнил о “Зоренке”, использовавшейся в художественном фильме “Русский фарфор. Художник Леонов”, — мне было жаль терять этот материал. В итоге песни получилось две — одна в финале первого акта — это был “Егорушка”<sup>16</sup> (слова и сюжет самой песни я брал из народных песен — *с миру по строчке*, но весь припев придумал сам). Вторая — “Зоренка” — мажорный вариант этой же песни с оригинальными словами. Она звучит в финале спектакля. В конце песни я выхожу на симфоническое развитие, в космос».
- 3 «Русский фарфор. Художник Леонов», режиссер В. Третьяков (1979) — обработка русской народной песни «Зоренка», найденной композитором в фольклорном кабинете РАМ им. Гнесиных (примерно 1978 г.). Текст песни подлинно народный, но «игра слов» в припевной части — авторская интерпретация. К сожалению, фильм не сохранился. Позднее Жуков «сделал аранжировку этой песни для народных голосов и рок ансамбля с участием группы медных духовых. Исполнила эту песню никому тогда еще неизвестная Надя Бабкина со своим первым составом. Увы, запись тоже не сохранилась...».

Отвечая на вопрос о том, как называется стиль, в котором Жуков работает с фольклорный материалом, композитор говорит: «Больше всего я боюсь клише. Я его никак не называю, потому что не знаю, как назвать. Ведь, традиционно, на тебя ярлычок приклеивают, и потом ходишь с ним. У меня так было со “Співаночками”. Все говорили — Жуков — значит “Співаночки”. Если бы я “оседлал эту лошадку”, то все бы меня знали как композитора, который пишет исключительно в народном духе. И вообще, по жизни мне скучно дважды заниматься одним и тем же».

Говоря о принципах обработки народного мелоса, композитор утверждает, что «все элементы работают. Нет такого, что голос главенствует. Идет полное равноправие

<sup>15</sup> Позже, в 2007 г., композитор использовал эту музыку в одноименном балете в двух действиях.

<sup>16</sup> Позднее, композитор объединил песни «Егорушка», «Дубравушка» и «Скоморошина» в триптих для женского народного голоса в сопровождении инструментального ансамбля. «Скоморошина», в свою очередь, состоит из двух русских народных песен: «Скоморошина» и «Комар по полю ходил».

всех исполнителей». К такому же выводу в свое время пришел венгерский композитор, в творчестве которого фольклор занимал приоритетное положение, Б. Барток. В своей статье «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени» этномузыколог выделяет два основных типа обработки народной музыки: когда «сопровождение, вступление, заключение и интерлюдия <...> являются как бы рамкой, в которую мы — как драгоценный камень в оправу — замыкаем главное: крестьянскую мелодию», и когда «наоборот: крестьянская мелодия играет лишь роль эпитафии, а самое главное — это то, что находится вокруг» [3, с. 247]. А ведь это естественно, так как архаический фольклор по своей природе синкретичен.

Перечислим приемы и способы композиторского претворения Жуковым аутентичных мелопозитических образцов:

- цитирование;
- сочинение на словесный текст;
- стилизация;
- обработка на обработку;
- использование основных приемов неофольклоризма, заимствованных автором из архаичных пластов фольклора: глиссандирование, импровизационность, сочетание напевной и говорной манер пения, детонация и др.
- комбинаторика;
- применение имитационно-полифонических методов развития тематизма, несвойственных восточнославянскому фольклору.

Будучи человеком современным, открытым к восприятию национальных культур мира, Сергей Викторович в свою композиторскую копилку собирает, как он говорит, «с миру по строчке». Как композитор свободный и открытый миру, Жуков смело обращается с этномелосом, двигаясь в русле неофольклоризма. Синтезируя звуки эпох и народов, он рождает авторские партитуры, сотканые из украинских, русских, турецких, голландский, английских, греческих звуковых нитей, образующих живое кружево.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Альшванг А. А.* Бетховен. Очерк жизни и творчества: монография. М.: Музгиз, 1963. 624 с.
- 2 *Барток Б.* Зачем и как собирать народную музыку. М.: Музгиз, 1959. 48 с.
- 3 *Барток Б.* О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени // Бела Барток: сб. ст. / сост. Е. И. Чигарева. М.: Музыка, 1977. С. 245–249.
- 4 *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Московская консерватория, 2011. 440 с.
- 5 *Долинская Е. Б.* О русской музыке XX века (60-е – 90-е годы). М.: Композитор, 2004. 128 с.
- 6 *Зайцева Е. А.* Русские народные песни в обработке С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения композитора: материалы научн. конф. М.: НИЦ МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 161–172.
- 7 *История русской музыки в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова.* М.: Музыка, 1984. Т. 2: XVIII век. Ч. 1. С. 176–177.
- 8 *Кириллина Л.* «Schöne Minka» и ее сестры // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: Материалы междунар. конф. М.: НИЦ МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 191–205.
- 9 *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: НИЦ МГК им. П. И. Чайковского, 2009. Т. 1. 536 с.

- 10 Сайт Сергея Жукова. URL: <http://zhukovsergey.ru> (дата обращения: 19.01.2019).
- 11 Сергей Викторович Жуков // Сайт союза московских композиторов. URL: <http://www.xn--b1aanbebkbbpfqcbecaoyded7a1etm.xn--p1ai/biography/zhukov.htm> (дата обращения: 19.01.2019).
- 12 *Фишман Н. Л.* Предисловие // *Бетховен Л.* Песни разных народов для голоса в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано. М.: Музгиз, 1959. С. 3–7.
- 13 *Bernhard van den Sigtenhorst Meyer Jan P.* Sweelinck en zijn instrumentale muziek. Met een aantal verluchtingen en ruim 200 muziek-voorbeelden. Den Haag: Servire, 1934. 303 p.

\*\*\*

© 2019. **Elvira A. Luganskaya**  
Moscow, Russia

© 2019. **Elena A. Zaytseva**  
Moscow, Russia

#### NEOFOLKLORISM IN SERGEI ZHUKOV'S WORKS

**Abstract:** This article examines the musical compositions of Sergey Viktorovich Zhukov, with ethnomelos being its basis. It also studies concepts of “folklorism” and “neofolklorizm”. The authors display a geographical panorama of Zhukov's use of folk melodies: Russian and Ukrainian songs, as well as intonations of Dutch, English, Greek and Turkish folklore. The paper highlights the reasons for Sergei Zhukov’s addressing folk song, and for that purpose a detailed interview describes the history of creation of the authors’s first work on the folklore basis of “Spivanochka” inspired by Ukrainian ritual songs’ lyrics. More attention is paid to the analysis of the “Ukrainian triptych”. The opus under study consists of adaptations of authentic Little Russian ethnomelos, which the composer absorbed from childhood, as a native of Zhytomyr. The authors compare adaptation of the Ukrainian song “Ihav Kozak for the Danube” by S. Zhukov and L. Beethoven from the collection ‘Songs of various peoples’. The article reviews Sergey Zhukov’s works based on musical folklore including folk stylizations for dramatic performances such as “Scarlet Flower” after S. T. Aksakov’s fairytale, and “Two maples” based on E. L. Schwarz’s fairytale, as well as for V. Tretyakov’s film ‘Russian porcelain. Artist Leonov’. The paper involves the interview with the composer, facilitating his style’s definition, as well as the principles of folk melodies adaptation. The study allowed to reveal methods and techniques of the author's transformation of authentic melopoietic patterns.

**Keywords:** folklorism and neofolklorizm, S. V. Zhukov, “Ukrainian triptych”, folk songs adaptation, musical folklore, folklore and composer creativity, ethnomelos.

**Information about authors:**

Elvira A. Luganskaya — Post-graduate Student, Schnittke Moscow State Institute of Music, Marshal Sokolovsky St. 10, 123060 Moscow, Russia. E-mail: [SamovarovaElvira@yandex.ru](mailto:SamovarovaElvira@yandex.ru)

Elena A. Zaitseva — PhD in Arts, Associate Professor, Schnittke Moscow State Institute of Music, Marshal Sokolovsky St. 10, 123060 Moscow, Russia. E-mail: [m1ad61@mail.ru](mailto:m1ad61@mail.ru)

**Received:** January 07, 2018

**Date of publication:** March 28, 2019

**For citation:** Luganskaya E. A., Zaitseva E. A. Neofolklorism in Sergei Zhukov's works. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 303–312. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Al'shvang A. A. *Betkhoven. Ocherk zhizni i tvorchestva: monografiia* [Beethoven. Sketch on life and works: the monograph]. Moscow, Muzgiz Publ., 1963. 624 p. (In Russian)
- 2 Bartok B. *Zachem i kak sobirat' narodnuiu muzyku* [Why and how to collect folk music]. Moscow, Muzgiz Publ., 1959. 48 p. (In Russian)
- 3 Bartok B. O vliianii krest'ianskoi muzyki na muzyku nashego vremeni [On the influence of peasant music on the music of our times]. *Bela Bartok: sbornik statei* [Bela Bartok: collection of articles], collected by E. I. Chigareva. Moscow, Muzyka Publ., 1977, pp. 245–249. (In Russian)
- 4 Vysotskaia M., Grigor'eva G. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [Music of the 20<sup>th</sup> century: from avant-garde to postmodern]. Moscow, Moskovskaia konservatoriia Publ., 2011. 440 p. (In Russian)
- 5 Dolinskaia E. B. *O russkoi muzyke XX veka (60-e – 90-e gody)* [On Russian music of the 20<sup>th</sup> century (60 – 90s)]. Moscow, Kompozitor Publ., 2004. 128 p. (In Russian)
- 6 Zaitseva E. A. Russkie narodnye pesni v obrabotke S. V. Rakhmaninova [Russian folk songs by Rachmaninov]. *S. V. Rakhmaninov. K 120-letiiu so dnia rozhdeniia kompozitora: materialy nauchnoi konferentsii* [Sergei Rachmaninov. On the occasion of the 120th anniversary of the composer: proceedings of the scientific conference]. Moscow, NITs MGK im. P. I. Chaikovskogo Publ., 1995, pp. 161–172. (In Russian)
- 7 *Istoriia russkoi muzyki: v 10 t.* [History of Russian music: in 10 vols.], edited by Iu. V. Keldysh, O. E. Levashova. Moscow, Muzyka Publ., 1984, vol. 2: XVIII vek [18<sup>th</sup> century], part 1, pp. 176–177. (In Russian)
- 8 Kirillina L. “Schöne Minka” i ee sestry [“Schöne Minka” and her sisters]. *Bortnianskii i ego vremia. K 250-letiiu so dnia rozhdeniia D. S. Bortnyanskogo: Materialy mezhdunarodnoi konferentsii* [Bortniansky and his time. On the occasion of the 250th anniversary of the birth of D. S. Bortnyansky: Proceedings of the international conference]. Moscow, NITs MGK im. P. I. Chaikovskogo Publ., 2003, pp. 191–205. (In Russian)
- 9 Kirillina L. V. *Betkhoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t.* [Beethoven. Life and works: in 2 vols.]. Moscow, NITs MGK im. P. I. Chaikovskogo Publ., 2009. Vol. 1. 536 p. (In Russian)
- 10 *Sait Sergeia Zhukova* [Site of Sergei Zhukov]. Available at: <http://zhukovsergey.ru> (accessed 19 January 2019). (In Russian)
- 11 Sergei Viktorovich Zhukov [Sergey Viktorovich Zhukov]. *Sait soiuz moskovskikh kompozitorov* [Website of the Union of Moscow composers]. Available at: <http://www.xn--b1aanbekbbpfqcbecaoyded7a1etm.xn--p1ai/biography/zhukov.htm> (accessed 19 January 2019). (In Russian)
- 12 Fishman N. L. Predislovie [Foreword]. *Betkhoven L. Pesni raznykh narodov dlia golosa v soprovozhdenii skripki, violoncheli i fortepiano* [Beethoven L. Songs of different nations for voice accompanied by violin, cello and piano]. Moscow, Muzgiz Publ., 1959, pp. 3–7. (In Russian)

- 13 Bernhard van den Sigtenhorst Meyer Jan P. *Sweelinck en zijn instrumentale muziek. Met een aantal verluchtingen en ruim 200 muziek-voorbeelden* [Jan P. Sweelinck and his instrumental music. With a number of illustrations and over 200 music examples]. Den Haag, Servire Publ., 1934. 303 p. (In Dutch)

## ОТ РЕДАКЦИИ

### Правила оформления статей

1. Статья, оформленная в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая таблицы и примечания. Дополнительные шрифты, если таковые использовались в статье.
2. Автор представляет рукопись по электронной почте: [vsk\\_gask@mail.ru](mailto:vsk_gask@mail.ru). Подписанный договор передается автором лично или пересылается по почте простым письмом или бандеролью по адресу: 129337, г. Москва, Хибинский проезд, д. 6. В редакцию журнала «Вестник славянских культур». Все документы должны быть продублированы по электронной почте.
3. Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе *Microsoft Word*, формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — *Times New Roman*, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов.
4. Первая страница должна содержать следующую информацию:
  - название рубрики, кегль — 14;
  - УДК (см., например, [teacode.com/online/udc](http://teacode.com/online/udc)), кегль — 14;
  - ББК (см., например, <http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf>), кегль — 14;
  - Фамилия и инициалы автора(ов) печатаются по центру, жирным шрифтом, строчными буквами, перед ФИО ставится знак авторского права и год (например: © 2019 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: © 2019. Ivan I. Ivanov), кегль — 14. Ниже указываются город, страна, кегль — 12.
  - Название статьи — по центру, без отступа, жирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.
  - Затем размещаются информация о финансовой поддержке работы (грант и др.) (*Acknowledgements*), аннотация и ключевые слова на английском языке (*Abstract, Keywords*), выравнивание по ширине, без переносов, кегль — 14.
  - Далее — информация об авторе (*Information about the author*) — имя, отчество (первая буква), фамилия, ученая степень, звание (если есть), должность (при отсутствии ученой степени и звания), полное название организации, адрес организации вместе с индексом, E-mail, кегль — 12.
  - Далее указывается дата отправки (поступления) статьи (*Received: January 26, 2018*)
  - Затем приводится REFERENCES (см. *рекомендации по подготовке References*).
10. Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются И. О., И. О. отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах: 30-е гг., а не тридцатые годы. Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. Не век или века, а в. или вв. (римскими цифрами): IX в. Писать только полностью: так как, так называемые. Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.
  11. Кавычки — только «», если закавыченное слово начинает цитату или примыкает к концу цитаты, употребляются кавычки в кавычках: «“раз”, два, три, “четыре”».
  12. Иллюстрации представляются отдельно от статьи. Подписи к рисункам и таблицам приводятся на русском и английском языках.

### ARTICLE REQUIREMENTS

1. An article, executed in accordance with the Bulletin requirements. The size of the article, including the tables, footnotes, endnotes, annotations etc., must be no larger than 40 000 characters together with space characters – not more than 1 p.s. (for postgraduate students — 20 000 characters together with space characters – not more than 0,5 p.s.). Custom fonts if any have been used.
2. The manuscript should be submitted via following e-mail: vsk\_gask@mail.ru. The signed contract should be handed in by the author in person or posted as a regular letter or by parcel post to the address: 6, Hibinsky proezd, Moscow, Russia, 129337 with the tag “Вестник славянских культур”. All of the documents must be additionally sent in electronic form.
3. Text is written in *Microsoft Word*, Page size is A4, Margins are 20mm on all sides, Default font is *Times New Roman* Font size is – 14, Line Spacing is – 1,5, Indentation is first line — 1,25, Portrait orientation, No word breaking.
4. The first page of the article must be written as follows:
  - the name of the column, font size — 14;
  - UDC (see e.g., [teacode.com/online/udc](http://teacode.com/online/udc)), font size — 14;
  - BBC (see e.g., <http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf>), font size — 14;
  - At the center: Surname, first name, and middle name of the author(s) — bold, italics, lowercase, right align. The copyright and the year is placed before the Surname, first name, and middle name of the author (e.g.: © 2019 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.: © **2019. Ivan I. Ivanov**), font size — 14. Further goes city or town, country, font size is 12.
    - The title of the article — center align. Bold, italics, justified, unintended, the font size is 14.
    - Then goes the information about financial support of the paper (grant etc.) (*Acknowledgements*), abstract and English keywords (*Abstract, Keywords*), justified, no word break, font size — 14.
    - The next is the information about the author (*Information about the author*) — first name, middle name, surname, academic degree, academic rank (if any), work position (in the absence of scientific degree and academic rank), full name of the institution, E-mail, font size — 12.
    - Then goes the date of sending(receipt) of the article (*Received: January 26, 2017*)
    - These are followed by REFERENCES (see *Guidelines for preparation of References*).
  10. Abbreviations. At the first mention of a person the name and patronymic name should be specified with the first capital letters with full stop (e.g.: N. P.). Separate N. P. (initials) and surname with a space. The period of time comes in numbers (e.g.: 1930s, but not “the thirties”). The Russian dates should be abbreviated as follows (r. or rr.: 1920 r., 1920–1922 rr.). Not “century” or “centuries” but c. and cc. correspondingly. (in Roman numerals): IX c. Abbreviations include: etc., i.e., et al.
  11. Only inverted commas of this form (e.g.:« ») are required to use. If the quotation begins or ends with the quoted word, the use of both types of commas is required (e.g.: «“one”, two, three, “four”»).
  12. The illustrations should be submitted separately. Figures and tables captions are listed in English and Russian.

**ВЕСТНИК СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР**

Научный журнал

**Том 51**  
**Март 2019**

Выходит 4 раза в год

---

Формат 70 × 108 1/16. Усл. печ. л. 27,65 + 0,5 цв. вкл. 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