

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 52**  
**Июнь 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 52**  
**June 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. 52, июнь. — 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. Калашикова* (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 52, June. — 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>ЮРГАНОВ А. Л.</b> О философских основаниях художественной литературы в раннем модернизме (из переписки Валерия Брюсова с Михаилом Самыгиным)...	8
<b>БЫЧКОВ В. В.</b> Символическая эстетика Валерия Брюсова.....	20
<b>НАЛЕПИН А. Л.</b> Фольклорное поле и цивилизационные пути современной России.....	37
<b>МОРОЗОВА Т. П.</b> Конь-солнце в славянской языческой мифологии.....	53
<b>БУЗИНОВА Л. М.</b> Концепты «душа» и «судьба» в русской лингвокультуре.....	65
<b>РУДАКОВ М. В.</b> Письмо из переписки с Л. Мюллером: о современном понимании протестантизма и его русской критике.....	73
<b>КАЩЕЕВ О. В., ГОЛОВКО В. Я.</b> Социальная сеть Instagram как часть культуры общества.....	83
<b>ЧЕРНЯЕВА И. В., БАЛАХНИНА Л. В.</b> Формирование духовной культуры общества посредством научной и выставочной деятельности на Алтае в начале XXI в....	92

*Филологические науки*

<b>КУЗНЕЦОВА В. С.</b> Разновидности сюжета о Марко Богатом (AaTh 930) в восточно- и южнославянских записях.....	104
<b>КАРАВАШКИН А. В.</b> Пророческая поэтика сборника Ивана Пересветова (40-е гг. XVI в.).....	117
<b>ТУФАНОВА О. А.</b> Кузьма Минин в «Повести о победах Московского государства» (к вопросу о способах изображения героя).....	132
<b>ЛЮСТРОВ М. Ю.</b> Аллегии Ф. Глинки в шведских переводах К. С. Форсмана (из истории русско-финских литературных связей).....	143
<b>ПЯТКИН С. Н.</b> Petrusha Grinyov's "geography exercises": correction work.....	150
<b>ПАДЕРИНА Е. Г.</b> К истории сохранения и изучения черновых рукописей Гоголя (Н. С. Тихонравов и Д. Ф. Самарин).....	158
<b>МУРАТОВА Е. Ю.</b> Поэт о поэте: соприкасающиеся миры.....	170
<b>СМЫКОВСКАЯ Т. Е.</b> «Две неразлучных...»: творческое сопряжение и душевная сообразность сестер Цветаевых.....	177
<b>РАДОМСКАЯ Т. И.</b> Тема памяти в русской культуре первой трети XX в. (В. П. Зубов, А. Ахматова, М. Цветаева): к постановке проблемы.....	188
<b>ПИЛИПЕНКО Г. П.</b> Фонетическая характеристика украинского говора Боснии и Герцеговины.....	199

*Искусствоведение*

<b>УСТЮГОВА А. В.</b> Историческое изменение толкования слова «гудение» в музыкальной терминологии XII–XIX вв.....	218
<b>ГУМЕНЮК А. Н., ЧУЙКО Л. В.</b> Интерпретации сакральных символов древних славян в архитектурном декоре городов Западной Сибири. Вторая половина XIX – начало XX вв.....	232

<b>РУСИНОВА Е. А.</b> Значение звука в создании внутреннего мира киноперсонажа (на примере фильма Л. Шепитько «Восхождение»).....	243
<b>УРОЖЕНКО О. А.</b> Серия картин Г. Райшева «Российские песни»: от мифологемы к философии космической реальности.....	251
<b>САВИЦКАЯ Е. А.</b> Отечественный рок 1970–1980-х гг. в контексте взаимодействия с академической музыкой.....	261
<b>ЗАЙЦЕВА М. Л., БУДАГЯН Р. Р.</b> Фольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве.....	276

*Научная жизнь*

<b>СТРОГАНОВ М. В., АЛПАТОВ С. В., ДОБРОВОЛЬСКАЯ В. Е., КОНЕНКОВА А. К., КУЛЕШОВ А. Г., ЛАЗАРЕВА А. А., ЛУРЬЕ М. Л., ЛЫЗЛОВА А. С., РАЙКОВА И. Н.</b> Традиция и традиционность в современном мире.....	296
---	-----

От редакции.....	311
------------------	-----

CONTENTS

*Theory and history of culture*

<b>YURGANOV A. L.</b> On the philosophical foundations of fiction in Early modernism (from Valery Bryusov's correspondence with Mikhail Samygin).....	8
<b>BYCHKOV V. V.</b> The symbolist aesthetics of Valery Bryusov.....	20
<b>NALEPIN A. L.</b> Folklore field and civilizational paths of modern Russia.....	37
<b>MOROZOVA T. P.</b> Horse-Sun in Slavic pagan mythology.....	53
<b>BUZINOVA L. M.</b> The concepts “soul” and “fate” in Russian lingvoculture.....	65
<b>RUDAKOV M. V.</b> A letter from the correspondence with Ludolf Muller: on modern perception of Protestantism and its Russian critics.....	73
<b>KASHEEV O. V., GOLOVKO V. Ya.</b> Instagram network as part of the social environment.....	83
<b>CHERNYAEVA I. V., BALAKHNINA L. V.</b> Shaping spiritual culture of society by means of scientific and exhibition activity in Altai in the early 21 <sup>st</sup> century.....	92

*Philological sciences*

<b>KUZNETSOVA V. S.</b> Versions of the plot about Marko The Rich (AaTh 930) in the east- and south Slavic texts.....	104
<b>KARAVASHKIN A. V.</b> On the prophetic poetics of Peresvetov's works (1540s).....	117
<b>TUFANOVA O. A.</b> Kuz'ma Minin in “The Tale of the Victories of the Moscow State” (on the methods of hero's portrayal).....	132
<b>LJUSTROV M. Yu.</b> The allegories of F. Glinka in Swedish translations by C. C. Forssman (on the history of Russian-Finnish literary relations).....	143
<b>PYATKIN S. N.</b> Petrusha Grinyov's “geography exercises”: correction work.....	150

<b>PADERINA E. G.</b> On the history of preservation and research of Gogol's first drafts (N. S. Tikhonravov and D. F. Samarin).....	158
<b>MURATOVA H. Yu.</b> Poet about the poet: the contiguous worlds.....	170
<b>SMYKOVSKAYA T. Ye.</b> "The two inseparables": creative junction and spiritual affinity between the Tsvetaeva sisters.....	177
<b>RADOMSKAYA T. I.</b> On the concept of memory in the Russian culture of the early 20 <sup>th</sup> century (V. P. Zubov, M. I. Tsvetaeva, A. A. Akhmatova).....	188
<b>PILIPENKO G. P.</b> Phonetic description of the Ukrainian dialect spoken in Bosnia and Herzegovina.....	199

*History of Arts*

<b>USTYUGOVA A. V.</b> Historical change in interpreting of the ancient Russian term "Gudenie" in the written sources of the 12–19 <sup>th</sup> cs.....	218
<b>GUMENYUK A. N., CHUYKO L. V.</b> Interpretation of the sacral symbols of ancient Slavs in the architectural décor of the Western Siberia's cities. The second half of the 19 <sup>th</sup> – early 20 <sup>th</sup> century.....	232
<b>RUSINOVA E. A.</b> The meaning of sound in the creation of film character's inner world (by the example of L. Shepitko's film "Ascent").....	243
<b>UROZHENKO O. A.</b> Gennady Ryshev's paintings "Russian songs" as a mythologem and philosophy of cosmic reality.....	251
<b>SAVITSKAYA E. A.</b> Russian rock of the 1970–1980 <sup>th</sup> in the context of interaction with classical music tradition.....	261
<b>ZAITSEVA M. L., BUDAGYAN R. R.</b> Folklore trends in modern violin art.....	276

*Scientific life*

<b>STROGANOV M. V., ALPATOV S. V., DOBROVOLSKAYA V. E., KONENKOVA A. K., KULESHOV A. G., LAZAREVA A. A., LURIE M. L., LYZLOVA A. S., RAIKOVA I. N.</b> Tradition and traditionalism in the modern world.....	296
<b>Editorial note</b> .....	311



УДК 008+821.161.1

ББК 83.3(2Рос=Рус)53+87+ 71.0

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

© 2019 г. А. Л. Юрганов  
г. Москва, Россия

**О ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВАНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ В РАННЕМ МОДЕРНИЗМЕ  
(ИЗ ПЕРЕПИСКИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА  
С МИХАЙЛОМ САМЫГИНЫМ)**

**Аннотация:** В 1896 г. началась переписка двух важнейших фигур в русском модернизме, поэта Валерия Брюсова и Михаила Владимировича Самыгина (писателя Марка Криницкого). Оба они были склонны к философии, и оба были заинтересованы обсуждать философские аспекты художественного творчества. Эта переписка конца XIX в. — самое раннее обсуждение философских проблем модернистской художественной литературы. В нем выразилось главное направление поисков — обоснование творчества не как постижение нового знания, а как глубинное исследование внутреннего мира личности, творящей мир в себе и вокруг себя. Валерий Брюсов надолго остался микрокосмистом, Михаил Самыгин, будучи пантеистом, после этого спора увлекся пересмотром своих и чужих стереотипов, касавшихся теории литературы. Каждый шел своей дорогой, но вместе они постулировали в сущности одно и то же — феноменологическое значение личности как конституирующей основы бытия.

**Ключевые слова:** Валерий Брюсов, Марк Криницкий, модернизм, монадология Лейбница, феноменология, Серебряный век.

**Информация об авторе:** Андрей Львович Юрганов — доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, пл. Миусская, д. 6, 125993 г. Москва, Россия. E-mail: Iurganov@yandex.ru

**Дата поступления статьи:** 06.09.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Юрганов А. Л. О философских основаниях художественной литературы в раннем модернизме (из переписки Валерия Брюсова с Михаилом Самыгиным) // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 8–19.

При издании писем Валерия Брюсова в Т. 98 «Литературного наследства» не были полностью опубликованы письма его корреспондентов: во всяком случае самую насыщенную философскими вопросами переписку поэта нельзя понять без ответных писем Михаила Владимировича Самыгина (1874–1952), писателя Марка Криницкого.

Письма Самыгина к Брюсову (в основном неопубликованные) дают возможность увидеть глубокий след их взаимного притяжения и отталкивания.



Самыгин писал (20 ноября 1896 г.): «Мне с вами всегда бывало легко и приятно; вы обладаете способностью угадывать настроение и помогать его выразить». В дружеских спорах с Брюсовым Самыгин проявил себя как неординарно мыслящий человек.

В ранние годы его интересовала прежде всего философия, и Брюсов записал в дневнике (14 июля 1895 г.): «Вчера приехал от Самыгина, где провел два дня. Философия, философия, философия...» [2, с. 362].

С 1895 г. Самыгин стал автором сборника рассказов «В тумане», и Брюсов воспринял его как подающего надежды писателя. Регулярная переписка между ними началась в 1896 г., когда Самыгин уехал в Тулу [2, с. 362]. В 1897 г. Валерий Брюсов охладил ко многим своим университетским друзьям («Они не развеселили меня. Я им чужд»), но к Самыгину относился по-прежнему: «Два дня у Самыгина... Субстанция, идея, добро, истина... Снова и чувства и волнения. Да, после тех книг, которые я прочел за последнее время, мне нужно было такого живого обмена мыслей и чувств. В меня вдохнули новую силу, огонь ярко пылает на алтаре. “Вперед и вперед!”» [2, с. 362].

Однако при таком взаимном психологическом тяготении друг к другу, Брюсов понимал и различия в мотивах творчества и самой философии. Он писал: «Я видел всех моих друзей, подруг, знакомых... Они все не нужны мне, и Курсинский, и Лена, и Фриче, и даже Викторов. Довольно!.. Пусть останутся у меня “эти три” — Женя (Евгения Ильинична Павловская. — А. Ю.), Бальмонт и Самыгин. Первые два далеко, Самыгин провел у меня день <...> он читал мне тезисы своей философии, я говорил ему о своих думах и о Жене. *Центр наших душ различен, но круги пересекаются* (курсив мой. — А. Ю.)...» [2, с. 364].

Во многом Самыгин был обязан Брюсову своей теоретической устремленностью к выявлению первооснов художественности как философской проблемы.

Из письма Самыгина от 6 декабря 1898 г.

Дорогой друг!

Я изучил Вашу книгу. Вот ее смысл: искусство есть умение передать образ своего (духовного) мира другому человеку. Интерес, который возбуждают произведения искусства, объясняется тем, что в них каждый находит нечто для себя совершенно новое. И вот в этом «совершенно» и покоится весь смысл искусства. Вы определяете искусство так: — есть средство (ства) [для чего?] передать настроение [какое?] моего единого духа. Будет ли это определение искусства как чистой формы (здесь и далее подчеркнуто автором. — А. Ю.), разумея под этим последним словом чистое средство? В виду того, что под Ваше определение не подойдут подражательные произведения, в которых передаются заимствованные настроения, Вы определяете искусство не только по форме, но и, конечно, по содержанию, на сообщение новых настроений. На этой почве с Вами только и можно сражаться. И вот как! Можно напасть на слово «новый», которое во всей Вашей эстетической системе самое непонятное и произвольное.

(Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (далее — НИОР РГБ). Ф. 386. Картон 102. 7. Л. 28–29.)

В этом письме Самыгин едва ли не впервые высказал очень важную для себя мысль, к которой потом будет возвращаться постоянно, — художественная литература не сообщает ничего принципиально нового! Эта позиция станет для писателя ключевой на долгие годы. Это — исходный момент философского анализа самой проблемы художественности литературы...

Но вернемся к письму:

Нападаю.

1. Что значит «новое» построение»? Значит ли это: новое абсолютно или новое в том смысле, что оно раньше спало, а теперь пробуждается?

2. Откуда Вы знаете, что души наши суть миры, в основе своей различные? Если Вы станете оспаривать, что в основе они одинаковы, родственны, а не абсолютно чуждые, то этим Вы будете постулировать общую природу наших душ. Берегитесь, этот путь ведет к пантеизму. Если же Вы признаете, что души наши в основе абсолютно различны, то Вам не удастся обнаружить возможность их общения в искусстве: язык существует только для подобных существ, а не для абсолютно различных!

Итак: или пантеизм и тогда возможность допустить общую (универсальную) природу душ, или абсолютный индивидуализм и *никакой возможности дать теорию искусства* (курсив мой. — А. Ю.). По-моему, в Вашей книге Вы слишком утрировали индивидуальный элемент и во имя этого отказались от субстанции поэзии, которую Вы исповедовали, когда я еще жил в Москве.

Повторяю еще раз: Вы на страшном пути в своем отрицании внутренней тождественности наших существований. *Вы сказали себе, что Вы — бог, но забыли, что еще Спиноза доказал, что не может быть двух субстанций* (курсив мой. — А. Ю.). Пантеизм как философская схема — неизбежен. Можно дать ему кровь и плоть, т. е. преобразить его в религиозное чувство, в теизм, но итти с Вами и за Вами... ужасно и (для меня) грешно. Вот что я скажу Вам о Вашей книге, а Вы задумайтесь.

Постигающий в Вас себе подобного  
Михаил Самыгин.

(НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 102. 7. Л. 28–30.)

Как видно, у Самыгина не вызывает сомнения тезис Брюсова, согласно которому искусство «есть умение передать образ своего (духовного) мира другому человеку». У него вызывает возражение противоречивость самой постановки вопроса об искусстве как о способе передачи нового образа (или нового «построения») другому лицу при одновременном утверждении, что души людей различны, поскольку каждая душа (монада) стремится в своей области стать богом. Самыгин — пантеист, и для него Природа («универсальная душа») есть объединяющее начало, в котором все души, сотворенные и соприродные, не чужды друг другу, но созвучны, — и тогда только возможна теория искусства: именно как обоснование созвучия настроений. Самыгин обвинял Брюсова в том, что тот умалил поэзию как субстанцию, обосновывая свою индивидуальность как абсолютно независимую монаду.

Ответ поэта не сохранился.

Мы можем говорить лишь об исходных мотивах, которые были существенны для Брюсова.

Основываясь на идеях Лейбница, он утверждал, что монады — завершенные смысловые сферы [1, с. 50–63]. Но Брюсов ничего не говорил о другой мысли Лейбница, и главной — между собой монады взаимодействуют только через посредство Бога. Беря из учения о монадах все, что касается независимости тварных субстанций духа, Брюсов старательно обходил вопрос о первой монаде...

Поэт не оставлял тему о сущности «Я» и живо откликался на литературные споры.

Он писал (февраль 1899 г.):

Занят работами к экзамену, настроение будничное, бесцветное. Мелькают перед взорами императоры, века, народы... Если б можно было замедлить, обдумать, но некогда, спешись. Печально, но эти месяцы будут просто потеряны. Вынес только одно сознание: если история — наука, то господствуют в ней не личности, и нельзя отвергнуть в ней необходимости. Без рока нет науки нигде. Не знаю я и иную правду, к которой пришел иным путем. Истинно и то и это. Истин много и часто они противоречат друг другу. Это надо принять и понять... Да я и всегда об этом думал. Ибо мне было смешным наше стремление к единству сил или начал или истины. *Моей мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться и дню и ночи, и Митре и Адонису, Христу*

*и Дьяволу. «Я» — это такое средоточие, где различия гаснут, все пределы примиряются. Первая (хотя и низшая) заповедь — любовь к себе и поклонение себе. Credo (курсив мой. — А. Ю.) [2, с. 398].*

Вряд ли случайно Брюсов заинтересовался учением Лейбница о монадах, дававшим ему возможность обосновать Кредо — любовь к себе. Раз он, как монада, представляет собой Вселенную, то в ней нет, и не может быть, одной стороны без другой, добра без зла, правого без левого: Космос, по определению, содержит в себе разные, в том числе, и противоположные начала. Вот почему можно поклоняться дню и ночи, Митре и Адонису, Христу и дьяволу...

В переписке с Самыгиным он с самого ее начала отстаивал идею множественности истин — но не во временном смысле, а в субстанциональном. Если существовало бы только Единство, то, полагал он, «я» было бы богом «и не было бы вопроса».

В. Я. Брюсов писал в первом фрагменте черного письма (август 1897):

Мы не можем мыслить одно Единство, ибо тогда «я» было бы богом, и не было бы вопроса. Но мы не можем и не мыслить Единство, как это Вы сами понимаете. Явилась множественность («явилась», конечно, не в смысле начала, времени) и создала мир явлений. Индивидуальное «я» есть причина майи. Нет надобности искать, что такое тело, *надо искать, что такое я, как могут существовать два я* (курсив мой. — А. Ю.). Начала, дробления не было, уже потому, что время есть тоже майя. Безумно ждать, что некогда все вновь сольется в Единое. Противоположность Единого и Множественного первична, неустранима, сама по себе составляет сущность [2, с. 383].

И во втором фрагменте — о возможности познать истину в модусе «Я» (август 1897):

Я формулирую все то, что утверждал в нашем последнем споре (9 августа 1897 г. — А. Ю.), что яснее понял, вернувшись домой, в тиши книг и одиночества. Прежде чем начинать какое бы то ни было исследование, человек должен верить, что он может исследовать, что у него есть для этого средства, способность, орган. Или не должно рассуждать вовсе, или должно верить, что мы можем постичь истину. Частичной истины не может быть. Постигнув часть истины, мы постигаем все. Или человек может постичь сущность бытия или ничего <...> Я верю, что мир, как он есть, вне его отношений, — будет мне ясен, откроется мне, я его восприму в свою душу... Вы возразите, что все же это будет мир в его отношении ко мне. Нет, ибо я — необходимое звено мира; без меня он был бы неполон <...>. Все силы мира, все есть во мне. Говоря языком Спинозы — в каждом модусе есть все бесчисленные атрибуты субстанции. И во мне, ибо я модус. Познай самого себя, всего, и — ты познаешь все [2, с. 383].

Свои рассуждения о множественности истин Брюсов несколько позже предал гласности в альманахе «Северные цветы» на 1901 г. Он признал, что опирается на несколько аксиом. Первая — «свобода воли» в мышлении. Вторая — «возможность постичь сущность вещей мыслью», третья — «есть нечто, подлежащее мысли, что есть мир». Что же касается Единства или Единого, то Брюсов здесь окончательно определился в своих исканиях: «Единое начало есть небытие, единство истин есть бессмыслие». Еще более определенно — о философах, на труды которых он опирался, но не принимал их конечных положений: «Разве нам не дороги равно Спиноза и Лейбниц, Спенсер и Шопенгауэр, хотя конечных положений их философии мы не разделяем?»

Что же есть истина? Мысль... Не вообще, а всегда индивидуальная, уникальная: «Мысль — вечный Агасфер, ей нельзя остановиться, на пути не может быть цель, ибо эта цель — самый путь».

После нескольких малозначащих писем друг другу, весной 1899 г., Самыгин написал Брюсову письмо, в котором честно признался, что их жизненные и философские пути разошлись. Да и сходились ли? Вот вопрос, который мучил Самыгина, взявшегося перечитать все полученные им письма Брюсова...

Из письма от 21 апреля 1899 г.:

Дорогой друг Валерий Яковлевич!

Я долго думал о наших отношениях и сейчас только понял, насколько мы с Вами разошлись в последнее время во взглядах на вещи первостепенной важности. Да и сходились ли мы вообще когда-нибудь? Задумываться я стал об этом потому, что получил привычку перечитывать все, что Вы за последнее время напечатали. *Знаете ли, какие мы теперь с Вами полюсы* (курсив мой. — А. Ю.)? Прежде я плохо понимал Ваш стих:

«!Только грядущее — область поэта».

Теперь я знаю (здесь и далее подчеркнуто автором. — А. Ю.), что Вы хотели этим сказать! Кто верит в сверхчеловеческое, возможное для человека, тот обязан жить только в будущем. А я верю в данную, ниспосланную, откровенную истину (благодать Божия!). Святые с первых времен христианства и глубже не были хуже современных нам святых и будущих. Благодать Божия ниспадает, как молния. Поэтому слова, написанные Вами мне на первом издании: «Chefs d'oeuvre»: «Будите оубо Вы совершении, якоже Отец ваш небесный совершен есть», — не могут служить удачною формулою философии прогресса: они говорят о том, чем мы будем, если захотим и сподобимся, а не об идеале — силе, влекущей к себе мировой прогресс. Словом, православное христианство не есть то христианство, о котором говорил Гегель. Христианство не есть пантеистическая революция. А Вы — пантеист! Вы смеетесь? Погодите: я докажу Вам это как-нибудь! Помните, что учение о монадах — совсем незаконченное и зиждется на ряде самых плоских философских недоразумений: не даром понадобилась «предустановленная гармония». Изучайте теорию познания Лейбница: «hier ist der hund begraben!» И много, много вычитал я из Ваших книжек! Нам нужно будет как-нибудь долго и много поговорить. Только — без ожесточения (я этого так боюсь!), мирно, как друзья.

(НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 102.7. Л. 41–42.)

М. В. Самыгин уловил основное противоречие в философии своего друга; принимая теорию о монадах, Брюсов обязан был согласиться и с «предустановленной гармонией» Лейбница, которая исходила из того, что Божьим усмотрением в Природе существует гармония. Потому-то он написал с ехидством, что Брюсов на самом деле — «пантеист», если основывается на теории познания Лейбница...

В сравнении с письмом от 21 апреля 1899 г. последующие письма (до конца 1899 г.) были более спокойные, хотя и грустные.

21 августа 1899 г.: «...от живого мира литературы, от газет отрезан, и не знаю даже, появилось ли хотя что-нибудь о моей книжице...» (НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 102.7. Л. 46 – 46 об.).

17 октября 1899 г.: «...и на сердце у меня тихое умиление, — и все горячее, знойное, великолепное кажется мне пустым, скучным и ничтожным...» (НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 102.7. Л. 48).

6 декабря 1899 г.: «Беседовать с Вами — это значит смотреть в свою и Вашу душу, а я с недавних пор боюсь этого. Существование мое бедно и жалко. Об этом писать не хотелось. Впрочем, Вашей “смелости” не завидую, хотя и люблю Вас по-прежнему за то, что Вы понимаете меня, которого почти никто больше не знает...» (НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 102.7. Л. 50).

И только в начале следующего года, 16 января 1900 г., он написал более откровенное письмо Брюсову:

Друг мой!

Сейчас могу беседовать с Вами, хотя разбит душевно и утомлен. Мне вдруг захотелось сказать Вам и не только Вам, но и всем, идущим с Вами, мою правду (подчеркнуто здесь и далее автором. — *А. Ю.*): сладки Ваши слова и исполнены дерзости, но в них нету ничего, кроме призыва. Вы все зовете (и я звал), но когда пойдешь за Вами, то ничего не найдешь. «Мечтатели, сивиллы и пророки» — Вы все дерзкие самообманщики, которые дорого заплатят за свое самообольщение. На этой земле шутить нельзя. Не следует звать куда-то вождя, когда сам не чувствуешь душевной полноты и озарения. Если бы было в вас (всех) озарение, вы имели бы власть не только призывать, но и сообщать силу. Не исходит сила от Вас, но одно бессилие. Вы веруете горячо (не спорю), но вы отброшены куда-то далеко, с поломанными крыльями, измятые грозою птицы. А между тем жизнь уплывает из-под ног <...> Прощайте. Знаю, что Вы оцените мою искренность, Вы, с чьей страстною душою роковым образом сковалась моя душа, вы, с которым я или должен идти до конца, или которого я должен осудить внутренним судом и отринуть <...>. Но думаю, что и я в вашей жизни значу то же: иначе Вы не интересовались бы моей душевной драмой, после того как я «умалился». Где же логика после того? Вот что я думаю и переживаю в Иванове.

Любящий Вас Мих. Самыгин.

(НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 102. 8. Л. 1–2.)

Не сразу Брюсов решился говорить откровенно — только после нескольких писем о «разных разностях» поэт, наконец, нашел в себе силы и написал Самыгину ответное (по существу их мировоззренческого столкновения) письмо — в середине января 1900 г.:

Друг мой! Я давно хотел писать Вам, сознавая, что писать должно, но почему-то не писалось. Вы не примите этого в пошлом смысле — лени, небрежности. Нет! «не писалось» по каким-то внутренним причинам. Нет сомнения — мы разошлись за последние годы, с тех пор как Вы — по Вашему выражению — «умалились». Дурно было бы в том не признаться и лицемерствовать, как лицемерствуем мы теперь в письмах с Бальмонтом, беседуя, словно мы еще прежние друзья, словно по-прежнему близки. Так и мы с Вами идем по путям расходящимся. Пока еще можем окликнуть один другого, но потом и голос не будет слышен. Это не пустая примета, что Ив. Коневский, 4-й соучастник нашего сборника, кажется мне великим поэтом, а Вам пустым повторителем чужих слов; или еще того более, что мои стихи кажутся Вам ненужными и обманувшимися. Я даже уж не знаю, чего Вы ищите. Вы отреклись от победы, но не хотите и поражения, не возлюбили и страданий. Я не знаю третьего пути. Или Сатана или Христос. Сладко быть и тем и другим, но нельзя не быть ни тем ни другим. Ваша книга еще во многом прошлое. Что в ней самого нового — то и самое неустойчивое. Кто Вы? Я Вас не знаю! Как нам говорить? Как [пассажирам] путникам в вагоне — наудачу? [Не для болтовни же?] Вы пишете, что разбиты. Чем? Не жизнью же, — это было бы слишком позорно! Какими же раздумьями? Какими отчаяниями и проклятиями? Отчего — опять возвращаюсь — эти порывы Ваши так бледно отразились в Вашей книге? Пишите мне. Пишите много и часто. Зачем Вы ждете моих писем? [2, с. 401].

М. В. Самыгин ответил письмом от 2 февраля 1900 г. В самом начале письма — острая и небезобидная для Брюсова критика поэзии Ивана Коневского, после чего — вновь полемика о главном:

...вот и Вы: поклоняетесь и Сатане и Христу, заведомо зная, что они от века противоположны. Что это? Мудрость или беспечность? И призываете других к такому же поклонению, но тайну этого поклонения ото всех скрываете. Или быть может следует отчаяться в слове и заявить миру об этом поклонении чем-нибудь другим? <...> Вы были всегда свободным любителем правды, этим Вы изумили меня среди прочих людей, боящихся ее. Так скажите же мне — во имя этой правды (подчеркнуто автором. — *А. Ю.*), той правды, оскорбить которую ложной клятвой — значит осквернить бытие, неужели Вы твердо верите в Вашу дорогу? Пусть я разбит и слаб, «умалился», я знаю себе цену, не иду в пророки, и, стоя в толпе «нищих» и «алчущих», — протягиваю к Вам свою руку: не подайте же мне камня!

(НИОР РГБ. Ф. 386. картон 102. 8. Л. 5–7.)

Впрочем, в следующем письме, от 24 февраля 1900 г., Самыгин старался уже смягчить тон, и даже просил Брюсова забыть письмо от 2 февраля:

Дорогой друг!

Вы один только из всех когда-либо знавших меня не забываете меня в моем уединении Вашими письмами. Спасибо Вам: это доказательство Вашей душевной доброты <...> зачем Вам ко мне писать? Я Вам скажу все-таки: зачем? Затем, что я никогда не потеряю вкуса к поэзии и мысли, что я всегда пойму Ваши страдания, восторги и раздумья, хотя и не всегда их одобряю. Знаете, я не терплю сектантства, и не люблю за то, что там ложь и надрыв, усилие верить в то, во что не верится. Зачем непременно и нам усиливаться, чтоб слышать и разуметь друг друга. Мы с Вами два цветка, которые грезят разное; наши лепестки и тычинки созревают; и запах и плод наш разные. Это не мешает нам ценить друг в друге нашу природу <...> Идите своим путем и не отвечайте мне на письмо от 2-го числа. Будущее покажет все, что следует показать. Живу я теперь, как видите, в страшном уединении и благословляю его. Молюсь, занимаюсь поэзией и иногда мой дух бывает успокоен...

(НИОР РГБ. Ф. 386. картон 102. 8. Л. 3 – 4 об.)

На оба письма Самыгина от 2 и 24 февраля 1900 г. Брюсов ответил примирительным письмом (написанным около 11 марта 1900 г.): поэт уловил то, что сохранить дружелюбие еще можно, но только переключаясь на другие темы: «Друг мой! я благодарю Вас за Ваше письмо — и будет об этом. Зима подходит к концу...».

Призыв Брюсова («будет об этом...») Самыгин воспринял: он тоже осознал, что мировоззренческие позиции уже выяснены; и нужно ли повторяться? Самыгин переключился на литературный процесс. У него накапливался опыт литератора (по его словам — это «техника прозы»), и этот опыт нуждался в обсуждении, равно как и литературные достижения Брюсова.

Из письма Самыгина (июнь 1900 г.):

...я погружен в мир вымыслов. Сначала меня это мучило, теперь я с наслаждением предаюсь своей работе. Боюсь, что не утешу Вас ее плодами, ибо я сделался последователем Зудермана и Гауптмана. Говорят, что они ультранатуралисты, а я этого не думаю: у жизни, у природы, нет колорита; она безколоритна, ибо бесконечно — тонка: жизнь бела и прозрачна, как свет, солнечный свет, оттого она груба <...> Пример: я много раз видывал море на картинах, даже (подчеркнуто автором. — А. Ю.) у Айвазовского, глубокого знатока и живописателя моря, но я был страшно поражен, увидев, что настоящее море <...> совершенно обыкновенное и заурядное, и любить его надо иначе, чем любишь его на картине: тебя убивает морской воздух, ты вязнешь в прибрежном песке, чувствуя свой организм, все его отправления в стихийной власти <...> тут природа подавляющая, и любовь к ней есть та же привычка, голос тела. Потом я уже иначе смотрел на морские пейзажи. Так, вот в Зудермане и Гауптмане мне нравится та же ласкающая, субъективная колоритность, благодаря которой их произведения являются то лиловыми, то фиолетовыми, то пепельно-грустными, но никогда светлыми, блестящими, белыми...

(НИОР РГБ. Ф. 386. картон 102. 8. Л. 15–16.)

Из письма от 4 июля 1900 г.:

Дорогой Валерий Яковлевич!

Я все пишу и пишу. Встречаются трудности: приходится думать над теорией техники всех видов прозы. К сожалению, законченного будет мало, но сделано много существенного и такого, что, на мой взгляд, имеет безусловную ценность. Духом я тверже, чем когда-нибудь. Я начинаю полегонечку как бы признавать свое право на существование. Прежде я жил как бы контрабандой. Теперь тончайшие нити начинают меня связывать с жизнью. Я становлюсь благодушным и вместе зрение мое делается острее, но насколько прежде оно изнурялось в мировых безднах, настолько

теперь шарит в травинках и норках. Все раздражаюсь против Канта за его бесстыжий поступок с Лейбницем. (Читаю последнего [изд. Псих. общ.] и ужасаюсь. Дикий грабеж). В общем весь этот переворот с воровским критическим принципом во главе и с глуповатою «вещью в себе» на заднем фоне довольно смешной водевиль с переодеванием. Господи! Если вернуть философию, то нужно возвратиться к <...> триумvirату: Декарт — Спиноза — Лейбниц! Все это хотелось бы изложить.

(НИОР РГБ. Ф. 386. картон 102. 8. Л. 17 – 17 об.)

В. Я. Брюсов ответил на оба письма (июль 1900 г.):

Простите, друг мой, что не писал Вам так давно. Отсюда приходилось писать так много писем, что у меня выработался особый эпистолярный стиль и писал я всем одно и то же или почти. Вам — мне этого не хотелось. Неужели условно-красивыми фразами описывать море и старый Ревель с готическими соборами, «пришедшими из Средних веков», и размышлять о власти Прощедшего над нашей душой. Я хочу говорить о себе и о Вас. Меня смутило, что Вы в первом письме ставили как образцы Зудермана и Гауптмана. Что такое Зудерман? Что такое «бой бабочек»? Это — литературное ничто, призраки, миражи. Гауптман уже нечто, словно что-то действительное. Но знаете ли? — я сознаюсь Вам, о чем другим не хочу говорить: Гауптман не истинный поэт. Он все же подделка, как Ростан, или наш Льдов. Искусный бриллиант из стекла. Мне это сказать тем тягостнее, что в Гауптмане так много (будто бы) мне дорогого, заветного <...> Чувствую и сознаю свои силы. Ныне я не могу написать ничтожной вещи. Все равно — будь то статья, драма или поэма. Я буду в них полновластным творцом и буду говорить как учитель. Я мог бы наполнить сотни томов, если б хотел сказать все. Мне теперь дела нет до формы, — до формы в самом широком смысле. Теперь я воистину достиг того, о чем твердил с детства. Мне — до глубины души искренно — не нужны никакие приветствия, не нужны читатели. Мне все равно. Понимаете Вы всю свободу, даруемую этим сознанием. Нетрудно быть выше насмешек, но надо стать выше всех восторгов и выше всех убеждений — своих и чужих. Только так можно быть творцом. Я нашел свою высоту [2, с. 404–405].

По письму Самыгина от 27 октября 1900 г. видно, как изменяется его оптика, он «шарит» теперь не по безднам мироздания, а по углам обыденной жизни, которая стремительно им овладевает:

Дорогой друг!

Что Вы скажете о присланной безделице? Боюсь, что Вы заподозрите меня в социализме, между тем как все дело в столь *ненавистной для меня* (курсив здесь и далее мой. — А. Ю.) «культуре умного человека». «Умный» — «только умный» — человек узок и гадок; он впадает всегда и неизбежно в материализм.

(НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 102.8. Л. 21.)

Прежние споры, до того тлевшие в глубинах их переписки почти год, вновь разгорелись в 1901 г., когда Брюсов стал проявлять критическое отношение к некоторым произведениям Самыгина, хотя в целом их скорее одобрял, нежели ругал.

Из письма Самыгина от 27 января 1901 г.:

Спасибо за присланные Вами рассказы, хотя чтение их скорее опечалило, чем порадовало меня. Я понял, зачем Вы их прислали мне. Но, видите ли, в чем дело: то, что я исповедую, не есть ни безумие, ни фикция измученной души, ни младенчество. Это есть как бы равенство единицы и миллиарда перед всепоглощающей Вечностью и даже в некотором роде превосходство единицы. Вы не изверились во всемогуществе университетской науки, а я еще в эпоху ребяческих рассказов «В тумане» испытал сильное колебание. Вы печалились одно время о моем «умалении», а я чувствовал, что Вы во власти бесплодных идей. Теперь, по-видимому, Вы на грани двух миров, но находитесь в положении человека, отрицающего и тот и другой. Не хочу Вас соблазнять, но мне

кажется, что подобное колебание несть благо. Нечто подобное я испытываю, когда вижу Васнецовскую живопись. Это, извините за выражение, кокетство с религией, этот крестик в виде брелка на цепочке.

(НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 102.8. Л. 25 – 25 об.)

Из письма Самыгина от 16 июня 1901 г.:

Сейчас лежал и читал «Tertia vigilia», и мне захотелось, хотя я с трудом держу в руках перо, побеседовать с Вами, мой далекий друг. Я живу, вернее — влачу жалкое, болезненное существование, на даче под Ив.-Вознесенском. Я по-прежнему совершенно один, без друзей и без книг, без первых потому, что я им не интересен, без вторых, потому что они мне не интересны. Болезнь вырвала из моих рук перо, а нежная забота жены и приговор доктора опечатали мое вдохновение. Не знаю, что за причина, но вот уже неделя, как меня совершенно покинули силы и случилось это внезапно. Лежу, яко расслабленный у Силоамской купели. Причина — нервная слабость. Не знаю, как буду жить дальше. Жизнь для меня слишком ярка и пряна. Во всяком случае, я погибну от моей неприспособленности. Но это не ропот на Провидение: все хорошо — и сила, и слабость, — в этом пункте я согласен с Вами: все различия примиряются в вечном гармоническом синтезе. Этот постулат Вы предугадали, но он предвещается в Вашей поэзии лишь формально. Стихом и расположением и выбором пьес Вы как бы хотите сказать: в различии — полнота, высшая гармония и право. Теперь надо углубить поэзию до внутреннего живописания тайных процессов, соединяющих несоединимое. Соединяйте верх и низ, добро и зло, грех и святость и покажите тайники этого соединения. Вы в мире гипотезы, а я выше Вас: меня привлекло на этот путь всепрощение. Я знаю путь: он — любовь, сочувствие, но это слово звучит слишком мало. Если я буду жив и опять принадлежать поэзии, я буду продолжать работу именно в этом направлении...

(НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 102.8. Л. 25 – 25 об.)

Самыгин не забывал свою попытку суицида и постоянно писал Брюсову о последствиях тяжкого для него события жизни: «Я хорошо помню, — писал он 27 июня 1901 г., — этот момент на каменном моле! В первый раз я узнал тогда, что безумцы не читают языка Неведомого. Как хорошо Вы прежде писали “Есть для избранных годы молчания”... Или “Есть великое счастье: познав, утаить, одному любоваться на грезы свои...”».

Что же делать одинокому?

...ваша душа ищет одиночества: зачем же насильовать ее? О, как я хотел бы для Вас изгнания из столицы, невольного, принудительного. В роде постигшего Пушкина, Лермонтова, Достоевского. Мне издали видна на Вас печать современных оргиастров, а это нехорошо. Вы такой всегда самобытный; делаетесь похожим (подчеркнуто автором. — А. Ю.). И как жаль, что это после знаменательного Вашего:

«Так, полдень мой настал».

Предоставьте мертвым погребать мертвецов. Вы говорите о «терной дороге», о власти желудка. Если это «всамделишная» измена Духу, зовущему нас (и меня, и Вас) — не предавайте себя: это хуже (здесь и далее подчеркнуто автором. — А. Ю.) всякого озера и обрыва. Если же это — освобождение от пут оргиазма, благословляю Вас. А самое бы Вам лучшее — действительно одиночество и свобода. Но тут постели и тарелки, поверьте, ни при чем. Мне даже немножко досадно, что Вы суете в первую голову Добролюбова, а забываете Вашего наипокорнейшего слугу: ведь я уже давным-давно живу без людей. Что тарелки? Господи! Разве они мешают мне быть где-то очень далеко от них? Ров и лежание в нем — нечто случайное, к сущности одиночества не относящегося. Бегите от сумасшедших: Вы их пока лечить не можете; оставьте бесноватых, чтобы в Вас не вселился их бес: это было бы недостойно Вас. Оставьте все и поживите год, два одиноко и в провинции, за каким-нибудь делом. Мне было так грустно читать Ваше письмо, как будто бы я читал надпись на Вашем надгробном камне, да и написали-то Вы его какими-то этакими огромными и четкими буквами. Вспомнилась мне и Иоганна Матвеевна. Как-то она? Ведь все это даже



издали так грустно переживать. Зову вас за собой, усиленно зову и верю: если не прервалась еще связь, соединяющая наши души, Вы услышите меня.

(НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 102.8. Л. 39 – 40 об.)

Из письма Самыгина от 18 октября 1901 г.:

Посылаю Вам рукопись для «Северных цветов». Вы просили нечто с «новым» направлением: я не знаю, как Вы взглянете на мое сочинение — возможно, что Вы не уловите в нем того «нового», о котором говорите. Но послушайте следующее: если Вы разумеете под «новым» настроение, созданное каким-либо человеческим духом и требуется, чтобы я подчинился ему, пристал к нему, то я этого не могу, да и вряд ли это можно назвать истинно новым (подчеркнуто автором. — А. Ю.). Я не хочу повторять никого ни в форме, ни в содержании. За формой я даже не гонюсь вовсе, настолько не гонюсь, что даже не хочу усилиться быть оригинальным. Мной владеет мысль, слитая где-то внутри с темным чувством. Я хочу выразить лишь мое настроение. Мне кажется, что тот был бы прав, кто охарактеризовал бы мой пафос словом «религиозный». Я — весь в вопросах религии. Глубина, основа чувства общения с Богом — вот все мои помыслы и интересы. Союз Бога с человеком в настоящем в истории — это меня волнует, это мучит. «Ново» это или нет? Я не задаюсь этим вопросом. К чему суживать истину, подчиняя ее рамке? Мне был понятнее девиз первой книжки «Северных цветов». Но, разумеется, это мой взгляд, с которым может не согласится редакция...

(НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 102.8. Л. 47–48.)

Религиозное настроение Самыгина захватывало не только его отношение к литературе, но и к повседневной жизни: ему, уже привыкшему к провинции, трудно было воспринимать московскую суету, — в ней он видел антипод аскетического идеала жизни. Но настроение и мировоззрение Самыгина будут со временем меняться, и индикатором глубинных перемен станет отношение к Москве: с 1903 г. Самыгин будет уже стремиться попасть в столицу, осознавая себя подающим большие надежды литератором.

Из письма от 23 декабря 1901 г.:

...поразили меня в Вашей сокрушительной статье: «Старое о г. Щеглове», ее последние строки. Не помню точно их выражение: что-то о «вечных сокровищах верь». Неожиданным теплом повеяло на меня от них. Если это не дань условностям века сего, то я могу констатировать в Вашей душе зарождение новой эпохи. Как бы мне хотелось, чтоб я не ошибся. Последнее мое посещение Москвы оставило во мне чувство крайне тяжелое. Эти высокие дома. «Капернауме, Капернауме, до неба вознесшийся, до ада низринешься!» — все время звучало в моей душе. Не увидел я ничего прочного в Вашей московской жизни, а душа моя ищет теперь только прочного...

(НИОР РГБ. Ф. 386. Картон 102.8. Л. 56.)

С 1902 г. переписка друзей стала более формальной: в ней находила себе место обычная (и во многом рутинная) информация, в которой отражалась их обеспокоенность своими трудами, рецензиями, похвалами, критикой и т. д. (НИОР РГБ. Ф. 386. картон 102. 9. Л. 1–20: письма от 13 января, 3 февраля, 7 февраля, 3 марта, 26 марта, 18 апреля, 1 мая, 28 мая, 10 сентября, 7 октября).

Этот самый ранний спор о философских проблемах художественной литературы уступал место развернутым манифестам зрелого модернизма в журналах «Новый Путь» (1902–1904) и «Вопросы Жизни» (1905). Неизменной оставалась сосредоточенность деятелей модернизма на феномене личного Я в художественном творчестве и — шире — в самом человеческом бытии.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Кульюс С.* Формирование эстетических взглядов В. Брюсова и философия Лейбница // Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Ученые записки Тартусского государственного университета. Тарту: Изд-во ТГУ, 1983. Вып. 620. С. 50–63.
- 2 *Трифопова Н. А.* Письма к М. В. Самыгину (1897–1903) // Литературное наследство / отв. ред. Н. А. Трифонова. М.: Наука, 1991. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. 831 с.

\*\*\*

© 2019. Andrey L. Yurganov  
Moscow, Russia

### ON THE PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS OF FICTION IN EARLY MODERNISM (FROM VALERY BRYUSOV'S CORRESPONDENCE WITH MIKHAIL SAMYGIN)

**Abstract:** The correspondence between two major figures of Russian modernism, poet Valery Bryusov and Mikhail Samygin (writer Mark Krinitsky) began in 1895. Both of them were engaged in philosophy, prone to discussing philosophical aspects of the artistic creativity. This correspondence from the late 19<sup>th</sup> century was the earliest discussion of the philosophical problems of modernist fiction. It expressed the main direction of the search — the rationale for creativity not as the comprehension of a new knowledge, but as an in-depth study of the outer world of personality, creating a world in and around itself. Whereas Valery Bryusov remained a microcosmist for a long time, Mikhail Samygin after the dispute under study was carried away by the revision of his and others' stereotypes concerning the theory of literature. Each of them went his own way, yet together they postulated essentially the same thing — phenomenological significance of the individual as a constitutive basis of existence.

**Keywords:** Valery Bryusov, Mark Krinitsky, Modernism, Leibnitz monology, phenomenology, Silver Age.

**Information about the author:** Andrey L. Yurganov — DSc in History, Professor, Russian State University for the Humanities, Miuskaya Sq., 6, 125993 Moscow, Russia. E-mail: iurganov@yandex.ru

**Received:** September 06, 2018

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

**For citation:** Yurganov A. L. On the philosophical foundations of fiction in Early modernism (from Valery Bryusov's correspondence with Mikhail Samygin). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 8–19. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Kul'ius S. Formirovanie esteticheskikh vzgliadov V. Briusova i filosofii Leibnitsa [Formation of V. Bryusov's aesthetic views and philosophy of Leibniz]. *Tipologiya literaturnykh vzaimodeistvii. Trudy po russkoi i slavianskoi filologii. Literaturovedenie. Uchenye zapiski Tartusskogo gosudarstvennogo universiteta* [Typology of literary

- interactions. Works on Russian and Slavic Philology. Literary study. Bulletin of Tartu state University]. Tartu, Izdatel'stvo TGU Publ., 1983, vol. 620, pp. 50–63. (In Russian)
- 2 Trifonova N. A. Pis'ma k M. V. Samyginu (1897–1903) [Letters to M. V. Samygin (1897–1903)]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage], executive edited by N. A. Trifonova. Moscow, Nauka Publ., 1991. Vol. 98: Valerii Briusov i ego korrespondenty [Valery Bryusov and his correspondents]. Book 1. 831 p. (In Russian)



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

© 2019 г. В. В. Бычков  
г. Москва, Россия

## СИМВОЛИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

**Аннотация:** Статья посвящена анализу эстетических идей и принципов одного из старших символистов Валерия Брюсова. В ней показано, как на протяжении всего творческого пути русского поэта, осознававшего себя всегда символизмом, складывались его теоретические суждения и представления о символизме от отождествления его с декадентством и импрессионизмом до выявления его собственных характеристик. Среди них на первый план Брюсов выдвигал понимание искусства как выразителя во внешних формах невыражаемых иным способом «поэтических идей», личностного понимания художником метафизической сущности предметов и явлений видимого мира, проникновение в глубины своего духовного мира, выражение в чувственном сверхчувственного. Для этого он предлагал использовать принципы намека, недосказанности, условности, поэтического «опьянения», а в каждом используемом слове усматривать сокрытый миф. Брюсов призывал художника быть философом, мудрецом, святым, отшельником, а к сущности произведения искусства относил его принципиальную многосмысленность и иррациональность.

**Ключевые слова:** Брюсов, эстетика, поэтика, символ, образ, поэтическая идея, искусство, импрессионизм, декадентство, эстетическое наслаждение.

**Информация об авторе:** Виктор Васильевич Бычков — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт философии Российской академии наук, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, 119019 г. Москва, Россия. E-mail: iph@iph.ras.ru

**Дата поступления статьи:** 11.11.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Бычков В. В. Символическая эстетика Валерия Брюсова // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 20–36.

Русский символизм — многоликое и многоуровневое явление. Его наиболее яркий период приходится на последнее десятилетие XIX в. (старшие символисты) и первое десятилетие XX в. (младосимволисты). Возник он, как известно, под сильным влиянием франкоязычного символизма, который в 1890-е гг. переживал свой расцвет (см.: [9; 10; 12]). Первыми его приверженцами в России стали В. Брюсов, Н. Минский, Д. Мережковский, Ф. Сологуб. Да и многие другие поэты (особенно) и писатели того времени в той или иной степени находились под влиянием символистских идей или практики западноевропейских символистов. Их читали, переводили на русский, нередко подражали им как в своем творчестве, так и в теоретических суждениях. Более самобытными, менее зависимыми от западных символистов были так называемые

«младосимволисты»), активно заявившие о себе в первое десятилетие XX в.: А. Белый, Вяч. Иванов, А. Блок, Эллис, создавшие теорию типично русского теургического символизма [4]. Однако без теоретической подготовки старших предшественников их теории вряд ли могли бы состояться (подробнее см.: [7; 8; 14]).

Поэтому разговор об эстетике русского символизма логичнее начинать со старших символистов, которые не писали больших трактатов о символизме, но имплицитно подготовили хороший фундамент для эстетики младосимволистов. Наиболее последовательно в этом плане эстетическое сознание Валерия Брюсова, который фактически на протяжении всего своего творчества причислял себя к символистам и мыслил как символист [13]. Эллис в 1910 г. вообще считал, что специфически «русский символизм» с его характерными особенностями начался с Брюсова в 1900 г. [15, с. 113, 131] и всю большую главу «Валерий Брюсов» в своей книге «Русские символисты» посвятил глубокому анализу символистской поэтики Брюсова. Между тем у Брюсова нет специальных трактатов по символизму, но вся его художественная критика во многом пронизана символистскими идеями и интуициями. При внимательном чтении перед нами раскрывается имплицитная эстетика первой волны, или фазы, собственно русского символизма. Можно указать и на несколько программных статей Брюсова, на которые ориентировались его современники-символисты. Это «О искусстве» (1899), «Ненужная правда» (1902), «Ключи тайн» (1904), «Священная жертва» (1905). Однако и в них, как и в большинстве других бесчисленных статей, опубликованных, например, в символистском журнале «Весь», Брюсов чаще говорит о принципах искусства вообще, чем о собственно символизме; но говорит как символист, прописывает, особенно в первое десятилетие XX в., художественное credo символистов.

Для первой волны русского символизма (так называемых «старших символистов»), как и для французских предшественников, характерно понимание символизма исключительно как художественного принципа искусства и особого направления («школы») в искусстве. В то время как младосимволисты стремились вывести символизм далеко за пределы искусства, Брюсов в ответ на их религиозные и теургические чаяния твердо заявлял: «...“символизм” *хотел быть* и всегда *был только искусством*» [3, с. 178]. И его понимание искусства, особенно сформировавшееся в дореволюционный период, в какой-то мере показывает особенности русского символизма, когда он еще не очень отделял себя от импрессионизма и хорошо ощущал свое родство с романтизмом.

Уже в ранней статье «О искусстве» Брюсов утверждает, что наслаждение и красота не цели искусства. Оно призвано сохранить и передать те мгновенные впечатления и настроения, которые владели душой художника в момент создания произведения. «Художник пересказывает свои настроения; его постоянная цель раскрыть другим свою душу» [3, с. 45]. «Искусство воплощает настроения; в настроении проявляет свою жизнь душа» [3, с. 46]. Поэтому цель художественного творчества, убежден ранний Брюсов, выразить как можно полнее переживания художника в момент создания произведения. Именно поэтому в то время в России нередко ставят знак равенства между символизмом и импрессионизмом.

Художник, согласно Брюсову, — существо духовное и одинокое. Мир, вслед за Шопенгауэром считает он, является лишь представлением человека. Ему даны только его мысли, его ощущения, его желания. Из этого одиночества душа художника рвется к общению. В единстве с другой душой для нее блаженство. Искусство начинается с постижения художником своих собственных «чувствований» и стремления передать

их другим. «Художник в творчестве озаряет свою собственную душу, — в этом наслаждение творчеством. Знакомясь с художественным произведением, мы узнаем душу художника, — в этом наслаждение искусством, эстетическое наслаждение» [3, с. 62]. Высоко оценивая эстетическое наслаждение в искусстве, Брюсов видит в нем не цель искусства, а свидетельство того, что творческий акт состоялся и на уровне художника, и на уровне зрителя (читателя). Он отличает эстетическое наслаждение от обычного удовольствия, усматривая в нем наслаждение от общения с душой художника, от общения к «иной, просветленной жизни». Чувства, на уровне которых идет общение в искусстве, не всегда радостные, но часто бывают и тяжелые, и горестные, когда читатели или зрители плачут над произведением. «Но над этими ощущениями господствует что-то сладостное, чувство удовлетворения, счастье единения» [3, с. 47]. Во всем этом ранний Брюсов и усматривает эстетическое наслаждение. В передаче «душевных переживаний», «тайн человеческого духа» видит он и связь искусства с жизнью [3, с. 111]. При этом он убежден, что в полной мере «наслаждаются искусством только художники» [3, с. 48], ибо только они обладают «полной свободой художественного творчества» [15, с. 132].

Ранний Брюсов полагал, что целью искусства является передача мгновенного настроения души художника, его впечатления от воспринятого предмета или явления, т.е. практически импрессионистский принцип. Между тем в этот же период он создавал типично символистские стихи, которые Блок считал декадентскими.

Вот яркий пример из его стихотворения «Творчество» (1895):

Тень несозданных созданий  
Колыхается во сне,  
Словно лопасти латаний  
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки  
На эмалевой стене  
Полусонно чертят звуки  
В звонко-звучной тишине.  
(и т. д. — В. Б.)

Уже в ранних статьях Брюсов размышляет о предмете искусства, содержании и форме художественного произведения. Предметом искусства в этот период он считает душу художника, «его чувство, его воззрение». И в этом видит *содержание* произведения; к *форме* относит фабулу, формально выражаемую идею произведения, а образы, краски, звуки осмысливает как *материал* искусства [3, с. 62]. Эти три элемента произведения будут основополагающими в его художественной критике. При этом русский поэт убежден, что связь между элементами художественного произведения случайна. Для выражения одного и того же содержания могут быть использованы разные формы и различный материал, которые всегда остаются несоизмеримыми с содержанием. Душу художника полностью не может выразить никакая форма. Брюсов напоминает крылатую фразу Тютчева «Мысль изреченная есть ложь» и делает на этой основе заключение о многозначности любого художественного образа: «Потому-то образы художника и таят в себе многообразное значение, потому-то за каждым из них при внимательном всматривании и открываются бесконечные дали» [3, с. 64]. Все средства

искусства находятся в мире явлений, в то время как «предмет искусства всегда в мире сущностей». Отсюда роковое противоречие между средствами выражения и содержанием искусства. Поэтому задача художника в стремлении к смягчению этого противоречия путем одухотворения искусства.

Брюсов считает ошибочным мнение, что изображение внешнего мира, природы, фрагментов жизненных ситуаций является целью искусства (см.: [5]). Все это лишь средства для того, чтобы «запечатлеть свои собственные чувствования» [3, с. 64]. В более поздний период он углубляет свои представления о форме и содержании в искусстве, особенно в поэзии («в лирике»), которую считает квинтэссенцией искусства вообще. И «то, что обычно называется формой в поэзии, есть, в сущности, ее “содержание”, а то, что называют содержанием (сюжет, мысли, образы), — только “форма”» [3, с. 381]. Этим Брюсов пытается показать свою убежденность в том, что содержание произведения выявляется только в процессе творчества и не поддается словесному прозаическому описанию.

Через пару лет после написания брошюры («книги», как называет ее сам автор) «О искусстве» Брюсов, подтверждая свою приверженность духу этой брошюры, открещивается от ее главной мысли о том, что смысл творчества заключается в коммуникации. «Цель творчества не общение, — утверждает он теперь, — а только самоудовлетворение и самопостижение». Более того, и «слово первоначально создавалось не для общения между людьми, а для уяснения себе своей мысли». Поэт творит, чтобы самому себе «уяснить свои думы и волнения», сделать их осознанно определенными [3, с. 60], ибо любые настроения поэта ценны. В содержательном плане не может быть достойных или недостойных произведений, если они действительно относятся к искусству. Отличаются друг от друга они только формой. В солипсистско-импрессионистском духе Брюсов утверждает: «Нет низменных чувствований и ложных. Что во мне есть, то истинно. Не человек мера вещей, а мгновение. Истинно то, что признаю я, признаю теперь, сегодня, в это мгновение» [3, с. 61].

И искусство, согласно раннему Брюсову, начинается, когда художник стремится уяснить для себя самого свои «тайные, смутные чувствования». Без этого самопостижения нет подлинного искусства. А так как квинтэссенцией искусства он считал поэзию, то многое из того, что написано им о сущности поэзии относится к сущности искусства вообще. В частности, он неоднократно подчеркивает исповедальный характер искусства. «Стихи всегда исповедь. Поэт творит прежде всего затем, чтобы самому себе уяснить свои думы и волнения» [3, с. 218]. При этом он далеко не всегда сам осознает эту цель своего творчества. В немногих словах стиха содержатся «иногда бессознательно для поэта» сокровенные тайники его души [3, с. 218]. В этом Брюсов видит главную цель искусства и его ценность.

Между тем, начало 1900-х гг. — период теоретических и отнюдь не непротиворечивых исканий Брюсова. Уже через год после этих солипсистских утверждений с позиции художника он встает на позицию зрителя (в данном случае речь идет о спектаклях Московского художественного театра) и с нее видит, что чувствования художника далеко не всегда абсолютно ценны. «Если эти чувствования достойны внимания, — произведение прекрасно; если они ничтожны, — ничтожно и произведение» [3, с. 64–65]. Поэтому художник должен быть мудрецом, святым, великим человеком — главное требование, предъявляемое Брюсовым художнику. И оно во многом лежит в основе его художественной критики. По достоинству оценивая, например, поэтический дар Игоря Северянина, он упрекает его в отсутствии мудрости, духовной культуры,

вкуса. Брюсов убежден, что «только культура ума делает возможным культуру духа» [3, с. 454], а вкус может соперничать с гениальностью. «Безошибочный вкус может заменить гениальность. Но никакая гениальность не вознаградит отсутствие вкуса. Ошибка против вкуса, безвкусице обезобразят самое вдохновенное художественное создание» [3, с. 451].

Вдохновение имеет отношение к содержанию произведения, а вот вкус проявляется в организации адекватной формы, т. е. художественных средств выражения. Поэтому Брюсов в разговорах о поэзии уделяет много внимания слову, словесной и звуковой организации поэтического образа. Только с помощью сочетания слов и звуков выражается «поэтическая идея», которая и является подлинным содержанием поэтического произведения, не передаваемым обычной прозаической речью. Таким же образом в живописи «истинное ее содержание, определяющее ее художественную ценность, составляет сочетание форм, красок, линий». Сюжет картины лишь иногда помогает воспринять чисто художественные качества живописного произведения [3, с. 380]. При этом Брюсов уже в 1899 г. мечтал о возникновении абстрактного визуального искусства, подобного музыкальному, которое будет строиться на «переменных сочетаниях черт и красок и огней». Подобное искусство, как известно, появилось лишь десятилетие спустя.

В театре, согласно Брюсову, главным художником, творцом является актер. К нему русский поэт и теоретик искусства предъявляет те же требования, что и к поэту. Именно он должен иметь, что сказать зрителям. Никакие достоинства пьесы не спасут спектакль, если актер не сумеет донести до зрителя своего понимания пьесы. «Художественное, эстетическое наслаждение в театре получаем мы от исполнителей, а не от пьесы. Автор — слуга актеров» [3, с. 67]. Интересно, что о роли режиссера Брюсов вроде бы ничего не знает. Однако это в данном случае не столь важно. Существенно, что в любом виде искусства он усматривает его сущность, которую мы сегодня называем художественностью, т. е. способность воплотить невербализуемое содержание произведения исключительно художественными средствами данного вида искусства. Именно эта задача стояла и перед европейскими представителями «нового искусства», которых Брюсов именует то декадентами (без негативного оттенка), то символистами, то импрессионистами. Эту мысль пытается он выразить и когда утверждает: «Собственно, “искусство” и “лирика” понятия тождественные. Все искусство стремится стать лирикой» [3, с. 65; см. также: 1, с. 131–132]. Ибо сущность лирики не может быть выражена никак иначе, кроме как ею самой. Именно поэтому подлинное искусство полисеманлично на рациональном уровне: «Каждое художественное произведение допускает бесконечное число пониманий, притом истинных, не противоречащих замыслу автора, хотя часто им самим не подозреваемых» [3, с. 66].

Крайне важное эстетическое заключение, составляющее фактически *credo* именно символистской эстетики. Все предшествующие эстетические концепции, да и сам Брюсов время от времени присоединяется к ним, требовали от воспринимающего субъекта однозначного понимания произведения искусства, близкого к его пониманию автором. Русский же символист, хорошо осознав художественную сущность искусства, явно не без опоры на французских коллег по цеху, утверждает принципиальную многозначность подлинного произведения искусства.

На этом основании он в искусстве самых разных времен и народов усматривает некую общность, если к ним подходить именно с эстетической позиции, учитывающей не только замыслы художника, но и «впечатления зрителей и читателей». Именно тогда



можно почувствовать нечто общее между египетскими пирамидами и стихами Китса. Ибо в конечном счете, со ссылкой на «английскую эстетику», утверждает Брюсов, подлинное искусство существует в духовной сфере человека. «Отождествить» пирамиды и стихи Китса «можно лишь в человеческом духе. Искусство существует только в человеке, и нигде более» [3, с. 87]. В подтверждение этой мысли он приводит цитату из некоего Брауна [Возможно, речь идет о малоизвестном шотландском философе Томасе Брауне (Thomas Brown, 1778–1820)]: «Красота не есть что-либо существующее в предметах, независимо от наблюдающего их духа и потому нечто стойкое, как самые предметы. Красота — это волнения нашего духа и подобно другим волнениям изменяется при разных обстоятельствах» [3, с. 87]. Мысль для современной эстетики понятная, хотя и выражаемая сегодня несколько по иному, но далеко не общепринятая в духовной культуре начала XX в.

Будучи сам тонким поэтом, Брюсов, как и его французские коллеги-символисты, очень высоко ценит искусство. Он убежден, что «все на земле преходяще, кроме созданий искусства» [15, с. 144], и поэтому предъявляет высокие требования и к художникам, особенно к поэтам. Дерзающий быть художником, убежден он, «должен найти себя, стать самим собой», очистить себя от всего наносного, сбросить всякие личины и маски. Ему надо узреть свет своей души. «Пусть художник готовится к подвигу жизни, как пророк. Пусть станет он раньше мудрым». Пусть проведет годы в молчании, прежде чем «вынести людям свои скрижали» [3, с. 45]. Только в этом случае он будет достоин называться художником и сможет создать «истинное искусство», главный признак которого — своеобразие [3, с. 46].

В более поздний период Брюсов и в поэзии четко пропевает высокую миссию художника на примере своего понимания подвига поэта. В стихотворении «Поэту» (1907) он требует от своих собратьев во все моменты (радостные, сладостные, трагические) жизни ощущать себя именно поэтами и помнить, что их удел всегда — терновый венец.

Ты должен быть гордым, как знамя;  
Ты должен быть острым, как меч;  
Как Данту, подземное пламя  
Должно тебе щеки обжечь.  
<...>

В снах утра и в бездне вечерней  
Лови, что шепнет тебе Рок,  
И помни: от века из терний  
Поэта заветный венок.

А в стихотворении «Одному из братьев» (1905) Брюсов выявляет один из главных смыслов поэтического творчества символиста (в данном случае на своем собственном примере) — разрушить стены темницы, в которой заключен дух человеческий.

Но, узник, ты схватил секиру,  
Ты рубишь твердый камень стен,  
А я, таясь, готовлю миру  
Яд, где огонь запечатлен.

Он входит в кровь, он входит в душу,  
Преображает явь и сон...

Так! я незримо стены рушу,  
В которых дух наш заточен.

Искусство — величайшая тайна для человеческого разума, убежден Брюсов. Ответить на вопрос: *Что такое искусство?* — помогает только «интуиция, вдохновенное угадывание», которым пользовались философы для проникновения в тайны бытия. А она показывает, что искусство — «величайшая сила, которой владеет человечество» [3, с. 93]. И сила эта заключается, в частности, в познании мира «вне рассудочных форм, вне мышления по причинности»; в том, что искусство являет себя только там, «где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю “стихий чуждой запредельной”» [3, с. 92]. Именно в этом случае искусство становится откровением, а его произведения приоткрывают «двери в Вечность» [3, с. 91].

Конечно, многие из этих идей не являются новыми в эстетике, на что Брюсов в данном случае и не претендует, регулярно ссылаясь на немецких, французских или английских философов и писателей. Для нас существенно, что в целом его эстетическая позиция созвучна символистской эстетике, с которой и солидаризируется Брюсов, постоянно манифестируя свою принадлежность к символизму. При этом он различает два смысла самого термина «символизм». В одном смысле символизм, наряду с классицизмом, романтизмом, реализмом — это один из творческих принципов, изначально присущих всей литературе. Его отмечают и у древних трагиков, и у Данте, и у Гете [3, с. 466]. И в этом смысле «поэзия, вообще искусство — от века символичны». Символисты только осознали «этот извечный принцип всякой поэзии, всякого искусства» [3, с. 419].

В другом смысле символизм — это школа, направление в искусстве, которое пришло на смену реализму, тоже как соответствующей литературной школе. В период своего расцвета в России до 1910 г. символизм был высшей точкой, которой достигла, по крайней мере, отечественная поэзия. Более того, именно через символизм, убежден Брюсов, «лежат все пути вперед» в искусстве [3, с. 121]. И он время от времени обращается в своих статьях к символизму как художественной школе, к которой принадлежали известные поэты его времени и он сам. Эллис, в частности, считал его наиболее последовательным символистом: «Справедливость требует сказать, что наибольшей цельности, определенности и последовательности в осуществлении строго художественных принципов символизма удалось достигнуть В. Брюсову» [15, с. 140].

Начала символизма, или «декадентства» (кавычки Брюсова, означающие, вероятно, общепринятость подобного именованья символизма в его время, хотя сам он не склонен так его всерьез называть), Брюсов возводит к 1873–1874 гг. к книгам «Лето в аду» (2-е издание) Артюра Рембо и «Романсы без слов» Поля Верлена. Предшественниками символистов считает Эдгара По, Шарля Бодлера, прерафаэлитов. Время расцвета европейского символизма относит к 1880-м – началу 1890-х гг. Происхождение русского символизма он связывает с именами Николая Минского и Дмитрия Мережковского, которые сознательно стремились в 1890-е гг. укоренить на русской почве темы и принципы «новой поэзии». К ним активно присоединились Федор Сологуб, Зинаида Гиппиус, Константин Бальмонт и сам Брюсов [3, с. 238]. В данном случае Брюсов уменьшает свою роль в становлении символизма в России. Он сам был одним из его активных пропагандистов и создателей. Уже Эллис вполне убедительно показал, что все основные сборники стихов Брюсова от 1900 по 1910 гг. по сути своей символистские сборники. Все стихи в них образуют некий поэтический храм. «А оттуда, из глубины

храма, доносятся до нас и славословия Смерти, и дифирамбы в честь Эроса, и гимны беспредельной радости бытия, и восторженный пафос уничтожения, и тихая музыка вечерних молитв, и иступленные крики сладострастия, и отрывки чудовищных оргий, и заклинания строгого и целомудренного ритуала!» [15, с. 133–135]. И этот храм, конечно, цитадель символизма с ее основными обитателями: «Страстью, Отчаянием, Безумием, культом вечной Красоты, жадной противоречий, Борьбой, и, наконец, Смертью» [15, с. 154].

К осмыслению эстетики символизма Брюсов обращался на протяжении всей своей жизни. Уже в одном из ранних своих произведений — «Ответе» некой «очаровательной незнакомке» (1894) — он пытается сформулировать свое понимание символизма, а затем во многих статьях будет уточнять и развивать его. Прежде всего, он стремится отделить от символизма «чуждые элементы, присоединившиеся к нему во Франции». Среди них он называет мистицизм (хотя, как мы увидим, в более поздний период у него именно Мистик дает самое точное определение поэтического символа), стремление радикально реформировать стихосложение путем введения старинных слов и размеров, «полуспиритические теории» Сара Пеладана (о его эстетике см.: [11]). Все это Брюсов считает случайными примесями к символизму.

Все символистские произведения он разделяет в этой статье на три вида, отмечая, что каждый из них содержит множество подвидов. «1. Произведения, дающие целую картину, в которой, однако, чувствуется что-то недорисованное, недосказанное; точно не обозначено несколько существенных признаков. Таковы, например, сонеты Малларме. 2. Произведения, которым придана форма целого рассказа или даже драмы, но в которых отдельные сцены имеют значение не столько для развития действия, сколько для известного впечатления на читателя или зрителя. 3. Произведения, которые представляются Вам бессвязным набором образов и с которыми Вы познакомились, вероятно, по стихотворению Метерлинка “Теплицы среди леса”» [3, с. 29].

Далее он отказывает в принадлежности к символизму тем произведениям, которые отличаются только странностью и смелостью тропов и фигур, или одной новизной сюжета, или подчеркнутой мелодичностью. Все это есть и у символистов, но не является их самоцелью, а служит исключительно возбуждению определенного настроения у читателя, направленного на улавливание глубинного смысла образа. Для всех трех типов символистского произведения, перечисленных Брюсовым, характерно то, что иногда применительно к символизму называют «поэзией намеков», потому что, развивая эту характеристику символизма Брюсов, символистский поэт создает ряд образов, еще не складывающихся в целостную картину, то как бы тяготеющих к ней, то расходящихся по разным сценам и диалогам, то просто следующих один за другим. «Связь, даваемая этим образам, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя» [3, с. 30]. Символизм ориентирован на воображение умного читателя или зрителя — это одна из его существенных черт.

На вопрос оппонентки: зачем говорить намеками, если можно сказать прямо? — ранний Брюсов не дает прямого ответа, но, как подлинный символист, стремится подвести к нему читателя. Искусство облакает мысли в образы, напоминает он известную аксиому, но всякая мысль имеет свое развитие от зачаточного неопределенного состояния до полной выраженности. Литературные школы, убежден он, отличаются тем, что воплощают мысль на ее различных стадиях развития. Новоромантическая школа воплощает мысль в ее законченном виде, а вот символисты обращаются к ее первым про-

блескам, зачатку. Из этого следует, что читатель такой поэзии должен обладать «чуткой душой и вообще тонко развитой организацией» и богатым воображением [3, с. 31]. Символистский образ, неоднократно повторяет Брюсов один из базовых принципов символизма, равен мечте, а у мечты нет предела, как, соответственно, и у символистского образа.

Разве есть предел мечтателям?  
Разве цель нам суждена?  
Назовем того предателем,  
Кто нам скажет — здесь она.  
...  
Жизнь не в счастье, жизнь в искании,  
Цель не здесь — вдали всегда.  
Славьте, славьте неустаннее  
Подвиг мысли и труда!  
(Братьям соблазненным, 1899)

В более поздний период Брюсов уточнит и углубит этот «ответ», делая акцент именно на многозначности восприятия поэтического образа, которая зависит от умного читателя, иницируемого намеками, мечтательной неопределенностью, недосказанностями произведения искусства. Именно они позволяют субъекту восприятия пойти в своем понимании произведения глубже представленных в нем образов, к той «поэтической идее», которая не выражается словами, но существует только в душе чуткого читателя в момент восприятия им символического произведения.

Интересно, что в 1900-е гг. Брюсов употребляет для обозначения новой школы в русской литературе почти как синонимы термины *символизм*, «*декадентство*» (в кавычках), «*новая поэзия*» (в кавычках), *импрессионизм*. Хотя в каких-то нюансах он вроде бы и различает их, но не дает тем не менее четких характеристик. В литературоведческом диалоге «Карл V» русский символист вкладывает в уста одного из диспутантов следующую сентенцию: «Я считаю, что символизм неразрывно связан с тем, что в литературе называется декадентством и импрессионизмом. Символизм, импрессионизм и декадентство — это, так сказать, психологическая лирика. Эти три течения то идут параллельно, то расходятся, то сливаются в один поток. Верлен и Бальмонт — бесспорно импрессионисты, художники, передающие намеками свои субъективные переживания, — и потому они «символисты», хотя бы сами отрицали это» [3, с. 122]. От него требуют все-таки дать определение символизма, на что он отвечает: «Извольте. Символическая поэзия, а вместе с тем импрессионистическая и декадентская, — это такая, в которой сливаются два содержания, сливаются органически, не насильственно: внешнее и внутреннее. За красотой внешних картин и образов, даваемых поэтом, таится более глубокий смысл, смысл философский, метафизический» [3, с. 122]. Определение, действительно относящееся к символизму, но диспутант (а это позиция и самого Брюсова) переносит ее и на декадентство и импрессионизм, что, пожалуй, не совсем точно. Однако во времена раннего Брюсова еще не существовало четких дефиниций этих понятий, хотя французские символисты уже отмежевывались и от декадентов, и от импрессионистов. Русский же теоретик символизма в лице другого участника дискуссии утверждает, что одно произведение может иметь и импрессионистский (внешний) смысл, и символический — более глубокий: «Символическая поэзия именно тако-

ва, что в ней можно наслаждаться и непосредственными впечатлениями. Но кто умеет, тот читает между строк, и ему открывается затаенное там!» [3, с. 125]. Эту же мысль Брюсов продолжает, анализируя ранее творчество Бальмонта, который так умеет запечатлеть мгновенье, внешний облик вещей, что за ними будет угадываться «их вечно прекрасная сущность» [3, с. 251]. «Надо не только пассивно отдаваться мгновеньям, но и уметь вскрывать тайную красоту вещей и явлений» [3, с. 252]. Ранний Бальмонт умел это, убежден Брюсов.

Еще один диспутант в означенном диалоге дает достаточно четкое определение поэтического символа, которым пользовались символисты того времени. Он убеждает своих коллег не искать никакой рационально выраженной мысли в нем. «В символах не скрывается никаких мыслей. Смысл символа нельзя передать в форме какой-либо рассудочной истины: этот смысл может быть воплощен лишь в форме своего символа, ни в какой иной. Символика вне той области, где господствуют рассуждения и доказательства; она действует не на наш ум, она дает непосредственно очевидное для души; она там, где начинается мудрость» [3, с. 125–126]. Нужно отметить, что это практически сущностное определение художественного символа, с которым полностью согласна современная эстетика, Брюсов вкладывает в уста Мистика, тем самым как бы отстраняясь от него, ибо диалог в общем-то посвящен не символизму, а реализму. Хотя из контекста многих рассуждений Брюсова об искусстве и символизме, в чем мы отчасти уже могли убедиться, он придерживается именно такого понимания и символа, и сущности искусства в целом.

Однако для того времени, когда в русском искусстве повсеместно господствовал реализм, в эстетике — требование конкретной «тенденции» от искусства, а к поискам новых форм символистами еще в конце 1890-х гг., как констатирует Брюсов, «отнеслись как к преступлению» [3, с. 291], — для этого времени утверждение иррациональности содержания художественного символа, а по существу и художественного образа тоже могло быть воспринято как преступление. Тем не менее Брюсов стоял именно на этой позиции в своей эстетике. Подтверждения этому мы находим и в лирике поэта.

Радость последняя — радость предчувствий,  
Знать, что за смертью есть мир бытия.  
Сны совершенства! в мечтах и в искусстве,  
Вас, — поклоняясь, — приветствую я.

(Отрады)

Этот мир двояко бесконечен,  
В тайнах духа — образ мой исчез;  
Но такой же тайной разум встречен,  
Лишь взгляну я в тишину небес.  
(«Каждый миг есть чудо и безумье...»)

И подобными символистскими строфами пронизаны все сборники Брюсова.

Поэтому он четко разграничивал два художественных принципа в поэзии: реалистический и символический, правда не называя их своими именами. Из контекста его статей понятно, что это разграничение он переносил и на искусство в целом. В статье «Владимир Соловьев» он подробно описывает «два рода поэзии». Одна изображает то, что имеет визуальную картинку, которую можно постичь умом, а выражаемые в ней чувства «доступны ясному сознанию. Ее сила в передаче зримого, внешнего, в яркости

описаний и точности определений» [3, с. 218]. Поэт как бы ставит перед внутренним взором читателя ту же картину или изображение события, которые видит сам. Такую поэзию создавали Пушкин, Майков, граф А. Толстой.

«Поэзия другого рода беспрестанно порывается от зримого и внешнего к сверхчувственному. Ее влекут темные загадочные глубины человеческого духа, те смутные ощущения, которые переживаются где-то за пределами сознания. Область ее — чистая лирика». Поэт здесь отдается во власть наития, ибо «жаждет выразить несказанное» [3, с. 129]. К этой поэзии Брюсов относит Тютчева, Фета, Вл. Соловьева. В других местах он прямо называет этих поэтов то предтечами символизма, то символистами. Да и из определения этого рода поэзии совершенно ясно следует, что здесь описан метод, которому сознательно следовали символисты и который можно усмотреть и у ряда поэтов и художников досимволистского прошлого. Именно поэтому символисты и считали, что символизм как принцип присущ искусству вообще.

В символизме, убежден Брюсов, важнейшую роль играет впечатление. Если предшествующие литературные школы главное внимание уделяли ярким изображениям видимой действительности, то символизм ориентируется на впечатления от изображения, от изображаемой действительности, от самих слов. Каждое слово и их сочетания производят особые впечатления, на что вполне осознанно обращает внимание поэт-символист. И впечатления от самих слов могут превзойти даже впечатления от представленного этими словами образа. Ибо слово, убежден русский поэт, само по себе целый миф. У символистов с любым словом «ассоциируется множество самых разнообразных представлений. В каждом слове, кроме его звуков, скрыты идеи и образы. От них мы не в силах оторвать слово. Каждое слово — целый миф» [3, с. 425]. И, сочетая слова, необходимо учитывать все ассоциированные с конкретным словом представления. Только тогда можно достичь подлинно художественной гармонии, т. е. художественной цельности образа.

Именно на этом пути символисты пытаются проникнуть в мир сущностей, который, как мы видели, Брюсов и считает предметом, содержанием подлинного искусства. В символизме он усматривает возрождение в искусстве подлинного художественного содержания. «Самая идея символа говорит о том, что символическая поэзия хотела быть прежде всего поэзией идейной» [3, с. 428], выразить глубокие не поддающиеся иным способам выражения кроме поэтического символа смыслы, «поэтические идеи». «Только через символы мы можем влить в душу стихотворения его истинное содержание, которое есть не сюжет, не такая-то отвлеченная идея (в лучшем случае все это, как я назвал, “стебель”), а то сокровенное, что иным образом выражено быть не может» [3, с. 430]. В этом регулярном подчеркивании Брюсовым невыговариваемой сущности художественного произведения заключается одна из особенностей эстетики символизма, отличающая ее от эстетики реализма, господствовавшей во второй половине XIX в. в западноевропейской и русской культурах. Многие символисты считали, что это черта исключительно их символистского творчества, в то время как Брюсов относит ее к сущности искусства вообще, замечая, что именно символисты выявили эту фундаментальную особенность искусства и пытались сознательно руководствоваться ею в своем искусстве.

Символисты глубоко осознали принцип условности в искусстве. «Везде где искусство, там и условность», — убежден Брюсов, упрекая Московский художественный театр за борьбу с условностью, за излишний натурализм [3, с. 71]. Все условно было в античном театре, и подобный материал нам дают пьесы Метерлинка и последние

драмы Ибсена. Надо научиться только правильно их ставить в театре, дав возможность актеру «все телесное выразить в духовном» [3, с. 72].

Подводя определенный итог «современной поэзии» в 1921 г., Брюсов акцентирует внимание на том, что символисты, к тому времени уже уходящие в историю, пришли в 90-е гг. XIX в. к убеждению, что искусство должно выражать некие глобальные общечеловеческие «извечные идеи». Они не могли быть адекватно выражены никаким «логическим сочетанием понятий», поэтому «символ и должен был стать способен выразить то, что нельзя просто “изречь”» [3, с. 468]. Главное в символе — это намек, который может привести читателя к тем же «неизреченным» идеям, от которых отталкивался автор. Поэтому символисты требовали от поэтов и художников, чтобы они одновременно были мыслителями, философами. Из этих же соображений символисты с особой охотой обрабатывали древние мифы, сказания, легенды, построенные, по убеждению Брюсова, «по принципу символа». Широкий простор для символизации давали и исторические темы и сюжеты.

Новые задачи потребовали от символистов новой переработки поэтической техники, разработки новых приемов художественного выражения (подробнее см.: [15, с. 160 и далее; 6]). «Так как символ — только намек, то внешнее выражение его получило особое значение» [3, с. 469]. Если романтики любили красоту формы ради нее самой, то для символистов она была лишь средством выражения более глубоких идей. Поэтому, убежден Брюсов, они и создали новый стиль и новый стих, отличные и от романтического, и от реалистического.

Анализируя творчество многих поэтов-символистов и их предшественников, Брюсов стремился обнаружить в их поэзии черты символистской поэтики. Ф. Тютчева и А. Фета он зачислял в праотцы символистов. Если А. Пушкина он видел создателем классической поэзии, то Ф. Тютчева — почти символистом. Тютчев был «великим мастером и родоначальником поэзии намеков» [3, с. 208]. У него не было подлинных преемников в его время, если не считать Фета, который, замечает Брюсов, развивался без непосредственного влияния Тютчева. Его «истинные последователи» появились только в конце XIX в. Ими стали символисты, которые «восприняли его заветы и попытались приблизиться к совершенству им созданных образцов» [3, с. 208]. Тютчева Брюсов ценит за сокровенные поэтические смыслы его поэзии. Несомненно, пишет он, у Тютчева интересны и замечательны мысли, которые он прямо высказывает в своих стихах, но «гораздо замечательнее то сокровенное содержание его поэзии, которое вложено им в стихи “бессознательно”, т. е. в силу тайной творческой интуиции». Именно в этом заключена «несокрушимая сила» и «несравненная красота» его поэзии [3, с. 195].

Ф. Тютчев — певец природы в ее глубинных основаниях. Для Тютчева она сложный живой организм, говорящий с ним «понятным сердцу языком». Тютчев, а вместе с ним и Брюсов, жалеет тех, «при ком леса молчат, пред кем ночь нема, с кем в дружеской беседе не совещается гроза». Брюсов восхищается любовью Тютчева к природе, ее тайнам, ее красоте, ибо любовь к природе открывает душе человеческой глубинные тайны мироздания. И символисты хорошо чувствовали это, стремясь и в своей поэзии приблизиться к сокровенным тайнам. Среди ряда художественных приемов Тютчева Брюсов особо выделяет проведение им «полной параллели между явлениями природы и состояниями души» [3, с. 206]. При этом Тютчев нередко опускает вторую часть сравнения (состояние души), а оставляет только первую, природную, которая в таком случае выступает чистым символом. Его читатель должен разгадать сам в момент восприятия. На сравнении мира природы и состояний души человека основаны особенно-

сти выбора Тютчевым эпитетов. Если Пушкин изображал предметы и явления по их существу, то Тютчев стремился передать впечатление, которое они производят в данный миг. Этот прием, констатирует Брюсов, теперь назвали бы «импрессионистическим», и он-то и придает своеобразное очарование и даже «магичность» поэзии Тютчева. Мы уже могли не раз убедиться, что именно подобные приемы Брюсов считал находкой символистов.

И конечно Брюсов не мог пройти мимо важнейшей находки Тютчева, которая дала толчок развитию целой философско-эстетической концепции Владимира Соловьева. Это понимание хаоса как начала всякого бытия. Именно из него вырастает и сама природа. «Хаос — сущность, природа — его проявление» [3, с. 200]. Все те моменты, когда сквозь оболочку природы проступает ее темное хаотическое начало, «ее самое», дороги Тютчеву, подчеркивает Брюсов. Эти же хаотические начала как особые двигатели жизни усматривал Тютчев, согласно Брюсову, и в самом человеке. «Во всех основных проявлениях нашей жизни, в любви и смерти, во сне и в безумии, открывал Тютчев священное для него начало хаоса» [3, с. 201]. Здесь даже не нужно особо подчеркивать, что это начало после Тютчева, а затем и Соловьева стало значимым для русских символистов. Немало внимания уделил ему и Блок (см.: [2, с. 153–154]).

Другим очевидным предтечей символизма Брюсов считал А. Фета, который в философской лирике, выражая свое понимание искусства, фактически приближался к эстетике символизма. Свое «торжество искусства» Фет, согласно Брюсову, строил на противопоставлении двух миров — обыденного мира явлений, познание которого доступно науке, и мира, «где властвует безумие и опьянение». Себя он любил называть безумцем и опьяненным, ибо только такому творцу открываются «мгновения прозрения», когда он восходит к сущности бытия. Задача искусства, реконструирует эстетику Фета Брюсов, «запечатлеть “мгновения прозрения”, т. е. подлинного познания вещей. Объекты науки — явления или условия явления. Объекты искусства — сущности. Искусство только там, где художник “дерзает на запретный путь”, пытается зачерпнуть хоть каплю “стихии чуждой, запредельной”. Искусство только там, где безумие, где просвет к “солнцу мира”». Именно поэтому произведения искусства вечны [3, с. 213]. Они содержат столь глубокие и тайные смыслы, что даже для самого художника, как только он отдаляется от них, они «только неясно дошедшая весть» [3, с. 214].

Будучи сам символистом, Брюсов остро видит и у своих предшественников и коллег созвучные своему сознанию мотивы и настроения. Высоко оценивая духовно-душевные качества человека, он с удовольствием вычитывает и у Фета эти мысли и резюмирует: «В человеке — все, и вся жизнь, и вся красота, и весь смысл искусства». И обратно — Фет всем своим искусством призывает «к настоящей жизни, к великому опьянению, которое вдруг, за красками и звуками, открывает просвет к “солнцу мира” — из времени в вечность» [3, с. 125–216].

Обращаясь к поэзии Владимира Соловьева, Брюсов утверждает, что он был «учеником Фета», признавал принцип «вечного безумия поэта», понимая под этим дар интуитивного поэтического откровения о глубинных, сущностных основах мира. Поэтическое творчество Соловьева Брюсов однозначно признает символистским и притом подлинно христианским. При этом христианство Соловьева не лежит на поверхности его стихов, он не пересказывает знакомых евангельских текстов и притч. Христианские начала лежат в этой поэзии «на дне и освещают ее изнутри, как свеча, заключенная в прозрачном сосуде» [3, с. 221]. Поэзию Соловьева Брюсов анализирует как символистскую, т. е. всегда за поверхностным слоем изображения усматривает глубинные



духовные слои. Символическим для всей поэзии русского философа он считает стихотворение «Три подвига». Здесь Соловьев выразил в трех образах мифологических героев три главные задачи человечества, а Брюсов видит, что эти задачи лежат и в основе всего его поэтического творчества. Это образы «Пигмалиона, творящего красоту, Галатею; Персея, побеждающего зло, Дракона; и Орфея, торжествующего над смертью, выводящего Эвридику из Аида» [3, с. 221].

Особое внимание, согласно Брюсову, Соловьев уделил в своей поэзии Красоте, которую он считал «первой силой», спасающей мир. Отсюда темы любви, Афродиты, Вечной Женственности на первых местах в его поэзии. С их помощью мир Вечности побеждает мир преходящего времени. Поэзия Соловьева основывается на «порывании к миру Вечности, в искании в стенах жизни просветов к Вечному, в победе над бренностью земного и в конечном торжестве над смертью» [3, с. 223]. На основе анализа поэзии Соловьева Брюсов делает заключение: «Любовь — сила, спасающая в человеке; Вечная Женственность — сила, спасающая мир» [3, с. 229].

Тем же духом устремленности к неземному пронизана ранняя поэзия Блока, констатирует Брюсов. Его первая книга «Стихи о Прекрасной Даме» вся проникнута «жаждою в земном увидеть неземное, во всех событиях дня прозреть символ вневременного» [3, с. 181]. В ранней поэзии Блока остается неразрешенной борьба божественного и демонического, т. е. много достаточно неопределенного в художественном плане. Ранний Блок примыкал тогда, вспоминает Брюсов, к кружку молодых поэтов, находившихся под влиянием идей Владимира Соловьева и «религиозной проповеди» Мережковского. Вместе с Соловьевым они были убеждены в скором наступлении «конца всемирной истории», вселенского переворота. Поэтому все события, происходившие вокруг них, они «воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл» [3, с. 432]. Этими настроениями пронизана вся первая книга Блока, когда он под «Прекрасной Дамой» понимал «божественное, вечно женственное начало», которое проникнув в мир, должно было воскресить его. Ранняя поэзия Блока вся, согласно Брюсову, пронизана иносказаниями, все обыденные слова: река, белая церковь, терем, дверь, ступени и т. п., — берутся Блоком в символическом значении.

Позже Блок отходит от раннего «мистицизма» и даже символизма. Его поэзия становится более конкретной и определенной, приближается к пониманию искусства Брюсовым, который утверждал, что оно «всегда *воплощение* (курсив Брюсова. — В. Б.); даже все неопределенное, несказанное оно должно сказать и определить в образах» [3, с. 182]. Между тем и поздний Блок не полностью достигает этого. Поэтому вся поэзия Блока требует определенного напряжения от читателя (см.: [3, с. 442]). Нужно досказывать недоговоренное, восстанавливать связь между образами и предпринимать все те усилия, которые требует от читателя поэзия символизма.

Типичным символистом для Брюсова является Ф. Сологуб. Для этого поэта, убежден его коллега, сорваны все прикрытия с видимого мира. Он знает, что скрывается за тем, что люди воспринимают как солнце, весну, любовь и т. п. И говорит обо всем в своих стихах с такой убежденностью, как будто Некто всеведущий открыл ему все тайны мироздания. «Да так оно и было: Сологуб разгадал, понял самого себя, а что же есть для человека за пределами его души, его восприятий, соображений и воспоминаний?» [3, с. 286]. Мы помним, что именно в этом, т. е. в проникновении в свой собственный мир, в самопознании Брюсов и видел смысл и содержание искусства, поэзии. Только в своей душе художник может обрести и тайны всего бытия. Когда Сологуб по-

стиг свою душу, мир осложнился для него, «его явления углубились, в каждом из них открылся многообразный, символический смысл» [3, с. 288]. Все предметы видимого мира, а также многие примеры из античной мифологии значимы для Сологуба не сами по себе, но являются лишь материалом для ярких образов, выражающих его субъективное понимание мира. Именно такой подход к своему творчеству и делает поэзию Сологуба «символической, в самом истинном смысле слова» [3, с. 289]. Таким образом, согласно эстетике Брюсова, умение с помощью образов, заимствованных у видимого мира явлений, из мифологии или истории, выражать свои воззрения на мир и жизнь, свое понимание мира явлений и выступает одной из значимых характеристик символизма. А понимание это у Сологуба ориентировано на мир потусторонних вечных ценностей. Поэтому главный лейтмотив творчества Сологуба Брюсов видит в гимнословии Смерти и двух ее заместительниц — Мечты и Сна.

Интересно, что, анализируя отдельные книги Андрея Белого и Вячеслава Иванова и относя обоих во всем противоположных друг другу поэтов к «одной и той же литературной школе», Брюсов не называет их символистами и не стремится подчеркнуть особенности их творчества как сугубо символистские. Ему не были близки теоретические установки младосимволистов, а с ориентацией их на теургию, как мы видели, он резко полемизировал. Зато Юргис Балтрушайтис у него чистый символист. Он ничего в жизни и в мире не принимает просто так, как явление, «но во всем хочет видеть индоевропейское сказание, символ» [3, с. 343]. А вот Иннокентий Анненский для Брюсова импрессионист, «он все изображает не таким, каким он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг» [3, с. 328].

Брюсов, конечно, не всегда последователен в своих суждениях о символизме. Иногда он чисто номинально отождествляет его с импрессионизмом, иногда резко отграничивает, как в данном случае. Важно, что по существу, рассуждая и об искусстве вообще и о символизме и поэтах-символистах, в частности, он выявил практически все основные характеристики искусства, на которые, прежде всего, ориентировались в своем творчестве символисты. Символистское самосознание Брюсова, его символистская эстетика фактически затрагивают сущностные темы и проблемы художественного творчества и эстетики в целом. Этим он сохраняет свою актуальность и поныне.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Блок А. О лирике // Блок А. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова. М.; Л.: Худож. лит., 1962. Т. 5. С. 130–159.
- 2 Блок А. О назначении поэта // Об искусстве / под общ. ред. Л. К. Долгополова. М.: Искусство, 1980. С. 152–161.
- 3 Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. / под общ. ред. Д. Е. Максимова. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6. 654 с.
- 4 Бычков В. В. Проблема творчества в эстетике русского символизма // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 235–249.
- 5 Гаспаров М. Л. Академический авангардизм: природа и культура в поэзии позднего Брюсова. М.: Изд-во РГГУ, 1995. 38 с.
- 6 Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 480 с.
- 7 Колобаева П. А. Русский символизм. М.: Изд-во МГУ, 2000. 296 с.
- 8 Лавров А. В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. 632 с.

- 9 *Маньковская Н. Б.* Эстетическое кредо французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: Изд-во ИФ РАН, 2012. Вып. 5. С. 20–39.
- 10 *Маньковская Н. Б.* Художественно-эстетические константы французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2013. Вып. 6. С. 3–29.
- 11 *Маньковская Н. Б.* Эстетическое credo Жозефена Пеладана — «демона» французского символизма // Вопросы философии. 2016. № 5. С. 80–92.
- 12 *Маньковская Н. Б.* Homo creator французского символизма // Человек. 2018. № 3. С. 34–53.
- 13 *Молодяков В. Э.* Валерий Брюсов. Биография. СПб: Вита Нова, 2010. 865 с.
- 14 *Пайман А.* История русского символизма. М.: Республика, 2000. 415 с.
- 15 *Эллис.* Русские символисты: Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск: Водолей, 1996. 288 с.

\*\*\*

© 2019. Victor V. Bychkov  
Moscow, Russia

#### THE SYMBOLIST AESTHETICS OF VALERY BRYUSOV

**Abstract:** The paper provides an analysis of aesthetic ideas and principles of Valery Bryusov, a Russian poet and one of the senior Symbolists. Although Bryusov had always identified himself as a Symbolist, the study is to show how his theoretical judgments and views about symbolism developed all along his creative path from identifying Symbolism with decadence and impressionism to revealing proper traits of Symbolism. Among them Bryusov distinguished understanding of art as a means of expressing “poetic ideas” in external forms, unconveyed otherways; a personalist understanding of the metaphysical essence of objects and phenomena of the visible world by the artist; an insight into the depths of one’s spiritual world; and an expression of the supra-sensory in the sensory. In order to achieve all this, he suggested to use the principles of hinting, partial reference, conventional sign, poetic “frenzy,” and to discern concealed myth in every word used. Bryusov encouraged an artist to become a philosopher, a sage, a saint, a hermit, and considered polysemy and irrationality as essential to an artwork.

**Keywords:** Bryusov, aesthetics, poetics, symbol, image, poetic idea, art, impressionism, decadence, aesthetic pleasure.

**Information about the author:** Victor V. Bychkov — DSc in Philosophy, Professor, Chief Researcher, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Goncharnaya St. 12, 1 bldg., 119019 Moscow, Russia. E-mail: iph@iph.ras.ru

**Received:** November 11, 2018

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

**For citation:** Bychkov V. V. The symbolist aesthetics of Valery Bryusov. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 20–36. (In Russian)

#### REFERENCES

- 1 Blok A. O lirike [On lyric]. *Sobranie sochinenii: v 8 t.* [Collected works: in 8 vols.], general edited by V. N. Orlov. Moscow, Leningrad, Khudozhestvennaia literature Publ., 1962, vol. 5, pp. 130–159. (In Russian)

- 2 Blok A. O naznachenii poeta [On the mission of poet]. *Ob iskusstve* [About Art], executive edited by L. K. Dolgoplov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, pp. 152–161. (In Russian)
- 3 Bryusov V. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works in 7 vols.], executive edited by D. E. Maksimov. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1975. Vol. 6. 654 p. (In Russian)
- 4 Bychkov V. V. Problema tvorchestva v estetike russkogo simvolizma [The issue of creativity in the aesthetics of Russian symbolism]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 48, pp. 235–249. (In Russian)
- 5 Gasparov M. L. *Akademicheskii avangardizm: priroda i kul'tura v poezii pozdnego Briusova* [Academic avant-garde: nature and culture in Bryusov's late poetry]. Moscow, Izdatel'stvo RGGU Publ., 1995. 38 p. (In Russian)
- 6 Gasparov M. L. Briusov-stikhoved i Briusov-stikhotvorets [Bryusov-poetry scholar and Bryusov-poet]. *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1995. 480 p. (In Russian)
- 7 Kolobaeva P. A. *Russkii simvolizm* [Russian symbolism]. Moscow, Izdatel'stvo MGU Publ., 2000. 296 p. (In Russian)
- 8 Lavrov A. V. *Russkie simvolisty: Etiudy i razyskaniia* [Russian symbolists: Sketches and research]. Moscow, Progress-Pleiada Publ., 2007. 632 p. (In Russian)
- 9 Man'kovskaia N. B. Esteticheskoe kredo frantsuzskogo simvolizma [Aesthetic credo of the French symbolism]. *Estetika: Vchera. Segodnia. Vsegda* [Aesthetics: Yesterday. Today. Always]. Moscow, Izdatel'stvo IF RAN Publ., 2012, vol. 5, pp. 20–39. (In Russian)
- 10 Man'kovskaia N. B. Khudozhestvenno-esteticheskie konstanty frantsuzskogo simvolizma [Artistic and aesthetic constants of the French symbolism]. *Estetika: Vchera. Segodnia. Vsegda* [Aesthetics: Yesterday. Today. Always. Issue]. Moscow, Izdatel'stvo IF RAN Publ., 2013, vol. 6, pp. 3–29. (In Russian)
- 11 Man'kovskaia N. B. Esteticheskoe kredo Zhozefena Peladana — “demon” frantsuzskogo simvolizma [Aesthetic credo of Josephine Peladan — “demon” of the French symbolism]. *Voprosy filosofii*, 2016, no 5, pp. 80–92. (In Russian)
- 12 Man'kovskaia N. B. Homo creator frantsuzskogo simvolizma [Homo creator of the French symbolism]. *Chelovek*, 2018, no 3, pp. 34–53. (In Russian)
- 13 Molodiakov V. E. *Valerii Briusov. Biografiia* [Valery Bryusov. Biography]. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2010. 865 p. (In Russian)
- 14 Paiman A. *Istoriia russkogo simvolizma* [History of Russian symbolism]. Moscow, Respublika Publ., 2000. 415 p. (In Russian)
- 15 Ellis. *Russkie simvolisty: Konstantin Bal'mont. Valerii Briusov. Andrei Belyi* [Ellis. Russian symbolists: Konstantin Balmont. Valery Bryusov. Andrei Bely]. Tomsk, Vodolei Publ., 1996. 288 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. Л. Налепин  
г. Москва, Россия

## ФОЛЬКЛОРНОЕ ПОЛЕ И ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЕ ПУТИ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

**Аннотация:** В работе исследуется русская фольклорная культура как живая креативная традиция, во многом определяющая русскую ментальность, а также пути развития русской цивилизации. Важную роль в этом играет фольклористика как филологическая, так и смежные научные дисциплины, например, музыковедение, этнология, история. В статье исследуются особенности бытования традиционного фольклора в условиях жесткой урбанизированной среды. Каждая из этих дисциплин решает свои локальные задачи, но лишь фольклористика филологическая способна объединить все локальные исследования, объединяя важнейшие компоненты этих дисциплин. Исследование пытается найти и определить гармонический синтез в исследовании русского фольклора как хранителя славянского этнического генофонда. Фольклорное поле России предстает как последний рубеж российской цивилизации и государственности.

**Ключевые слова:** фольклор, фольклористика, славистика, народная культура Славии, фольклор в условиях урбанизированной среды, история, этнология.

**Информация об авторе:** Алексей Леонидович Налепин — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: a\_nalepin@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 07.12.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Налепин А. Л. Фольклорное поле и цивилизационные пути современной России // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 37–52.

Специфика функционирования фольклорного наследия России в современной культуре во многом определяется тем немаловажным обстоятельством, что до сегодняшнего дня это наследие с устоявшейся системой традиционных жанров считалось живой традицией, активно бытующей в жизни, а потому интенсивно взаимодействующей с другими областями духовной культуры.

Цивилизационные пути России определены не только ее великой многовековой историей, языком народов, ее населяющих, ландшафтным многообразием и природными особенностями, но и особой *российской ментальностью*, включающей в себя великое множество самых разнообразных доминант. Одной из бесспорных для российского общества является доминанта фольклорного поля России. Эта живая саморазвивающаяся система на протяжении столетий ясно осознавалась передовыми умами России как вечный фактор сохранения культурного генофонда многонационального российского государства.

Именно поэтому фольклорное поле России всегда оставалось живым и развивающимся пространством как в благоприятные, так и в самые тяжелые периоды отечественной истории. Вместе с тем современные условия, современная экология бытования фольклора имеют ряд специфических особенностей, которые необходимо знать, исследовать и не вмешиваться кардинальным образом в естественную эволюцию этого культурного феномена. Изменение природной среды, социальные и техногенные трансформации оказывают на фольклор определенное воздействие. Впрочем, изменилось и само фольклорное поле, утратив привычные контуры, расширились его границы и, следовательно, креативные возможности. Именно в силу этих обстоятельств современная российская фольклористика занимается изучением современного состояния как традиционного фольклора, так и новых жанровых образований, которые еще до недавнего времени находились вне поля интересов отечественной фольклористической науки.

В результате изменения социального и культурного контекста, в котором функционировали традиционные жанры фольклора, утратились прежние *этнобытовые* связи фольклорных явлений. В этой связи необходимо обратить внимание на определенное отставание фольклористической теории, способной объяснить способы существования фольклора в условиях изменившегося социокультурного дискурса.

В 2003 г. Генеральная конференция ЮНЕСКО, выражая тревогу о стремительном исчезновении объектов культурного (в том числе и фольклорного) наследия, приняла специальную Конвенцию по защите *нематериального культурного наследия*. Важным и значительным шагом научного осмысления этих сложных процессов стала принятая в 2006 г. в России исследовательская Программа Президиума Российской академии наук «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям», что позволило впервые не только детально изучить новые контуры российского *фольклорного поля*, но и исследовать конкретные механизмы возникновения и функционирования новых жанровых образований отечественного фольклора, ранее находившихся на периферии исследований российской филологической фольклористики.

Иным стало и бытование традиционного фольклора в условиях урбанизированной среды и новых межэтнических контекстов, по-иному стало пониматься и такое явление, как *фольклоризм* того или иного писателя, что еще требует теоретического литературоведческого осмысления.

Для отечественной фольклористики, исследующей нематериальную (в том числе и фольклорную) культуру так называемых *контактных зон*, это является вполне реальной задачей. *Во-первых*, по сути дела, однородны художественно-образные системы фольклора проживающих на территории России славянских народов, так называемой русской Славии, т. е. не только русский, украинский и белорусский этнокультурные регионы, но и иные славянские точечные этнокультурные образования. *Во-вторых*, их фольклорные монокультуры представляют разностадиальный материал, что позволяет в известной мере прогнозировать фольклорную ситуацию для конкретной этнокультурной (русской, украинской, белорусской) зоны, выявляя общую эволюцию культурного контекста, в котором существует сегодня традиционный и современный фольклор. Все эти обстоятельства позволяют на материале этнокультурных зон славянского фольклора возможные пути актуальных на сегодняшний день теоретических поисков. Этому могут способствовать методологические труды, анализирующие роль фольклора в контексте многонациональной культуры нашей страны [7].

Для отечественной фольклористики по-прежнему актуален тезис академика Александра Николаевича Веселовского: «Сравнительно-литературный материал настолько расширился, что требует нового здания, поэтики будущего <...>. Она научит нас, что в унаследованных нами формах поэзии есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом, что поэзию слова не определить отвлеченным понятием красоты, и она вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами» [2, с. 317]

Фольклорное наследие России существует сегодня в новом культурном контексте и как бы в двух ипостасях одновременно: как *память* и как *живой организм*, как традиционное наследие культуры прошлого и как живое явление современного социокультурного развития.

Традиционно исследователи, говоря о фольклорном наследии, имели в виду *сельский фольклор*. Сама специфика сельской жизни в немалой степени способствовала сохранению традиционных форм уклада и традиционной культуры: живая соотнесенность с календарными и обрядовыми действиями обеспечивала особое течение *сельского времени*, определяемого постоянно возвращающимися обрядовыми циклами. В этом круговом движении яркими точками были коллективные действия. В отличие от плавно текущего сельского, *городское время* прерывисто, дискретно, т. е. насыщено событиями, неожиданно разрывающими его.

Замкнутость деревенского пространства «консервировала» жизнь, способствуя уравновешенному ритму. Культура развивалась в региональном варианте и бережно его сохраняла. Постороннее непременно переделывалось, осмысливалось по-своему. Фольклор был как выражением *этнобытового уклада*, так и эстетическим явлением, которое тесно сливалось с нравственными и духовными началами сельской жизни. Фольклор во всем своем жанровом многообразии еще в начале XX в. существовал как мощная живая традиция, т. е. объективно осознавался русским обществом как определяющий фактор динамизма развития и стабильности *фольклорного генофонда* русской цивилизации.

В процессе урбанизации и социальных изменений крестьянского быта традиционный фольклор все более утрачивал свою *этноконсолидирующую роль*, сохраняя лишь *эстетическую функцию*, т. е. происходил процесс перехода обрядовой и сакральной поэзии в бытовую фольклор. *Фольклор* следует воспринимать как *особый тип культуры*, имеющий свои принципы, целостную функциональность и содержательную организацию. Исторически *фольклорный тип культуры* предшествует литературному в культурном развитии любого народа и влияет на него. Однако неизбежно и обратное влияние — профессиональной культуры на народную, книжной, городской — на сельскую.

Однако, помимо книжной, существовала своя *система устного городского творчества*, об истории которого нам известно крайне мало, а о взаимном влиянии сельского и городского фольклора можно говорить во многом только априорно. Если *сельский фольклор* стал активно фиксироваться, когда стала очевидна тенденция к разрушению, то *городской фольклор* не исследовался вовсе, а в настоящее время все еще нуждается в более интенсивном изучении.

Жизнь фольклора в качестве культурного наследия несет на себе печать некоторых общих процессов в культурной жизни современного общества и его отношении к истории: стремление к воспроизводству целостной, а не фрагментарной культуры прошлого (в фольклоре реставрируются целые образы, празднества, представления); требование воспроизводства прошлого в условиях его естественного функционирования.

ния («аутентичность» фольклора); необходимость вписать прошлое в контекст современных культурных и социальных процессов.

В силу ряда обстоятельств (урбанизация фольклорной среды, интенсивное воздействие иных систем культурных ценностей и т. д.) происходит утрата прежних этнобытовых связей фольклорных явлений и выдвигание *художественной функции* в качестве *доминанты* традиционного фольклора.

При этом произошли необратимые разрушения традиционных фольклорных связей, когда функции коллективного автора, исполнителя и слушателя фольклорного произведения существовали в нерасторжимом единстве. Современный этап в развитии фольклора характерен тем, что нерасторжимыми пока еще остаются функции *коллективного автора* и *исполнителя*, но не функция *слушателя*. По сути дела, мы наблюдаем начало процесса, ведущего к профессиональному и полупрофессиональному фольклорному искусству.

Именно благодаря выделению художественной функции в качестве *доминанты*, заметна наметившаяся активизация явлений традиционного фольклора на профессиональном и полупрофессиональном уровне, особенно в условиях *урбанизированной среды*. Распад прежних этнобытовых связей и выдвигание в качестве *доминанты* художественной функции привели к парадоксальной на первый взгляд ситуации, когда традиционный фольклор (как эстетическая ценность) стал принадлежностью городской интеллигентской среды, а городское массовое искусство с помощью электронных СМИ получает все большее распространение в сельской среде, которая до недавнего времени была хранилищем именно традиционного фольклора.

Эти процессы наглядно проявляются в деятельности *молодежных фольклорных ансамблей*, имеющих в России столь широкое распространение, что возникло даже понятие «*молодежное фольклорное движение*».

Я благодарен судьбе за то, что был причастен к одному из молодежных фольклорных коллективов, формирование которого по времени совпало с так называемой «*перестройкой*». Само фольклорное движение, конечно же, зародилось гораздо раньше и во многом предвосхитило тот дух перемен, который обнаружил себя в середине 1980-х гг. Власти допустили его, не ощущая какой-либо крамолы, однако не поняли скрытой «*оппозиционности*» данного социокультурного феномена.

Российское фольклорное движение было, конечно же, интеллигентским явлением. Молодежное «*погружение в народную стихию*» никак не соотносилось с тем, что называется «*глубинной народной памятью*». Даже самые замечательные проявления этого «*вторичного фольклора*», т. е. *городского фольклоризма* следует рассматривать как особую форму «музеефикации» фольклора.

Однако такая оценка деятельности молодежных ансамблей несколько не уничтожительна, а, напротив, почетна. *Молодежное фольклорное движение* так или иначе сыграло определенную роль в *цивилизационных процессах* современной России, во многом вольно или невольно способствовало возрождению некоторых исчезнувших сословий дореволюционной России (например, *казачество*). Однако в полной мере это касается лишь одной локальной народнопоэтической традиции, а именно казачьего фольклора.

Вместе с тем сейчас ситуация складывается так, что вся традиционная фольклорная культура с развитой системой жанров, на которых было воспитано не одно поколение населения России, уходит из нашей жизни и превращается в реликтовое образование, в памятник.



Когда я впервые стал выезжать в фольклорные экспедиции на Русский Север в середине 60-х гг. прошлого столетия, крестьянская традиция еще встречалась в живых проявлениях, в частности, в творчестве интереснейших сказочников. Что же говорить о тех совсем недавних временах, когда фольклор был не только эстетическим феноменом, но и выполнял *коммуникативные функции*.

Не случайно знаменитый собиратель начала XX в. Николай Евгеньевич Ончуков отмечал, что традиционные фольклорные «слухи-толки» заменяли крестьянам столь привычные сейчас средства массовой информации (СМИ). Сегодня под давлением СМИ и особенно телевидения традиционному наследию не выжить — его просто задавят. Впрочем, о разрушении традиционных жанров народной словесности разговоры велись и в XIX в., и в начале XX в. В определенном смысле фольклор категория и *вечно умирающая*, и одновременно с этим *вечно возрождающаяся*, так как наряду с исчезновением каких-то старых жанров возникают другие, формируются *новые системы в новом контексте*.

Исследователи фольклора заметили такую закономерность: чем образованнее публика, чем ближе она к представителям искусства, тем больший интерес проявляет она к фольклору. И, напротив, значительная часть молодежи предпочитает свою, молодежную субкультуру, фольклор оказывается, следовательно, «в числе непредпочтительных массовых художественных ценностей, что означает <...> недостаточно эмоциональное отношение к собственной национальной судьбе» [3, с. 286]. Это очень тревожная тенденция, характерная для многих стран, но в России эта гуманитарная составляющая непосредственно связана с цивилизационными процессами, поскольку в нашей стране фольклор традиционно является, быть может, единственной бесспорной социально-эстетической скрепой великого многонационального государства.

Чтобы понять роль фольклора в современных цивилизационных процессах, необходимо отметить одну характерную тенденцию, связанную с тем, что в условиях города функция развлечения целиком и полностью переходит к искусству. Аналогичным образом в условиях *урбанизированной среды* начинает функционировать и фольклор, что неизбежно ведет к отсеиванию из него всего, что к развлечению никакого отношения не имеет, т. е. к потере самой сути народного искусства.

Уместно сказать и о том, что досуг как развлечение и забота о его заполнении не был никогда самоцелью в пору существования у русских сельских общин. Словарь русского языка XI–XVII вв., составленный на основании не устной, а письменной традиции, дает два объяснения слову «досуг»: *во-первых*, свободное или удобное время и, *во-вторых*, умение, ловкость, способность [5, с. 341]. Русский народ все-таки предполагал инициативность, творческое начало, деятельность, а не пассивное поглощение искусства как своеобразного «угощения».

Возникшее в городах «*молодежное фольклорное движение*» — феномен эпохи НТР, и было ошибочно усматривать в нем некую искусственность, ибо перед нами — новая форма существования традиционного фольклора в ином историко-культурном контексте. Теперь бывает так, что для сельских *аутентичных фольклорных групп* фольклор вторичных «*реинтродуцированных*» форм, исполняемых городским коллективом, становится подлинным эталоном традиции, действенным корректирующим эстетическим фактором.

Важным объектом исследований современной отечественной фольклористики становится такой культурологический феномен, как использование традиционного фольклора в сфере *международного туризма*. Исследователи этого сравнительно

нового для науки аспекта практического использования фольклорных ценностей для области индустрии туризма пока еще не выработали четких теоретических методов и практических методик по использованию фольклора для сферы международного туризма и индустрии отдыха.

Между тем этот пущенный на самотек процесс, контролируемый некомпетентными в этой области людьми, может привести к девальвации фольклорных ценностей и в конечном итоге к искажению национального облика народа, что может иметь негативные последствия для российской цивилизации.

Например, для иностранных туристов организуются так называемые *хобби-поездки*, во время которых (под руководством специалистов) можно пройти облегченный курс обучения народным танцам, народным промыслам, ремеслам и т. д. Обширны фольклорные программы в местах массового отдыха (исполнение народных песен и танцев, инсценировки свадеб и т. д.). «*Туристический фактор*» обязательно учитывается и при проведении больших фольклорных фестивалей как регионального, так и общероссийского уровня.

Вопрос о подобном «бытовании» фольклора очень сложен, и, хотя многие видят в этом явлении лишь негативные стороны («фольклор второго сорта», «коммерческий фольклор» и т. д. и т. п.), оно существует объективно. Поэтому важно своевременно поднять вопрос об истинных ценностях и издержках этого процесса, поскольку он объективно становится все более интенсивным. Этот аспект фольклористических исследований и осмыслений также имеет фундаментальный характер и имеет прямое отношение к государственному строительству.

Говоря об истинных ценностях, надо помнить, что мы не всегда осознаем художественное величие отечественного фольклора, ибо эту ценность мы чаще всего «прочитываем» на своем «домашнем» уровне. В этой связи уместно повторить тезис литературоведа Наума Яковлевича Берковского о восприятии русской литературы за рубежом, который можно распространить и на фольклор: «Запад очень часто напоминает нам, чем именно мы владеем, мы находим у западных критиков описание наших литературных богатств, которые у нас самих не всякую минуту на перечете <...>» [1, с. 21]. О том, что фольклор России на современном этапе становится все более притягательным эстетическим явлением, говорят многие факты, из которых сошлемся на весьма характерный — на появление за рубежом различного рода коллективов, ориентированных на русскую и славянскую культуру. Симптоматично, что члены этих «фольклорных» коллективов не обязательно являются выходцами из славянских стран, а, например, «стопроцентными» американцами, как в ансамбле «Славоник войсес» («Славянские голоса»). Этот ансамбль из штата Орегон под руководством Маргарет Маккиббен исполняет болгарские, русские, сербские, хорватские народные песни, причем в качестве образцов используются записи аутентичных фольклорных коллективов России, Болгарии и бывшей Югославии.

Сегодня все более очевидно, что фольклорная традиция воспринимается в первую очередь как эстетический феномен. По мнению выдающегося отечественного ученого, члена-корреспондента РАН, доктора исторических наук Кирилла Васильевича Чистова, исследовавшего аналогичные процессы в фольклорной культуре Советского Союза, развитие эстетического начала фольклора влечет за собой сложный диалектический процесс: во-первых, этническую оценку фольклорного явления, стремление использовать его для создания национального колорита, во-вторых, желание в ходе современных культурных преобразований сохранить художественные навыки, приоб-

ретенные народом. Этот двуединый процесс исследователь назвал *вторичным фольклоризмом*.

Термин «фольклоризм», предложенный в конце XIX в. французским фольклористом, этнографом и археологом Полем Себийо, обозначив его как получение фольклора «из вторых рук», тем самым предполагавшим широкое и разнообразное его толкование. Действительно, возникли сложности даже при перечислении этих вторичных источников: творчество писателя, художника, музыканта, исполнителя, участника художественной самодеятельности и т. п. Обнаружилась неоднозначность самих подходов к определению фольклоризма: как процесса *освоения* фольклора в различных сферах культуры или же *функционирования* фольклора в современной культуре, охватывающего все области общественного культурного процесса, связанного с *усвоением* и *трансформацией* народной традиции и даже обозначающего любые *нетрадиционные воспроизведения* народного творчества.

Сторонники широкого толкования фольклоризма (член-корреспондент РАН, доктор исторических наук Кирилл Васильевич Чистов) считали возможным распространить это понятие на все сферы профессионального и полупрофессионального искусства. Фольклоризм получает при этом статус «вторичных форм» и включает в себя все (от литературных сказок до сувениров в народном стиле), что несет на себе печать «нарочитости, стилизованности».

Другие исследователи (например, доктор исторических наук Виктор Евгеньевич Гусев в своей книге «Эстетика фольклора», 1978) ограничивали фольклоризм духовной сферой, подразделяя на качественно различные типы: во-первых, фольклоризм художественной самодеятельности, во-вторых, фольклоризм ансамблей песни и пляски и, в-третьих, фольклоризм профессионального искусства. Характеризуя современное состояние фольклорной традиции в странах с развитым туризмом, некоторые исследователи выделяют также «*туристско-коммерционный*» фольклоризм.

Как видно, выделение «типов фольклоризма» произошло не по единому признаку: скажем, художественная самодеятельность, как и ансамбли, — это формы организации людей, относящиеся, скорее, к компетенции управленческих органов и легко планируемые, подвижные. Кроме того, самодеятельность в равной мере использует народное и профессиональное искусство. Единственным типом фольклоризма, имеющим внутренний стержень — творческое освоение фольклорной традиции, является последний тип, хотя и объединяющий разные виды творческой деятельности. Обоснованным поэтому представляется предложение члена-корреспондента РАН, доктора филологических наук Виктора Михайловича Гацака сохранить понятие «фольклоризм» только за творческим иносистемным преобразованием фольклорной традиции у писателей, композиторов, художников. Вероятно, к этому списку следует прибавить деятелей театра и кино. Тогда в недрах такого творческого содружества естественно выкристаллизуются в конкретной специфике литературный фольклоризм, музыкальный фольклоризм и т. д. Оставим при этом в стороне такое понятие, как «литературный фольклоризм», которое широко вошло в научный оборот и нередко мыслится даже как единственно возможное значение понятия «фольклоризм».

Некоторые тенденции развития современного профессионального искусства способствуют поддержанию активного интереса к фольклору, стремление к синтезу жанров в искусстве, к слиянию этико-эстетических начал, к выявлению всеобщих, общечеловеческих ценностей, к гуманизации искусства и быта и т. д. И в самом обращении к фольклору, и в принципах отбора к подаче его в литературе явно возобладала тен-

денция к постижению смысла, сущности национального духа и характера в противовес прежнему вниманию к чисто внешнему *этнографизму*.

Тревожно и симптоматично звучит мысль об общей *дефольклоризации* современного типа культуры, об утрате его корневых связей с истинным фольклором. Вместе с тем история литературы показывает, насколько плодотворным может быть воздействие фольклора на книжную словесность. Этот процесс включает в себе во многих странах общие закономерные черты, которые необходимо учитывать современной фольклористике, литературоведению, искусствознанию. Это относится и к активному бытованию в литературе особых, ориентированных на фольклор жанров, какими являются, к примеру, *литературная сказка* и *литературный сказ*. Литературоведы и фольклористы достаточно полно изучили эти жанры литературы. То обстоятельство, что влияние фольклора на творчество разных авторов изучено, мягко говоря, с разной степенью подробности (например, сказкам В. М. Шукшина посвящено значительно меньше исследований, чем сказочной прозе А. М. Горького), следует рассматривать как нереализованное направление уже известного научного анализа, а не как новое направление научного поиска.

Новым направлением такого поиска следует признать изучение прямого воздействия фольклора какого-либо народа на литературу другого народа. Проблема эта имеет не только общегуманитарное, но и общелитературное значение, поскольку в процессе такого воздействия могут возникнуть новые литературные жанры. Сошлемся на пример литератур народов Азии, где восприятие иноязычной культурной традиции влекло появление специфических жанровых форм ее воплощения. Например, «в Индонезии вольные переложения иностранных авторов с перенесением действия на индонезийскую почву закрепились в форме садуранов. Садуран сыграл положительную роль в становлении и развитии индонезийской беллетристики, приобщении читателя к темам и проблемам мировой литературы» [8, с. 4041].

Аналогичные процессы появления специфических жанровых форм проходили и в результате восприятия иноязычной фольклорной традиции. Так, по свидетельству американского исследователя Ричарда Дауэнхауэра, русская народная сказка «Царевна-лягушка» была ассимилирована фольклорной средой индейского племени *тлингитов*, обитающих на Аляске, вызвав появление весьма неустойчивой жанровой формы (абсолютно нетипичной для традиционного фольклорного материала *тлингитов* в силу присутствия в ней элементов фантастики), которая функционировала в рамках семейной повествовательной традиции [9]. Появление специфических жанровых форм как результат прямого воздействия иноязычной фольклорной традиции характерно все же для литератур и культур народов, не имевших прочных и долгих этнокультурных связей. Например, для славянских народов, происшедших из *единого исторического корня*, ситуация была иной. Их культуры, основанные на единой художественно-образной системе, не нуждались в искусственном жанре-посреднике, так как имели примерно адекватные жанровые системы. Не следует игнорировать и древнейшую поэтическую основу, общую для всех славянских народов, из которой развились все известные ныне славянские жанровые эпические формы. В этой связи вполне возможно распространение выдвинутого академиком РАН, доктором филологических наук Никитой Ильичом Толстым и доктором филологических наук Софьей Михайловной Толстой тезиса о «*диалектологии*» *славянской мифологии*» [6, с. 52] на всю устно-поэтическую систему славянских народов. В этом случае известные жанровые разновидности предстанут как самостоятельные, но обладающие внутренним генетическим единством.

Современное состояние традиционного фольклорного наследия является *многоаспектным процессом*, для которого характерны *сужение непосредственной фольклорной традиции; приход фольклора к читателю и слушателю через печатные издания, современные технические средства информации и коммуникации; возрастающее многоплановое воздействие фольклора на современную литературу и искусство (явление фольклоризма)*.

Эти сложные социокультурные процессы протекают на фоне постоянных межэтнических связей, обменов и взаимовлияний. Сегодня есть все основания прогнозировать возрастание роли художественного фольклорного наследия в современной культуре.

Возвращение традиционного фольклорного наследия трудно переоценить, ибо сегодня оно во многом формирует то, что академик РАН Дмитрий Сергеевич Лихачев определял как *«экологию культуры»*. По его словам, «сохранение культурной среды — задача не менее существенная, чем сохранение окружающей природы. Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима для его духовной, нравственной жизни, для его “духовной оседлости”, для его привязанности к родным местам, для его нравственной самодисциплины и социальности. А между тем вопрос о нравственной экологии не только не изучается, он даже и не поставлен нашей наукой как нечто целое и жизненно важное для человека» [4, с. 54]. Обретение утраченной *«духовной оседлости»* является сегодня главным цивилизационным ориентиром, без которого не мыслится современная Россия. Иными словами, современный потребитель массовой культуры обязан вернуться к своим фольклорным генетическим корням, стать профессионально искусственным носителем *кода* своего фольклорного генофонда. Об этой, тогда казавшейся далекой и утопичной цивилизационной задаче будущей России, о неизбежном пути к *«духовной оседлости»* в контексте разумного *«государственного устройства»* размышлял еще в далекие 70-е гг. прошлого столетия Д. С. Лихачев: «Только безнравственный человек не обладает оседлостью и способен убивать оседлость в других» [4, с. 55]. Сегодня для российской цивилизации задача обретения *«духовной оседлости»* стала еще более актуальной и мыслится как задача стратегической значимости.

Возвращение фольклорного наследия в современное культурно-интеллектуальное поле России заставит вчерашнего потребителя усредненной культуры (чаще всего массовой культуры) сделать *интеллектуальное усилие* и подняться на более высокую ступень *этнокультурного самосознания*.

Мы в той или иной мере несем в себе зачатки фольклорного сознания. Можно привести десятки примеров городского мифотворчества, процитировать *«кричалки»* футбольных фанатов, любая подворотня предоставит *«богачейшую»* коллекцию *граффити* и т. д. Что же говорить про детей и подростков, которые в буквальном смысле создают и хранят *особую субкультуру*. Здесь можно усмотреть массу увлекательных тем и проектов, но по-человечески этот материал, безусловно, не радует, возможно, потому, что он с грубой очевидностью проецирует критический уровень деструктивности нашего общества. И тут возникает вопрос: либо с академическим спокойствием констатировать процесс распада традиционной крестьянской культуры, либо попытаться эту культуру сохранить в новых условиях, что так необходимо для регенерации позитивных свойств личности современного человека.

Нельзя искусственно оживить традиционный фольклор, не возродив при этом традиционного сознания. Вместе с тем менталитет современного человека совершенно

не соответствует архаическим формам фольклора прошлых веков. При этом необходимо изменить критерии оценки самого предмета. Ведь фольклор — такое же классическое наследие, как и творчество И. Тургенева, Ф. Достоевского, А. Чехова. К сожалению, раньше это не осознавалось, а народное пение или музицирование воспринимались как нечто второстепенное, чем время от времени заполняли паузы в эфире.

Сегодня надо четко сказать, что фольклор — это не просто наше классическое наследие, но, наряду с православием, еще и та цивилизационная основа основ, на которой держится нравственность человека. И если исчезнет этот фундамент, то рухнет и национальное самосознание. Другой вопрос, как вводить этот материал в программы обучения, например, и как его изучать. Важно, чтобы данный процесс не вызывал ощущения неизбежной скуки. И здесь велика просветительская роль современного молодежного фольклорного движения. Одна из его задач — способствовать тому, чтобы процесс приобщения подрастающего поколения к традиционному наследию проходил в живой, увлекательной форме, захватывающей не только интеллектуально, но и эмоционально.

Именно поэтому молодежное фольклорное движение следует расценивать под определенным углом зрения, как талантливую попытку своеобразной «музеефикации» фольклора. Ведь не секрет, что в городских фольклорных ансамблях поют то, что в современных деревнях практически не исполняют, так как разрушен традиционный уклад крестьянской жизни. Молодежные фольклорные ансамбли сумели вовремя подхватить, удержать традицию, сыграв роль *живого фольклорного музея*. Без их самоотверженной работы наше знание о *живой исполнительской традиции* свелось бы к рукописным или печатным текстам, а в лучшем случае к несовершенным аудиозаписям. Именно в этом гуманитарном посыле, направленном на сохранение российской цивилизации, заключается великая заслуга молодежного фольклорного движения. Что касается попыток «возродить» традиционный фольклор, а если говорить шире, традиционный образ жизни, то эти попытки обречены на неудачу.

Новое время неизбежно создаст новые фольклорные жанровые разновидности, и иного не дано. Впрочем, вполне возможно частичное возрождение какой-либо конкретной традиции в конкретном регионе, как, например, *казачьего фольклора* молодежных фольклорных ансамблей в крупных городах России. Уместно вспомнить в этом случае заокеанский опыт.

Американцы в свое время делали записи фольклора в Полинезии. Спустя тридцать лет эти записи на валиках привлекли к себе внимание исследователей и были подготовлены сборники текстов с звуковыми приложениями. Издание послали обратно в Полинезию, в места записи, где, как ни странно, этот культурный «десант» вызвал частичное возрождение традиции. Кто-то узнал голос своего деда, у кого-то возникло чувство гордости за свое селение, за свою «малую Родину». Это были своеобразные точечные *цивилизационные процессы на локальном уровне*.

Нечто подобное возможно и в России. В российских архивах остаются невостребованными огромное количество фонозаписей. И если создать в России *модель обратной связи*, аналогичную американской модели, то можно ожидать всплеск интереса к локальной культурной традиции хотя бы из *чувства локального патриотизма*. Но это возможно лишь на точечном уровне, а не в масштабах всей страны.

В Европе *фольклор* трактуют иначе, чем в России, там это более широкое понятие. В США другая ситуация. Несмотря на то что термин «*folklore*» — англоязычный, у американцев более в ходу понятие «*folklife*», т. е. жизнь народа в различных ее проявлениях.

Исторически сложилось так, что в Западной цивилизации США являются до известной степени «сконструированным» государственным образованием, а сами «американцы» до некоторой степени мыслились как *искусственная нация*. В свое время в США господствовала универсальная *цивилизационная модель*, основанная на теории «*этнокультурного котла*», согласно которой элементы различных культур, принесенных переселенцами из разных стран, со временем должны перемешаться, в результате чего якобы и создается *новая американская культура* и, как следствие, *американская нация*.

Однако кризисные социально-политические события в американской истории середины прошлого столетия заставили политиков и аналитиков усомниться в универсальности выбранной *цивилизационной модели*. Более того, американская мыслящая элита пришла к неожиданному для себя выводу, что все эти культуры переселенцев существуют, по сути, автономно, как раз избегая предполагавшейся тотальной ассимиляции. Упрощенная *цивилизационная модель* развития США («*этнокультурный котел*») отчасти стала причиной известных кризисных явлений в сфере этнических отношений.

Именно тогда в 70-е гг. прошлого столетия американцы резко отказались от прежней *цивилизационной модели* развития и перешли к новой, основанной на теории «*этнокультурной мозаики*», которая предполагает *плюрализм культур*, уникальность каждой из них. Соответственно, стал изучаться каждый элемент этой мозаики в отдельности и в контексте того, что принято называть американской культурой.

Однако необходимо подчеркнуть, что фольклорная культура США, в отличие от российской, не обладает богатой системой традиционных жанров. Это привело к тому, что американские исследователи попытались построить эту систему искусственно. Понятие «*folklife*» оказалось очень продуктивным, и на его основе была выработана «лабораторная» система жанров, вобравшая в себя те жанровые образования и даже фольклорные *фантомы*, которые игнорировались российской фольклористикой. Российская культура, к примеру, обладает мощной эпической традицией (русской, карельской, кавказской, якутской и др.), а в американской культуре такой традиции нет вовсе. По образному выражению члена-корреспондента РАН, доктора филологических наук Виктора Михайловича Гацака, «*эпос является визитной карточкой этноса*». У молодой американской нации такой цивилизационной *визитной карточки* никогда не было.

Сейчас в США востребованы исследования «*occupational folklife*», т. е. исследования жизни народа, представленной в различных профессиях, что в определенной мере коррелируется с отечественными исследованиями *рабочего и городского фольклора*. В принципе, такого рода исследования, но в беллетристической форме, имели место и в России. Вспомним, например, творчество Павла Петровича Бажова или Бориса Викторовича Шергина, в котором по сути дела художественно «воспевались» отдельные рабочие профессии.

Американские ученые детально изучают эти жанровые *формы-фантомы*. В частности, исследовательские программы Смитсоновского института в Вашингтоне положили начало проектам, в числе которых можно назвать проект «*Пожарные округа Колумбия*». Любопытны при этом методы, принятые в этих исследованиях. Ученый внедряется в какую-либо профессиональную среду чаще всего анонимно, как лазутчик, ибо его исследовательская задача показать социокультурное явление как бы изнутри. В результате был создан фундаментальный труд, дающий представление о том, что такое пожарное депо, как оно устроено, какова система взаимоотношений между

подчиненными и начальством, какие в нем распространены *профессиональные табу*, какие циркулируют *социальные слухи*, какие существуют *профессиональные приметы*, и *суеверия*, какие поются *песни* и рассказываются *фабулаты*, *мемораты* и т. д. Иными словами, пожарное депо рассмотрено с позиций нескольких наук — социологии, этнологии, фольклористики, истории. И априори нетрудно предположить: сколько существует профессий, столько и монографических исследований может появиться. Эта социально направленная исследовательская система имеет *открытый характер* и потенциально всегда готова отвечать на все возникающие цивилизационные вопросы

Сегодня российская фольклористика также начинает интенсивно исследовать новые пласты народной культуры. Впрочем, российские исследователи старались хотя бы неофициально исследовать экзотические и ранее запретные явления (субкультуру «неформалов», в том числе и *заключенных*, *маргинальных групп*, *эротический фольклор* и т. д.).

Однако существует и принципиальное различие. Можно, конечно, копировать американские этносоциологические исследования, но у нас все еще существует богатейшая классическая традиция или как *живая традиция*, или как *традиция-воспоминание*. Американская наука этим вынуждена заниматься от *фольклорной бедности*, а мы, в буквальном смысле, *ходим по культурному золоту*. Не случайно американцы так стремятся приобрести и перевезти к себе памятники культуры. Известно, что в свое время они хотели за большие деньги выкупить даже храм Василия Блаженного. Причина тому — *тоска по культурным корням*, что также является важным непреходящим цивилизационным фактором.

Поэтому американцы пестуют любое проявление народного творчества. В этом им надо отдать должное, испытать определенную зависть и выразить свое восхищение. Показательны в этом плане фольклорные фестивали, которые в определенной мере можно сопоставить с российскими фольклорными праздниками, но с учетом американской специфики и их возможностей.

*Festival of American Folklife* проводится ежегодно летом в Вашингтоне. Каждый год проходят разные программы. При этом четко определены «международная» и «внутренняя» части этого престижного для США фестиваля. Международная часть посвящена традиционной *живой культуре* какой-либо страны. «Домашняя» часть целиком посвящена *живой культуре* одного из американских штатов. В обоих случаях проявления народного таланта представлены во всем богатом многообразии. Разбиваются парники, делаются посадки традиционных сельскохозяйственных культур, строятся традиционные хозяйственные постройки различного назначения, показывается, как ловят рыбу, что поют, как куют кузнецы. Иными словами, участники этого действа как бы живут на глазах у зрителей. В США такое эффектное представление народной культуры вызвано стремлением *воспитать гражданина с чувством национальной гордости за свою страну*. Фактор *наглядности в обучении* любому креативному процессу является сильной стороной созидания американской цивилизационной системы.

Американский опыт использования фольклорных богатств в становлении *национальных цивилизационных доминант* может быть весьма полезен для современной России. Наши американские коллеги каждый акт творчества расценивают как явление уникальное, что совершенно верно, так как в ином контексте, в другом исполнении одно и то же произведение предстанет в различных ипостасях. Если на фестивале выступает певец, исполняющий баллады, то его сопровождают этнологи, этномузыковеды, фольклористы, которые фиксируют буквально все.



На одном из фестивалей был представлен некий мастер, который гнал самогон из кукурузы, при этом все желающие могли его продукцию в течение дня дегустировать. У нас таких «умельцев» бесчисленное множество, и мы даже не рассматриваем их как объект этнологического исследования. У американских коллег все иначе. Примечательно, что в качестве научно-иллюстративного приложения к манипуляциям самогонщика был выпущен детальный каталог, который знакомил участников Фестиваля с устройством самогонного аппарата и с технологическими тонкостями производства «божественного» напитка. Такие каталоги посвящены каждому из мастеров — участников этих Фестивалей. Такой пристальный интерес к любому проявлению творческого потенциала народа, безусловно, заслуживает внимания, уважения и изучения.

Добиться того же уровня можно только при помощи глубоко продуманной системы «*образования и воспитания фольклором*», в первую очередь детей и молодежи, предусматривающей на каждом возрастном этапе свои методы знакомства с повествовательным и песенным фольклором, свои формы участия в фольклорных действиях разного уровня и, наконец, соответствующий возрасту набор теоретических знаний.

Судьбы фольклора в наши дни в немалой степени зависят и от того, какие организационные формы его поддержания мы выберем, и от того, насколько мобильной и способной к прогнозированию живого процесса окажется фольклористическая наука. Совместные усилия ученых и практиков разных стран мира могут принести немалый успех.

Сегодня речь идет не просто о новом интерэтническом уровне фольклорного взаимодействия народов, но и о складывании *Единого фонда фольклорной культуры народов России*, общность которого, помимо этнокультурных корней, определяется и единством социальных процессов. В этой связи необходимо подумать о том, чтобы эти объективные цивилизационные процессы были должным образом отражены не только в фольклорной теории и практике, но и на государственном уровне, как важная цивилизационная задача современности.

Именно фольклорное поле России является тем уникальным социально-культурным пространством, где происходят сложные цивилизационные процессы и именно ***фольклор народов многонациональной России выступает как бесспорный определяющий фактор динамизма развития и стабильности культурного генофонда российской цивилизации.***

Это касается и создания *Свода фольклора народов России*, состоящего из двуязычных публикаций лучших образцов народного творчества, и проведения регулярных праздников фольклора народов России, и введения преподавания фольклора этих народов на разных обучающих уровнях — в детских садах, в школах, колледжах и высших учебных заведениях.

Творческий энтузиазм необходимо окружить ореолом почета так же, как и любое проявление мастерства. В каждом регионе должны гордиться своими уникальными мастерами, исполнителями. Иными словами, быть причастным к фольклору, к традиционной культуре должно считаться делом почетным и престижным, чтобы общество осознало, что эти люди являются «*солью нации*».

Хотя против очевидных выводов, что народные мастера и талантливые песельники — наша национальная гордость, никто активно не возражает, но, чтобы эти механизмы начали эффективно работать, должна, вероятно, измениться *культурная атмосфера* в России. Хотя и сейчас финансовые структуры могли бы внести свой вклад в такое благое дело. Остается ждать и надеяться на гражданскую сознательность наших будущих радетелей традиционной культуры.

В конкретных делах прежде всего надо ориентироваться на создание и издание полноценных научных фольклорно-этнографических сводов. Инициаторами такой работы могут стать ученые и местные краеведы, которые объединяют в одном лице и фольклориста, и этнографа, и социолога. Это позволит выявить локальные системы жанров, диагностировать на разных уровнях современное состояние тех или иных фольклорных жанров в том или ином регионе, более того, в определенном районе, городе и даже в каждой деревне. В совокупности такие локальные «точечные своды» составили бы достаточно объективную картину состояния традиции в России. Безусловно, подобные издания будут формировать чувство гордости за свою малую Родину. Не существует «глобального патриотизма», все граждане России вышли из конкретных мест, и именно туда, пусть неосознанно подчас, тянет каждого из нас всю жизнь.

Необходимо увеличить число научных журналов, ориентированных на народную культуру. Они неизбежно сделают свое великое дело, хотя оценят это, может быть, не современники, а наши потомки. Примерно так же мы смотрим сегодня на журналы «Художественный фольклор» или «Сибирскую живую старину», вышедшие в нелегкие 20-е гг. XX столетия. Но, несмотря ни на что, эти подвижники отечественного фольклора продолжают заниматься проблемами народной культуры, потому что, если этого не будет, тогда все рухнет окончательно. Само понятие «русский» не будет существовать.

Только знание происходящих эволюционных процессов сохранит фольклор как стабилизирующую структуру развивающейся российской цивилизации вопреки настойчивым попыткам использовать феномен отечественного фольклора в качестве «эстетического прикрытия». Фольклорное поле России предстает как последний рубеж российской цивилизации и государственности.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л.: Наука, 1975. 185 с.
- 2 Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: ГИХЛ, 1940. 648 с.
- 3 Живков Т. И. Фольклор и современность. София, 1981.
- 4 Лихачев Д. С. Заметки о русском. М.: Сов. Россия, 1984. 61 с.
- 5 Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 1977. 403 с.
- 6 Толстая С. М., Толстой Н. И. Вопросник, составленный Н. И. и С. М. Толстыми к дискуссии: «Теоретические проблемы реконструкции древнейшей славянской духовной культуры» // Советская этнография. 1984. № 3. С. 51–63.
- 7 Фольклорное наследие народов СССР и современность. Кишинев: Штиинца, 1984. 389 с.
- 8 Черкасский Л. Е. Русская литература на Востоке. Теория и практика перевода. М.: Наука, 1987. 182 с.
- 9 Dauenhauer R. Yuwaan Gageets: A Russian Fairy Tale in Tlingit Oral Tradition // Third Alaskan Anthropology Conference. Anchorage, 1976.

\*\*\*

© 2019. Alexey L. Nalepin  
Moscow, Russia

## FOLKLORE FIELD AND CIVILIZATION PATHS OF MODERN RUSSIA

**Annotation:** The paper examines Russian folk culture as a living creative tradition, which largely determines the Russian mentality, as well as the development of Russian civilization. Folklore studies, philological, as well as related scientific disciplines — for example, musicology, ethnology and history — play an essential role in this process. The study explores the characteristics of the existence of traditional folklore in a rough urbanized environment. While each of the mentioned disciplines deals with its local issues, only philological folklore studies is capable of bringing together all local research, putting to use the most important components of those disciplines. The author attempts to identify and define harmonic synthesis in the study of Russian folklore as the keeper of the Slavic ethnic gene pool. As the paper concludes the folklore field of Russia comes to be the last frontier of Russian civilization and statehood.

**Keywords:** folklore, folklore studies, Slavistics, folk culture of Slavia, folklore in conditions of an urbanized environment, history, ethnology.

**Information about the author:** Alexey L. Nalepin — DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: a\_nalepin@mail.ru

**Received:** December 07, 2018

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

**For citation:** Nalepin A. L. Folklore field and civilizational paths of modern Russia. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 37–52. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Berkovskii N. Ia. *O mirovom znachenii russkoi literatury* [On the global impact of Russian literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1975. 185 p. (In Russian)
- 2 Veselovskii A. N. *Istoricheskaiia poetika* [Historical poetics]. Leningrad, GIKhL Publ., 1940. 648 p. (In Russian)
- 3 Zhivkov T. I. *Fol'klor i s'vremennost* [Folklore and modernity]. Sofiia, 1981. (In Bulgarian)
- 4 Likhachev D. S. *Zametki o russkom* [Notes about Russian]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1984. 61 p. (In Russian)
- 5 Slovar' russkogo iazyka XI–XVII vv. [Dictionary of Russian language of 11<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> cs.] Moscow, Nauka Publ., 1977. 403 p. (In Russian)
- 6 Tolstaia S. M., Tolstoi N. I. Voprosnik, sostavlennyi N. I. i S. M. Tolstymi k diskussii: “Teoreticheskie problemy rekonstruktsii drevneishei slavianskoi dukhovnoi kul'tury” [Questionnaire prepared by H. I. and S. M. Tolstoy to the discussion: “Theoretical problems of reconstruction of the earliest Slavic spiritual culture”]. *Sovetskaia etnografiia*, 1984, no 3, pp. 51–63. (In Russian)
- 7 *Fol'klornoe nasledie narodov SSSR i sovremennost'* [Folk heritage of the peoples of the USSR and modernity]. Kishinev, Shtiintsa Publ., 1984. 389 p. (In Russian)

- 8 Cherkasskii L. E. *Russkaia literatura na Vostoke. Teoriia i praktika perevoda* [Russian literature in the East. Theory and practice of translation]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 182 p. (In Russian)
- 9 Dauenhauer R. Yuwaan Gageets: A Russian Fairy Tale in Tlingit Oral Tradition. *Third Alaskan Anthropology Conference*. Anchorage, 1976. (In English)



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

© 2019 г. Т. П. Морозова  
г. Москва, Россия

## КОНЬ-СОЛНЦЕ В СЛАВЯНСКОЙ ЯЗЫЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ

**Аннотация:** В статье рассматриваются мифологические представления славян-язычников о солярной природе коня и его связи с миром мертвых. Эти представления отражаются в традициях календарных славянских праздников, погребальных и свадебных обрядах, а также в сказочных сюжетах. Славяне-язычники имели представление о Солнце как о я божественном коне, днем бегущим по небосводу, а вечером спускающимся в подземное царство мертвых. Поэтому кони воспринимались как проводники в загробный мир. Они считались предсказателями судьбы и жертвенными животными. На различных этапах своей суточной активности конь-солнце меняет свою масть. Утром он белый, днем — красный (рыжий), к вечеру — сивый (темно-серый). Цвета белый и красный считались сакральными, обладающими магическим воздействием. Солнце воспринималось как источник жизни, оно уничтожает и отпугивает темные силы зла, холода и смерти. Поэтому часто использовались солярные обереги на крышах домов в виде изображений конских голов, конские черепа закапывались под строящиеся здания и вешались на ограждения. Для личной защиты от негативного воздействия использовались коньки-подвески, в большом количестве найденные в местах славянских захоронений. Солярную природу коня подтверждает его приобщенность к свадебной и календарной обрядности в период солнцестояния. Под давлением христианства истинное сакральное значение обрядов стало забываться, поэтому сведения о славянской языческой мифологии весьма скудны. Для более глубокого понимания в статье делается попытка сопоставления известных славянских языческих солярных представлений с хорошо изученными религиозными солярными представлениями древнеегипетской цивилизации с учетом повторяющихся мифологических сюжетов. По представлениям древних египтян бог Солнца Ра днем проплывал на ладье по небесному Нилу, собирая в нее души умерших людей. Вечером его ладья спускалась в подземное царство мертвых, через которое протекал небесный Нил, и оставляла там собранные за день души. На основе этого сопоставления появляется возможность создать более подробную, объемную и законченную картину славянской мифологии и дать новое смысловое объяснение некоторым календарным и погребальным обрядам славян-язычников.

**Ключевые слова:** конь, солнце, календарные праздники, мир мертвых, цвет.

**Информация об авторе:** Татьяна Петровна Морозова — кандидат геолого-минералогических наук, доцент, Московский политехнический университет, ул. Большая Семеновская, д. 38, 107023 г. Москва, Россия. E-mail: olivin99@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 08.08.2018

*Дата публикации:* 28.06.2019

*Для цитирования:* Морозова Т. П. Конь-солнце в славянской языческой мифологии // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 53–64.

Конь в народной славянской традиции — одно из наиболее мифологизированных животных, связанное с миром сверхъестественного — одновременно с культом солнца, плодородия и смертью. Он играл важную роль в календарных, свадебных и погребальных обрядах. Причиной этому стало мифологическое представление славян-язычников о том, что Солнце, источник всего живого и защитник от темных сил, является божественным конем, днем бегущим по небосводу, а вечером спускающимся в подземное царство мертвых.

Археологические данные подтверждают, что конь был главным жертвенным животным на похоронах, проводником в загробный мир.

Особое значение имела масть коня. В русской волшебной сказке белый всадник — ясный день, красный всадник — красное солнце, черный всадник — воплощение ночи.

Считалось, что в течение суток солнечные кони меняли свою масть. Утренняя Заря (Денница) ведет по узды сияющих белых коней. Днем кони становятся красными (рыжими), к вечеру — сивыми (темно-серыми), и Вечерняя Заря уводит их с небосвода. Примечательна связь коней с росой — целебной водой с сильными магическими свойствами. С появлением Солнца роса исчезает, ее выпивают небесные кони.

Часто использовался конский череп. В Полесье лошадиный череп сжигали на купальском костре для активизации находящегося в зените Солнца. В общеславянской традиции конский череп использовался в качестве оберега скота, пчел, огорода. Повсеместно он применялся в качестве строительной жертвы — закапывался под фундамент строящегося здания. Как оберег его вешали на ограждение дома.

Связь коня с «тем светом» и знанием судьбы определяла его роль в гаданиях: коня солярного бога Свентовита выводили из храма к трем рядам вонзенных в землю копий и следили, с какой ноги тот начнет ступать: если с правой — предприятие будет удачным и можно выступать в поход.

В русском святочном гадании лошади завязывали глаза, садились на нее задом наперед и следили, куда она пойдет, — там гадающую ждало замужество. При гаданиях на замужество девушки шли в конюшню в полночь, и та из них, которая слышала конское ржание, скоро должна была выйти замуж. Если конь бил копытом о землю, считалось, что кто-то должен был умереть; если конь ел сено и пил воду, парень любит девушку. Если большой дорогой думал о конях, то умрет; если конь обнюхивал воина, тому быть убитым. Черная или красная лошадь снилась к болезни, белая — к добру, сивая — к смерти.

В свадебной обрядности особое значение имели кони, запряженные в повозку с молодыми. У сербов (р-н Мачвы) всадники с саблями кружат вокруг поезда, оберегая молодых от порчи. Согласно «Домострою» XVI в., жеребцов и кобыл привязывали у подклепа, где молодые проводили первую брачную ночь. В русском обряде царской свадьбы XVII в. конюший ездил с обнаженным мечом вокруг палат, где ночевали молодые [19, с. 590–592].

В календарных обрядах кони и конские персонажи отмечали смену календарных циклов (переход от одного цикла к другому осуществлялся в момент зимнего и летне-

го солнцестояния). Здесь можно отметить бега или катание молодежи на наряженных лошадях на масленицу, а также катания с разожженными в санях кострами или прикрепленными сзади саней горящими пучками соломы; скачки парней в первый день «зеленых святок» (Юрьев день) в р-не Вроцлава; сербские конные состязания на Рождество; белорусский обычай перескакивать на жеребцах через купальский костер [24, с. 177].

Магическое значение этих обрядов заключалось в стремлении активизировать, «разжечь» Коня-Солнце через движение земных лошадей.

Белый цвет — это цвет набирающего силу Солнца. У восточных славян Ярила был богом восходящего или весеннего солнца, любви, силы и храбрости. Он представлялся красивым юношей на белом коне, в белой мантии и с венком из цветов на голове; в правой руке он держит человеческую голову или череп, а в левой — ржаные колосья [5, с. 143]. Коляда, бог набирающего силу солнца во время зимнего солнцестояния, также ездит на белом коне [6, с. 19].

Солнце считалось источником жизни, уничтожающим зло и отгоняющим злые силы. Известно, что свист, крик, громкие удары и т. п. служили средством изгнания злого начала. Поэтому славянские глиняные и деревянные свистульки архаического типа, используемые в ритуальных обрядах и для защиты детей, часто изображались в виде коня и расписывались красной краской, узоры на них имели солярную символику в виде колеса, круга, включающего фигуру креста, концентрических кругов и т. п. [6, с. 56–57]. Солнце в зените, которое символизируется красным цветом, считается наиболее действенным при защите от темных сил.

Символика коня-солнца как оберега использовалась славянами-язычниками для защиты дома от злых духов. Дом воспринимался как микрокосм, и его архитектурные особенности должны были повторять представления об устройстве Мира, чтобы служить наиболее эффективной защитой. К таким оберегам можно отнести традицию закапывать конские головы и черепа на шейном основании под угол фундамента при строительстве здания.

Как олицетворение солнечного божества изображение конской головы помещалось с наружной стороны избы на самом высоком месте крыши. Главная балка двускатной крыши, к которой подвешивался котел семейного очага, носила название «конек»; наружный ее конец обрабатывался в виде конской головы. Первоначально к крышам крепились настоящие конские головы и черепа, которые в дальнейшем стали заменяться деревянными изображениями [13, с. 222–224]. Конские черепа, как оберег, насаживали на частокол вокруг дворов [8, с. 448].

Эти традиции строительства и оформления дома показывают прохождения Солнца: днем — по небосводу, а ночью — через подземный мир мертвых. Конь-солнце должен охранять дом от несчастий и злых духов. Особенно эффективно Солнце способно защищать в период своей наибольшей активности, т. е. когда оно находится в зените, который символизирует самый высокий участок крыши.

Часто коньки на крыше домов изображали не одну, а две или три конные головы (рисунок 1). Это можно объяснить вариантами славянских преданий, по которым Солнце выезжает на небо в колеснице запряженной двумя ослепительно белыми светящимися конями с золотыми гривами. На Купалу, достигнув высшей точки стояния, солнечную колесницу везли серебряный, золотой и бриллиантовый кони [4, с. 32].



«ГРОМОВЫЙ ЗНАК» ПОД КОНЬКОМ КРЫШИ. Север

Рисунок 1 – Коньки  
Figure 1 – Roof ridges

Хорутане представляли солнце вечно юным воином, едущим в колеснице, запряженной двумя белыми конями и украшенной белым парусом, колебания которого нагоняют тучи и создает ветер [20, с. 38].

На Масленицу некоторые славянские народы зажигали промасленное колесо на повозке, запряженной двумя конями — спутниками Солнца [11 с. 70].

Так как в разное время года Солнце имело разную силу, то и ликов у него было несколько. Весной оно — Ярило, летом — Купало, осенью — Осень, зимой — Коляда. На севере России летнее солнце называли Буркой, а зимнее — Сивкой. Три ипостаси имело Солнце в представлении славян-язычников: Дажьбога, Хорса и Ярилы, которые являлись верхом на белых конях.

Изображения конской головы (как оберег) помещался на ручках ковшей, гребнях. Фигурку коня отливали из свинца и в качестве оберега носили на поясе. Помещали изображение коня на женских платах. Пекли коников для обрядов в праздники Коляды, в дни солнцеворота [4, с. 32].

В славянских курганах очень часто встречаются привески-амулеты в виде конька с солнечными знаками — кружковым орнаментом [18, с. 183] (рисунок 2). Картирование находок «коньков» (привесок-амулетов) показывает, что они имеют значительный ореол распространения в курганах областей: Брянской, Калужской, Московской, Смоленской, Ленинградской, Псковской, Новгородской, Калининской, Вологодской, Ярославской [22, с. 91]. Рыбаков отмечал, что форма «коньков» весьма стандартна и, несмотря на большую территориальную распространенность, они могли изготавливаться в одном или нескольких центрах Древней Руси [17, с. 458].





Рисунок 2 – Полые коньки-подвески XII–XIV вв.  
 Figure 2 – Hollow little horses-pendants of the 12–14<sup>th</sup> cs.

Под давлением христианства истинное сакральное значение обрядов стало забываться, сведения о славянской языческой мифологии весьма скудны. Поэтому, чтобы глубже понять значение сохранившихся славянских обрядов и праздников и восстановить мифологические сюжеты, можно сравнить известные пережитки славянского язычества с хорошо изученными мифологическими представлениями языческих древних цивилизаций, учитывая возможность повторяющихся представлений об устройстве мира у разных народов. В нашем случае мы сравним солярные представления древних египтян с известными представлениями славян-язычников о коне-солнце.

Наибольшей популярностью в Древнем Египте пользовался образ бога Солнца — Ра, плывущего в ладье по небу, представлявшемуся голубой рекой, которая является продолжением моря или Нила. На носу этой солнечной ладьи сидит бог Ра, который часто изображался как сокол или человек с головой сокола. Божество может быть единственным обитателем ладьи, которая движется сама по себе, или он гребет веслами. Но иногда его сопровождает множество известных богов, в особенности гелиопольской Великой девятки. В этом случае на большой ладье гребут веслами многочисленные боги и души царей и других выдающихся умерших — последователей Гора или Ра. Книга Врат объясняет, что «никогда не исчезающие звезды», т. е. избранные души становятся днем гребцами солнца. Бог солнца имеет две ладьи: Манджет — днем и Месектет — ночью.

На своем ежедневном пути ладья Солнца сталкивается с приключениями и противниками, которые явно символизируют облака и затмения. Еще опаснее его путе-

шествие становится ночью, когда она, проходя через отверстие в гряде западных гор, вступает в подземное русло Нила (или бездонный океан), освещая подземный мир, где находятся души умерших — Туат, которых на время этого прохождения пробуждает ото сна. Иногда считали, что они буксировали ладью Солнца через мертвые или безветренные подземные воды или через особо трудные участки или помогают богу в борьбе с его врагами [14, с. 28–30].

После 2500 г. до н. э. азиатский миф о битве между богом света (бел-Мардук) и драконом пучины (Тиамат) проник в Египет, где переродился в историю о гигантском змее (или крокодиле) Апопе — враге бога Ра.

Египтяне верили, что воинство inferнальных существ заполнило восточный небосвод, чтобы помешать Солнцу взойти. Глава их был Апоп или Апопи.

Змей Апоп, лежащий в подземном мире мертвых, в водной бездне, опутанный железными цепями, либо проглатывает Солнце вечером, когда оно погружается в океан, либо Солнце сражается с драконом, бросая в него огненные стрелы своих лучей во время ночного путешествия по подземному миру. Утром Солнце вновь появлялось, одержав победу над чудовищем, которое бог Ра и его свита разрезали на кусочки, или змей выплевывал солнечную ладью.

Схватка между Ра и Апопом имела место ежедневно, и Ра выходил из нее победителем [16, с. 80–91] (рисунок 3).

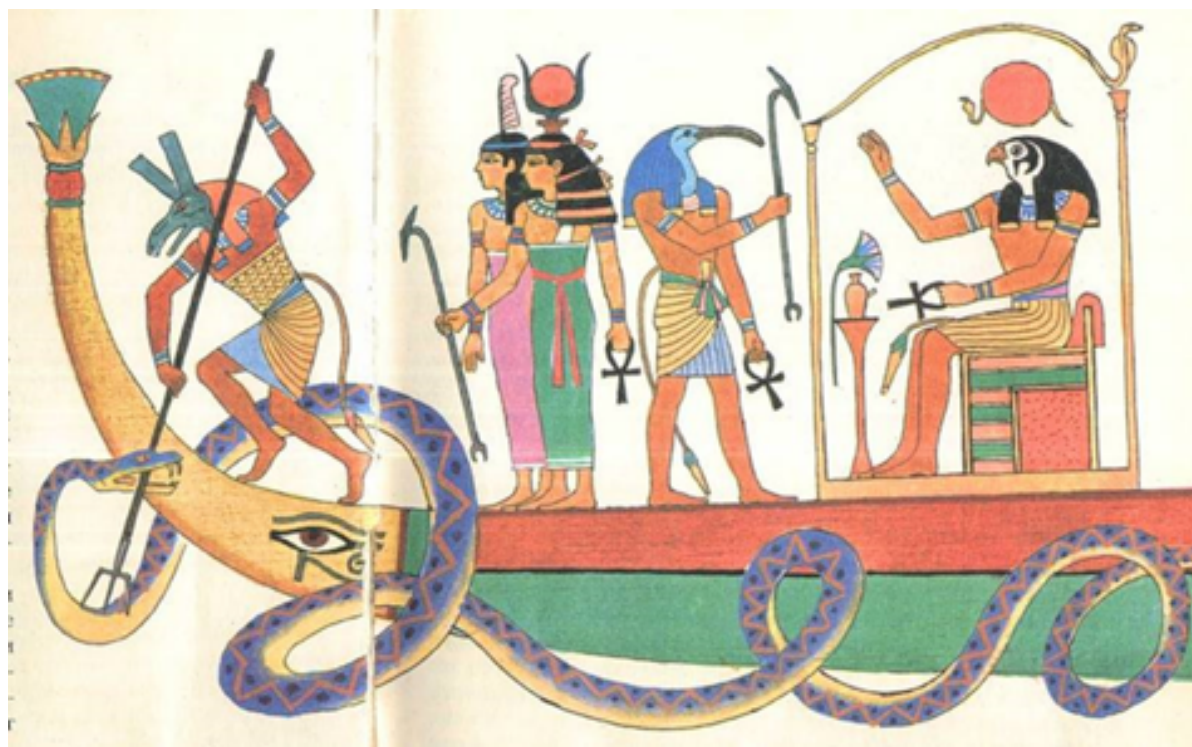


Рисунок 3 – Солнечная ладья бога Ра, проходящая через подземный мир мертвых  
Figure 3 – Sun boat of the god Ra, passing through the underworld of the dead

Во время проплывания днем по небесному Нилу ладья бога Ра собирает души умерших, которые вместе с ней попадают в подземный мир мертвых, находящийся на западе [1, с. 102–105]. Поэтому солярный и погребальный культы тесно связаны в древнеегипетской религии.

Схожие представления о связи Солнца с миром мертвых, через который оно проходит ночью, прослеживаются и в славянских языческих представлениях. Так, конь был не только солярным символом; считалось, что лошади, особенно белые, имеют прямую связь как с солнцем, так и с миром умерших. Белый конь служил эмблемой бога Солнца, ему славяне-язычники приносили в жертву коней белой или светлой масти [23, с. 213]. У западных славян — чехов, словаков, моравян — бог солнца был известен под именем Ясонь, то же Несень или Хасонь, т. е. ясный, белый бог, Белобог [5, с. 139].

Архаической чертой похоронной одежды у славянских народов до конца XIX в. был ее белый цвет [15, с. 105].

Конь (конский череп) и змея — характерные воплощения хтонических сил и смерти в общеславянской традиции. При этом конь или всадник выступают как противники змей — представителей зла.

Бог весеннего, набирающего силу Солнца — Ярило, одетый во все белое и разъезжающий на белом коне, держал в правой руке муляж человеческой головы или человеческий череп как символ того, что он освобождал из плена души умерших, которые попадают в подземный мир мертвых на Конне-Солнце, когда вечером он спускается под землю. С активизацией Солнца весной души предков на короткий срок возвращаются вместе с ним на землю, где могут общаться с живыми. Поэтому, Радуница, Навий день, Деды и Красная горка — весенние праздники поминовения умерших [4, с. 64].

В обряде проводов весны у славян существовал архаический обряд в русалкино заговенье: двое изображали кобылку, накрывшись одним пологом, тот, кто оказывался впереди, держал в руке палку с прикрепленным к ней деревянным изображением конской головы. Эту «кобылку» вели под узды в поле, а вслед за ней с громкими прощальными песнями молодежь водила хоровод [21, с. 640]. Этот обряд отражает представление о том, что с наступлением весны вместе с белым конем Ярилы возвращаются на землю души предков, которые нужно достойно встретить и утешить, чтобы не вызвать их недовольство и месть, а по окончании весны помочь им возвратиться в мир мертвых, чему должно было способствовать изображение коня.

На похоронах и поминках славян устраивались ритуальные скачки. Роль коня в этих ритуалах заключалась в том, чтобы, установив магическую связь между движением земных лошадей и небесным конем-солнцем, помочь душе умершего попасть в мир мертвых [9, с. 41].

Хождение с «коником» было распространено у всех западных славян в период зимнего солнцестояния: у поляков — в рождественские и новогодние дни, у чехов и словаков — на масленицу. Конька делали из корзины без дна, на которую накидывали белое покрывало, впереди прикреплялась оглобля с лошадиной мордой, а по бокам свисали «ноги» из картона. «Наездник» залезал в корзину, которая держалась у него на бедрах. «Конька» сопровождали дети, которые пели:

Гуляй, гуляй, конек,  
По зеленому лесочку.  
Где конек походит,  
Там рожь родит [2, с. 225].

Смысл этого обряда — в магическом воздействии на повышение активности Солнца в период поворота зимы на весну.

Конь играет важную роль в мифологии всех индоевропейских народов. Археологические данные позволяют утверждать, что на территории Восточной Европы религиозные представления, связанные с конем, сложились еще в эпоху неолита и энеолита, когда это животное было впервые одомашнено [9, с. 28].

Жертвоприношение белого коня являлось общеиндоевропейским ритуалом, сопровождавшимся возжиганием священного огня и возлиянием крови жертвенного животного. Обряд совершался с целью вызвать плодородные силы природы, усилив солнечную активность, а на похоронах представителей высших социальных рангов — для помощи душе умершего быстрее попасть в мир мертвых. В курганах-могильниках андроновской культуры встречаются культовые захоронения коня [9, с. 38–42].

В Египте первое знакомство с конем состоялось, по-видимому, еще до завоевания гиксоссов — в первой половине II тыс. до н. э. Доказательства тому — захоронение коня в крепости Бухен на Ниле, датирующееся около 1675 г. до н. э. [25, с. 7–10].

Но широкое распространение коневодства и использование лошадей в колесничной запряжке в Египте связано именно с господством гиксоссов, начавшемся приблизительно в 1700 г. до н. э. [10, с. 97]. Поэтому к моменту появления лошадей в Древнем Египте религиозные представления египтян уже были сформированы. Так как египетская цивилизация сложилась на берегах р. Нила на базе ирригационного земледелия и основным транспортным средством были суда, то и представление о сущности Солнца и его движениях сложились на основе наблюдений за движениями ладьи.

Славяне, как и другие индоевропейские народы, стали использовать одомашненную лошадь намного раньше. Принятая гипотеза В. И. Громовой утверждает происхождение домашней лошади от тарпана, ареал распространения которого был ограничен степной зоной Восточной Европы от Дуная до Урала. В этой зоне и должно было произойти приручение коня, после чего использование домашних лошадей стало распространяться на другие регионы [3, с. 79–80].

Представление о проходе Солнца ночью через царство мертвых, где оно оставляет собранные днем души умерших, прослеживается во многих языческих религиях, в том числе у древних египтян и славян.



Рисунок 4 – Св. Георгий, поражающий Змея  
Figure 4 – St. George defeating the Dragon

Замена представлений о коне-солнце на представление о солнце-всаднике началось в самом конце II – начале I тыс. до н. э., когда всадничество распространяется в евроазиатских степях [9, с. 43].

С принятием христианства культ языческих божеств стал замещаться схожими персонажами христианских святых. Так, Ярилу сменил св. Георгий, который изображался верхом на белом коне, поражающим копьём змея (рисунок 4). Согласно преданию в Юрьев день св. Георгий (или Ярило) по приказанию матери отворяет ворота неба и на белом коне приезжает на землю, с его появлением начинается настоящая весна. В этот день в первый раз после зимы выпускают скот на пастбище [7, с. 259]. Св. Георгий считался покровителем и повелителем волков, которые представлялись посредниками между мирами живых и мертвых [21, с. 633], как шакалоголовый бог Анубис в Древнем Египте.

При детальном рассмотрении мифологических представлений различных народов прослеживаются повторяющиеся сюжеты, при сравнении которых можно создать более полную мифологическую картину мироздания и переосмыслить известные обряды тех народов, которые сравнительно поздно стали использовать письменность и сведения об их ранней культуре весьма скудны.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бадж Э. А. У.* Египетская книга мертвых. СПб.: Азбука-классика, 2008. 528 с.
- 2 *Ганская О. А., Грацианская Н. Н., Токарев С. А.* Западные славяне // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы, XIX – начале XX вв.: в 4 т. М.: Наука, 1973. Т. 1: Зимние праздники. С. 204–235.
- 3 *Громова В. И.* История лошадей (рода Equus) в Старом Свете // Труды ПИН АН СССР. М.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 17. Вып. 1. С. 70–80.
- 4 *Гульц Ю. И.* Языческая мистерия славян. Посвящение светлым богам. Очерки. Воронеж: Река Времени, 2005. 126 с.
- 5 *Державин Н. С.* Славяне в древности. Культурно-исторический очерк. М.: Изд-во АН СССР: 16-я тип. треста «Полиграфкнига» 1946. 215 с.
- 6 *Динцес Л. А.* Русская глиняная игрушка. Происхождение, путь исторического развития. М; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. 109 с.
- 7 *Киркор А. К.* Следы язычества в празднествах, обрядах и песнях // Живописная Россия. М.: Тов-во М. О. Вольф, 1882. Т. 3. С. 249–276.
- 8 *Коринфский А. А.* Народная Русь. Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа. М.: Московский рабочий, 1995. 560 с.
- 9 *Кузьмина Е. Е.* Распространение коневодства и культа коня у ираноязычных племен Средней Азии и других народов старого Света // Средняя Азия в древности и средневековье. М.: Наука, 1977. С. 28–52.
- 10 *Ланис И. А.* Новые данные о гиксосском владычестве в Египте // Вестник древней истории. 1958. № 3. С. 97–106.
- 11 *Любимов Л. Д.* Искусство Древней Руси. М.: АСТ, 2004. 256 с.
- 12 *Маковецкий И. В.* Архитектура русского народного жилища. Север и Верхнее Поволжье. М.: Изд-во АН СССР, 1962. 338 с.
- 13 *Миронов В. Г.* Языческие жертвоприношения в Новгороде // Советская археология. 1967. № 1. С. 222–224.
- 14 *Мюллер М.* Египетская мифология. М.: Центрополиграф, 2007. 335 с.
- 15 *Носова Г. А.* Традиционные обряды русских (крестины, похороны, поминки). М.: Изд-во ИЭА РАН им. Н. Н. Миклухо-Маклая, 1999. 231 с.
- 16 *Рак И. В.* Мифы Древнего Египта. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 400 с.
- 17 *Рыбаков Б. А.* Ремесло древней Руси. М.: Изд-во АН СССР, 1948. 792 с.
- 18 *Седов В. В.* Племена восточных славян, балты и эсты // Славяне и скандинавы. М.: Прогресс, 1986. С. 175–189.
- 19 *Славянские древности. Энциклопедический словарь.* М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 697.
- 20 *Срезневский И. И.* Обожествление Солнца у древних славян // Журнал Министерства народного просвещения. 1846. № 7. С. 36–60.
- 21 *Тульцева. Л. А.* Календарные праздники и обряды (по материалам XIX–XX века) // Русские: народная культура (история и современность). М.: Изд-во ИЭА РАН им. Н. Н. Миклухо-Маклая, 2000. Т. 4. С. 128–205.

- 22 Успенская А. В. Нагрудные и поясные привески // Очерки по истории русской деревни X–XIII вв. М.: Советская Россия, 1967. С. 88–112.
- 23 Фамицын А. С. Божества древних славян. СПб.: Алетейя, 1995. 363 с.
- 24 Фурсова Е. Ф. Календарные обычаи и обряды восточнославянских народов в Приобье, Барабе и Кулунде: межкультурные взаимодействия и трансформация первой трети XX в.: автореф. ... д-ра историч. наук. Новосибирск, 2004. 378 с.
- 25 Emery W. B. A Preliminary Report on the Excavations // Egypt Exploration Society at Buhen, 1958–59 — «Kush», Khartoum. 1960. Vol. 8. С. 7–10.

\*\*\*

© 2019. Tatyana P. Morozova  
Moscow, Russia

### HORSE-SUN IN SLAVIC PAGAN MYTHOLOGY

**Abstract:** The purpose of the paper is to explore mythological views of the pagan Slavs on the solar nature of the horse and its connection with the world of the dead. These perceptions are translated into traditions of calendar Slavic holidays, funeral and wedding ceremonies, as well as fairy tales. Pagan Slavs viewed the Sun as the divine horse, running across the sky during the day, and in the evening descending into the underworld. Therefore, horses were perceived as guides to the afterlife and considered fortunetellers and sacrificial animals. At various stages of its daily activity, the horse-sun changes its color. In the morning it is white, in the afternoon it is red (red), in the evening it is gray (dark gray). White and red colors were considered sacral and enchanting. The sun acted as the source of life, destroying and scaring away dark forces of evil, cold and death. That's why we meet solar protective charms on the roofs of houses in the form of horse heads' images. To that end Slavs also used to bury horse skulls under buildings constructed and hang on fences. For personal protection from a negative impact they used little horses-pendants, which are found in large numbers in sites of Slavic burials. Solar nature of the horse is furthermore confirmed due to its involvement into the wedding and calendar rites at the solstice period. Under the influence of Christianity true sacral meaning of the rites began to pass into oblivion, therefore information about Slavic pagan mythology is very scarce. For a deeper understanding the author attempts to compare the well-known Slavic pagan solar concepts with well-studied religious solar perceptions of the ancient Egyptian civilization, taking into account repeated mythological stories. In the same way according to the perceptions of the ancient Egyptians, the Sun god Ra sailed along the heavenly Nile in a boat, collecting souls of the dead. In the evening, his boat descended into the underworld, through which the heavenly Nile also flowed, leaving there all collected souls. Basing on the current comparison, the study allows for creating a more detailed, voluminous and complete picture of Slavic mythology and giving a new semantic explanation to certain calendar and burial rites of Slavic pagans.

**Keywords:** Horse, sun, calendar holidays, underworld, color.

**Information about the author:** Tatyana P. Morozova — PhD in Geology and Mineralogy, Associate Professor, Moscow Polytechnic University, Bolshaya Semenovskaya St. 38, 107023 Moscow, Russia. E-mail: olivin99@mail.ru

**Received:** August 08, 2018

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

**For citation:** Morozova T. P. Horse-Sun in Slavic pagan mythology. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 53–64. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Badzh E. A. U. *Egipetskaia kniga mertvykh* [Egyptian book of the dead]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008. 528 p. (In Russian)
- 2 Ganskaia O. A., Gratsianskaia N. N., Tokarev S. A. *Zapadnye slaviane* [Western Slavs]. *Kalendarnye obychai i obriady v stranakh zarubezhnoi Evropy, XIX – nachale XX vv.: v 4 t.* [Calendar customs and rites in the countries of foreign Europe, 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries: in 4 vols.] Moscow, Nauka Publ., 1973, vol. 1: *Zimnie prazdniki* [Winter holidays], pp. 204–235. (In Russian)
- 3 Gromova V. I. *Istoriia loshadei (roda Equus) v Starom Svete* [History of horses (genus Equus) in the Old World]. *Trudy PIN AN SSSR* [Works PIN of the Academy of sciences of the USSR]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1949, vol. 17, ed. 1, pp. 70–80. (In Russian)
- 4 Gull'ts Iu. I. *Iazycheskaia misteriiia slavian. Posviashchenie svetlym bogam. Ocherki* [The mystery of the pagan Slavs. Dedication to the light gods. Essays]. Voronezh, Reka Vremeni Publ., 2005. 126 p. (In Russian)
- 5 Derzhavin N. S. *Slaviane v drevnosti. Kul'turno-istoricheskii ocherk* [Slavs in ancient times. Cultural and historical essay]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR: 16-ia tipografiia tresta "Poligrafkniga" Publ., 1946. 215 p. (In Russian)
- 6 Dintses L. A. *Russkaia glinianaia igrushka. Proiskhozhdenie, put' istoricheskogo razvitiia* [Russian clay toy. Origins, the path of historical development]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1936. 109 p. (In Russian)
- 7 Kirkor A. K. *Sledy iazychestva v prazdnestvakh, obriadakh i pesniakh* [Traces of paganism in festivals, rites and songs]. *Zhivopisnaia Rossiia* [Picturesque Russia]. Moscow, Tovarishchestvo M. O. Vol'f Publ., 1882, vol. 3, pp. 249–276. (In Russian)
- 8 Korinskii A. A. *Narodnaia Rus'. Kruglyi god skazanii, poverii, obychaev i poslovits russkogo naroda* [Vernacular Rus'. All the year of legends, beliefs, customs and proverbs of the Russian people]. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1995. 560 p. (In Russian)
- 9 Kuz'mina E. E. *Rasprostranenie konevodstva i kul'ta konia u iranoiazychnykh plemen Srednei Azii i drugikh narodov starogo Sveta* [The spread of horse-breeding and the cult of the horse among the Persian tribes of Central Asia and other peoples of the Old World]. *Sredniaia Aziia v drevnosti i srednevekove* [Central Asia in Antiquity and the Middle ages]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 28–52. (In Russian)
- 10 Lapis I. A. *Novye dannye o giksosskom vladychestve v Egipte* [New data on the Hyksos rule in Egypt]. *VDI*, 1958, no 3, pp. 97–106. (In Russian)
- 11 Liubimov L. D. *Iskusstvo Drevnei Rusi* [The Art of the Ancient Rus']. Moscow, AST Publ., 2004. 256 p. (In Russian)
- 12 Makovetskii I. V. *Arkhitektura russkogo narodnogo zhilishcha. Sever i Verkhnee Povolzh'e* [The architecture of the folk Russian home. North and Upper Volga region]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1962. 338 p. (In Russian)
- 13 Mironov V. G. *Iazycheskie zhertvoprinosheniia v Novgorode* [Pagan sacrifices in Novgorod]. *Sovetskaia arkheologiiia*, 1967, no 1, pp. 222–224. (In Russian)

- 14 Müller M. *Egipetskaia mifologiya* [Egyptian mythology]. Moscow, Tsentropoligraf, 2007. 335 p. (In Russian)
- 15 Nosova G. A. *Traditsionnye obriady russkikh (krestiny, pokhorony, pominki)* [Traditional Russian rites (christening, funeral, wake)]. Moscow, Izdatel'stvo IEA RAN im. N. N. Miklukho-Maklaia Publ., 1999. 231 p. (In Russian)
- 16 Rak I. V. *Mify Drevnego Egipta* [The Myths of the Ancient Egypt]. Ekaterinburg, U-Faktoriia Publ., 2007. 400 p. (In Russian)
- 17 Rybakov B. A. *Remeslo drevnei Rusi* [Crafts of the ancient Rus']. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1948. 792 p. (In Russian)
- 18 Sedov V. V. *Plemena vostochnykh slavian, balty i esty* [Tribes of the Eastern Slavs, Balts and Estonians]. *Slaviane i skandinavyy* [Slavs and Scandinavians]. Moscow, Progress Publ., 1986, pp. 175–189. (In Russian)
- 19 *Slavianskie drevnosti. Entsiklopedicheskii slovar'* [Slavic antiquities. Encyclopaedic dictionary]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 1999, vol. 2, p. 697. (In Russian)
- 20 Sreznevskii I. I. *Obozhestvlenie Solntsa u drevnikh slavian* [Deification of the Sun among the ancient Slavs]. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniia*, 1846, no 7, pp. 36–60. (In Russian)
- 21 Tul'tseva. L. A. *Kalendarnye prazdniki i obriady (po materialam XIX–XX veka)* [Calendar festivals and rites (according to the materials of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> century)]. *Russkie: narodnaia kul'tura (istoriia i sovremennost')* [Russian: popular culture (history and modernity)]. Moscow, Izdatel'stvo IEA RAN im. N. N. Miklukho-Maklaia Publ., 2000, vol. 4, pp. 128–205. (In Russian)
- 22 Uspenskaia A. V. *Nagrudnye i poiasnye priveski* [Breast and waist pendants]. *Ocherki po istorii russkoi derevni X–XIII vv.* [Essays on the history of the Russian village of the 10<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> cs.] Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1967, pp. 88–112. (In Russian)
- 23 Famitsyn A. S. *Bozhestva drevnikh slavian* [The deities of the ancient Slavs]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 1995. 363 p. (In Russian)
- 24 Fursova E. F. *Kalendarnye obychai i obriady vostochnoslavianskikh narodov v Priob'e, Barabe i Kulunde: mezhkul'turnye vzaimodeistviia i transformatsiia pervoi treti XX v.* [Calendar customs and rites of the East Slavic peoples in the Ob` region, Barab and Kulunda: intercultural interactions and transformation of the first third of the 20<sup>th</sup> century]: PhD thesis, summary]. Novosibirsk, 2004. 378 p. (In Russian)
- 25 Emery W. B. A Preliminary Report on the Excavations. *Egypt Explorational Society at Buhen, 1958–59 — “Kush”, Khartoum*, 1960, vol. 8, pp. 7–10. (In English)





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

© 2019 г. Л. М. Бузинова  
г. Москва, Россия

## КОНЦЕПТЫ «ДУША» И «СУДЬБА» В РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ

**Аннотация:** Данная статья посвящена исследованию когнитивного потенциала языкового знака, участвующего в репрезентации концептов «душа» и «судьба» в языковой культуре русофонии. Актуальность темы исследования определяется стремительным развитием антропоцентризма и когнитивного течения в современной лингвистике, направленного на изучение языковой картины мира, конституируемой вербализованными концептами. Рассматриваются способы словарной, фразеологической, литературной вербализации концептов «душа» и «судьба». Выдвигается предположение, что анализ механизмов антропологической вербализации данных концептов на различных уровнях дискурсной реализации позволит раскрыть дополнительные сущностные характеристики российской концептосферы в этнокультурном аспекте. Материал исследования составили лексические единицы, квалифицированные единым семантическим компонентом, которые были отобраны из лексикографических источников, сопровождаемые в ходе анализа частично примерами их употребления, выделенными сплошной выборкой из текстов оригинальных произведений современной русской художественной литературы. В ходе анализа было определено авторское понимание термина «концепт»; выявлена яркая национально-культурная специфика концептов «душа» и «судьба»; выделены основные характеристики русской этнокультуры, определяющими составляющими которой являются: «эмоциональность», «коммуникабельность», «религиозность», «перцептивность», «определенность – нестабильность». Рассмотренные концепты затрагивают ценностные и культурные ориентации нации, ее религиозные установки, ментальные и поведенческие стереотипы. Результаты исследования говорят о возможности продолжения аналогичных исследований на материале иных концептуальных и лексических разрядов лексики. Полученные результаты могут быть использованы в культурологии, преподавании курсов лексикологии и межкультурной коммуникации современного немецкого языка, при составлении учебно-методических разработок и в исследованиях по теории современного русского языка.

**Ключевые слова:** концепт, концептосфера, концептуальные признаки, менталитет, национальный характер, языковая личность.

**Информация об авторе:** Людмила Михайловна Бузинова — кандидат филологических наук, доцент, Московский Международный университет, Ленинградский проспект, д. 17, 125040 г. Москва, Россия. E-mail: rluda@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 19.01.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

*Для цитирования:* Бузинова Л. М. Концепты «душа» и «судьба» в русской лингвокультуре // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 65–72.

Антропологическая переориентация языкознания предполагает исследование языка в непосредственной связи с личностью. Суть такого подхода заключается в том, что научные объекты изучаются прежде всего по их роли для человека, их назначению в его жизнедеятельности, их функциям для развития человеческой личности и ее усовершенствования. Данный подход коррелирует с когнитивным направлением в лингвистике.

Актуальность темы исследования определяется стремительным развитием антропоцентризма и когнитивного течения в современной лингвистике, направленного на изучение языковой картины мира, конституируемой вербализованными концептами. При обращении к когнитивному подходу изучения лексики принимаются во внимание воззрения М. Минского, Дж. Лакоффа, Ч. Филлмора, М. Шварц, Т. ван Дейка, Е. С. Кубряковой, Н. Н. Болдырева, А. Е. Кибрика, В. З. Демьянкова, З. Д. Поповой, И. А. Стернина, А. П. Седых, Ю. С. Степанова и др.

Основное направление исследования — выявление сущностных признаков российской концептосферы на основе репрезентации ключевых национальных концептов. Целевая установка обусловила отбор специальных методов и приемов научного анализа. Научно-методологический аппарат включает специфичные приемы когнитивных исследований, а также методы традиционной лингвистики.

Материал исследования составили лексические единицы, квалифицированные единым семантическим компонентом, которые были отобраны из лексикографических источников, сопровождаемые в ходе анализа частично примерами их употребления, выделенными сплошной выборкой из текстов оригинальных произведений русской художественной литературы.

Чтобы объяснить, как устроен язык и как он используется, необходимо выйти за пределы самой языковой системы и связать ее со всем тем, что мы знаем о восприятии, о памяти, о поведении человека и т. д. Оставаясь внутри этой системы, мы не можем объяснить некоторые формальные связи слов, звуковые законы и т. п. Преимущество когнитивного подхода к языковым явлениям состоит в том, что он не только расширяет наши знания о законах мышления, выявляет механизмы обработки поступающей в мозг информации и типовые структуры хранения полученных знаний, но и определяет способы отражения объективной действительности. Рассматривая с точки зрения репрезентативной функции соотношения между миром и его отражением в сознании и языке, можно полагать, что языковой мир есть репрезентант концептуального мира, который в свою очередь репрезентирует реальный объективный мир.

Основной формой репрезентации знаний о мире с позиций когнитивной лингвистики являются концепты. Они возникают в процессе построения информации об объектах и их свойствах, причем эта информация может включать как сведения о реальном положении дел в мире, так и сведения о воображаемых мирах и о возможном положении дел в этих мирах. Это сведения о том, что индивид знает, предполагает, думает, воображает об объектах мира. Понятие «концепт» в настоящее время не имеет однозначной трактовки. Приведем некоторые, непосредственно связанные с нашим исследованием:

- «термин, служащий объяснению единиц ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека. Это содержательная оперативная единица памяти, менталь-

ного лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [6, с. 90];

- «это своеобразные кванты получаемой вследствие опыта информации» [8, с. 8];
- «ментальная, культуруносная сущность, отражающая какой-то фрагмент концептуального мира и либо вербализованная в языке, либо представленная ментальными репрезентациями другого типа — образами, картинками, схемами и т. п.» [9, с. 139];
- «познавательная психическая структура, особенности организации которой обеспечивают возможность отражения действительности в единстве разнокачественных аспектов» [16, с. 23];
- «обобщенно-целостная мыслительная единица, которая кодирует в самых различных конфигурациях культурно значимые смыслы» [1, с. 225–226].

Нам близко определение Г. В. Токарева, который определяет концепт как «глобальную, многомерную единицу ментального уровня и характеризует его следующими признаками: исторический детерминизм; широкая экстенциональность; структурированность интенционалами научных и обыденных понятий, представлений, культурных установок, идеологием, стереотипов; неоднородность содержания, проявляющаяся в синтезе конкретного и абстрактного, рационального и эмоционального; разнообразие типов знаковых репрезентаций» [13, с. 8]. Именно поэтому в современных исследованиях знания, репрезентируемые лексическими единицами, рассматриваются не как хаотичное нагромождение информации, а в виде логически организованных структур.

В концептосфере каждого этноса выделяются концепты, которые более устойчивы и значимы для национальной культуры — ключевые концепты (константы). Это основные единицы картины мира, которые проецируются не только на личность, но и на лингвокультурное общество в целом. Описание личности невозможно без неотъемлемой, сложной, объемной, многоэлементной системы языка. Язык и личность образуют «полимерную многоатомную молекулу», которая заряжается через окружающий мир, через культуру, формируя идеологию, мировоззрение, менталитет и национальный характер человека. Совершенно определено, что «невозможно отобразить человека без языка и изобретающего себе язык. В мире существует только человек с языком, человек, говорящий с другим человеком, и язык, таким образом, необходимо принадлежит самому определению человека. Именно в языке и благодаря языку человек конституируется как субъект» [3, с. 293].

Русская лингвокультура «пропитана» такими концептам, как «душа», «истина», «родная земля», «вера», «любовь», «тоска», «судьба», «воля» и т. д. Эти и подобные концепты в значительной мере определяют «портрет» и ценностные особенности русского народа. Ограничиваясь рамками статьи, мы не можем представить описание вербализации всех вышеназванных концептов, а сделаем обобщенный экскурс по ключевым, на наш взгляд, концептам русской лингвокультуры: «душа» и «судьба» [12].

Загадка феномена русской культурной матрицы может быть разгадана в процессе исследование способов репрезентации концепта «душа». Закрепляя за «этой ненаблюдаемой сущностью вполне конкретные, ощущаемые или, по крайней мере, мыслимые свойства» [7, с. 145], исследователи создают модели русской языковой и концептуальной картины мира. Поэтому не случайно в коллективном сознании русского народа совершенно особый статус имеют категории «широта», «открытость», «величие», «загадочность» души.

В словаре русского языка «душа» определяется как: 1. Внутренний психический мир человека; его переживания, настроения, чувства и т. п. // В идеалистической философии и психологии: особое нематериальное начало, существующее якобы независимо от тела и являющееся носителем психических процессов. // По религиозным представлениям: бессмертное нематериальное начало в человеке, отличающее его от животных и связывающее его с богом. 2. Совокупность характерных свойств, черт, присущих личности; характер человека. // Чувство, воодушевление, темперамент. // О хорошем, чутком, отзывчивом человеке. 3. Человек (обычно при указании количества). 4. Дружеское фамильярное обращение. 5. Самое основное, главное, суть чего-либо. // Вдохновитель чего-либо, руководитель, организатор [2, с. 456–457].

С точки зрения С. А. Токарева «душа» является религиозно-мифологическое представлением, которое возникает на основе олицетворения жизненных процессов человеческого организма. «Понятие души как бессмертной нематериальной части человеческого существа, сложившееся у европейских народов под влиянием христианского вероучения, является плодом длительной и сложной дистилляции гораздо более смутных и элементарных мифологических представлений» [14, с. 414].

При рассмотрении идиоматических, пословичных и фразеологических выражений концепт «душа» реализуется в различных лексических сочетаемостях для обозначения:

а) переживаний, чувств, эмоций человека: «душа надрывается (болит)», «душа горит, пылает», «душа уходит (ушла) в пятки», «запасть в душу», «обнажать (раскрывать, распахивать) душу», «надирать душу», «болеть душой»; «разрывать (раздирать) душу (на части)», «крик души» и др. [15, с. 146]. Это значение наиболее ярко выражено в поэзии русских поэтов: «Моей души коснулась ты — / Она тревожна, как листы, / Она, как гусли, многострунна <...>» (А. Толстой, «Моей души коснулась ты»); «Твоей душе покорность невозможна, / Она болит и рвется на простор <...>» (А. Толстой, «О, не пытайся дух унять тревожный»); «Я вас любил: любовь еще, быть может, / В душе моей угасла не совсем <...>» (А. С. Пушкин, «Я вас любил»); «Нет дня, чтобы душа не ныла <...>» (Ф. И. Тютчев, «Нет дня, чтобы душа не ныла»); «Душа, увы, не выстрадает счастья, / Но может выстрадать себя... / Душа, душа, которая всецело / Одной заветной отдалась любви / И ей одной дышала и болела <...>» (Ф. И. Тютчев, «Когда на то нет божьего согласия...»).

в) поведения человека с положительным и отрицательным коннотативным оттенком: «с душой», «от (всей) души» «всей душой», «за милую душу»; «кривить душой», «плевать в душу»;

г) таинства внутреннего мира человека: «чужая душа — потемки», «в чужую душу не влезешь», «чужая душа — темный лес» [5, с. 223]

В русской языковой картине мира душа участвует также и в материальной сфере («ни копейки за душой»); в сфере межличностных отношений («жить душа в душу»); в религиозном мире («отдать Богу душу»; «взять грех на душу»; «отпустить душу на покаяние»); определяет физические особенности человека («еле-еле душа в теле»; «в чем душа держится»), обладает воспитательной функцией («душа обязана трудиться», «не оскверни свою душу, сынок») и т. д. Этот список далеко неполный, это говорит о том, что концепт «душа» относится к одному из ключевых концептов русской картины мира. Представления о «русской душе» противоречивы, неоднозначны, нелогичны, находят отражение в языке, формируя картину русского мира, своеобразную коллективную философию, являясь неотъемлемой частью культурной матрицы.

Концепт «душа» определяет следующие матричные характеристики русской личности: эмоциональность, духовность, коммуникабельность, религиозность.

С точки зрения семиотической важности для русской культуры в одном ряду с концептом «душа» позиционируется концепт «судьба». Историко-этимологический словарь определяет судьбу как «долю», «участь»; как *«историю существования кого-чего-л.»*; как *«будущее, то, что случится, произойдет»*. В коллективном языковом сознании русского человека активно функционируют синонимы слова «судьба»: рок, фортуна, участь, удел, доля, недоля, жребий [17, с. 216].

В русской картине мира судьба предопределена, предначертана человеку: *«от своей судьбы не уйдешь»*, *«покориться судьбе»*, *«по иронии судьбы»*, *«судьба играет человеком»*, *«на произвол судьбы»*, *«судьба выпала, досталась»*. Фразеологизмы и словосочетания, репрезентируемые рассматриваемый концепт, могут передавать другие денотативные значения: *«переносить испытания судьбы»*, *«искушать судьбу»*, *«удары судьбы»*, *«капризы судьбы»*, *«игра судьбы»*, *«какими судьбами»*, *«устроить свою судьбу»*, *«проклинать (благодарить) свою судьбу»*, *«не судьба»* и пр. Ценностные и культурные ориентации нации, ее религиозные установки, ментальные и поведенческие стереотипы характеризует множество эпитетов, связанных с судьбой. В таком тандеме судьба видится живым существом с позитивными и негативными чертами характера. Она может быть *счастливой, великой, благоволительной (устар.), благодатной, благосклонной, благословенной (устар.), блистательной, большой, высокой, гордой, дивной, доброй, изумительной, красивой, милосердной, прекрасной, светлой, счастливой, удивительной, хорошей* — и в то же время душа — *несчастливая, обидная, печальная, превратная, роковая, скитальческая, страшная, суровая, трагическая, тревожная, трудная, тяжелая, тяжкая, ужасная, унылая*. Лексема «душа» имплицитно и негативную семантику: *бедственная, безжалостная, безотрадная, бесславная, беспощадная, гибельная, гнетущая, горестная, горькая, грозная, драматическая, жалкая, жестокая, завистливая, злая, злоеющая, коварная, крутая, лихая (просторен.), лютая (разг.)* [10].

Если говорить о дополнительных характеристиках русской коллективной личности, «определенных судьбой», то речь идет об особой эмоциональности, которая является одной из центральных черт коммуникативного поведения русофонов. Как отмечают исследователи, речь идет об акценте «на чувствах, и на их свободном изъяснении, <...> богатстве языковых способов выражения эмоций и эмоциональных оттенков» [4, с. 13]. Вопрос о сущности и роли эмоций для человека обширен и интересен. Их основная функция — «отражательная: реальные факты и события проецируются в человеческое сознание, вызывая тем самым эмоциональные переживания» [11, с. 100–102], тем самым оказывают воздействие на поведение человека. Переживания и проявления отдельных эмоций пронизывают человеческую систему представлений о мире. Данная тематика представляет интерес в плане перспектив изучения эмоциональных концептов русского мира.

Таким образом, анализ способов вербализации национальных ключевых концептов может рассматриваться как одна из приоритетных методик когнитивной реконструкции коллективной языковой личности этноса. При этом ценностные национальные приоритеты существенным образом воздействуют на специфику менталитета и коммуникативное поведение. Каждый концепт имеет не только конкретные способы реализации, но в целом формирует лингвокогнитивную и коммуникативную матрицу русской этнокультуры, определяющими составляющими которой являются: «эмоцио-

нальность», «коммуникабельность», «религиозность», «перцептивность», «определенность — нестабильность».

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Алефиренко Н. Ф.* Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры. М.: Academia, 2002. 394 с.
- 2 *Бархударов С. Г.* Словарь Русского Языка: в 4 т. М.: Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1957. Т. 1. XVI. 964 с.
- 3 *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. 447 с.
- 4 *Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описание языков. М.: Языки русской культуры, 1999. I–XII. 780 с.
- 5 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 12 т. М.: Мир книги, 2003. Т. 3. Гор-Зак. 368 с.
- 6 Краткий словарь когнитивных терминов / под ред. Е. С. Кубряковой. М.: Изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова, 1995. 245 с.
- 7 *Михеев М.* Отражение слова «душа» в наивной мифологии русского языка (опыт размытого описания образной коннотативной семантики) // Фразеология в контексте культуры: сб. ст. М.: Язык русской культуры, 1999. С. 145–158.
- 8 *Романцова Л. М.* Концептуализация процессуального изменения релятивными глаголами современного немецкого языка: автореф. ... канд. филол. наук. Белгород, 2005. 160 с.
- 9 *Самигуллина А. С.* Концепт уменьшительности: реальность или фикция // Теория поля в современном языкознании. Уфа: Изд-во БашГУ, 2002. С. 137–146.
- 10 Словарь эпитетов. URL: <https://epithet.slovaronline.com> (дата обращения: 17.04.2017).
- 11 *Сеченов И. М.* Психология поведения. М.; Воронеж: Изд-во ИПП, 1995. 320 с.
- 12 *Седых А. П.* Русско-французский словарь: профессиональная и обыденная коммуникация. М.: Флинта: Наука, 2010. 168 с.
- 13 *Токарев Г. В.* Дискурсивные лики концепта. Тула: Изд-во ТГПУ, 2004. 108 с.
- 14 *Токарев С. А.* Ранние формы религии. М.: Политиздат, 1990. 622 с.
- 15 Фразеологический словарь русского языка / сост. Л. А. Войнова и др.; под ред. и с послесл. А. И. Молоткова. М.: АСТ: Астрель, 2006. 524 с.
- 16 *Холодная М. А.* Интегральные структуры понятийного мышления. Томск, Изд-во ТГУ, 1983. 190 с.
- 17 *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь русского языка. М.: Русский язык, 1993. Т. 1: А-Пантомима. 623 с.

\*\*\*

© 2019. Lyudmila M. Buzinova  
Moscow, Russia

### THE CONCEPTS “SOUL” AND “FATE” IN RUSSIAN LINGVOCULTURE

**Abstract:** This paper explores cognitive potential of the language sign in representing the concepts “soul” and “fate” within the language culture of russophony. The relevance of the research topic is determined by the rapid development of anthropocentrism and

cognitive trend in modern linguistics, aimed at studying linguistic picture of the world, constituted by verbalized concepts. The study, examining methods of phraseological, literary verbalization of the concepts “soul” and “fate”, suggests that the analysis of mechanisms of anthropological verbalization of these concepts at different levels of discursive realization will reveal additional essential characteristics of the Russian conceptual sphere in the ethno-cultural aspect. Study material includes lexical units, qualified by a single semantic component, which were selected from lexicographic sources, and during analysis partially enriched by examples of their use from the original works of contemporary Russian fiction. The analysis resulted in the author's defining of the term “concept”; identifying of the pronounced national and cultural specifics of concepts under study; distinguishing main characteristics of the Russian ethno-culture, with following key components: “emotionality”, “sociability”, “religiousness”, “perceptivity”, “certainty — instability”. The concepts considered affect the nation's values and cultural orientations, its religious attitudes, mental and behavioral stereotypes. The paper suggests the possibility of further studies on the basis of other conceptual and lexical categories of vocabulary. The results obtained can be used in cultural studies, teaching courses in lexicology and intercultural communication of the modern German language, in compiling educational and methodological developments and in research on the theory of modern Russian language.

**Keywords:** concept, conceptsphere, conceptual signs, mentality, national character.

**Information about author:** Lyudmila M. Buzinova — PhD in Philology, Associate Professor, International University Moscow, Leningradsky blvd. 17, 125040 Moscow, Russia. E-mail: rluda@mail.ru

**Received:** January 15, 2018

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

**For citation:** Buzinova L. M. The concepts “soul” and “fate” in Russian lingvoculture. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 65–72. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Alefirenko N. F. *Poeticheskaja energija slova. Sinergetika iazyka, soznaniia i kul'tury* [Poetic energy of the word. Synergetics of language, consciousness and culture]. Moscow, Academia Publ., 2002. 394 p. (In Russian)
- 2 Barkhudarov S. G. *Slovar' Russkogo Iazyka: v 4 t.* [Dictionary of the Russian Language: in 4 vols.]. Moscow, Gosudarstvennoe izd-vo inostrannykh i natsional'nykh slovarei Publ., 1957. Vol. 1: XVI. 964 p. (In Russian)
- 3 Benvenist E. *Obshchaia lingvistika* [General linguistics]. Moscow, Progress Publ., 1974. 447 p. (In Russian)
- 4 Vezhbitskaia A. *Semanticheskie universalii i opisanie iazykov* [Semantic universals and description of languages]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ, 1999. I–XII. 780 p. (In Russian)
- 5 Dal' V. I. *Tolkovyj slovar' zhivogo velikoruskogo iazyka: v 12 t.* [Explanatory dictionary of the living Great Russian language: in 12 vols.] Moscow, Mir knigi Publ., 2003. Vol. 3: Gor-Zak. 368 p. (In Russian)
- 6 *Kratkij slovar' kognitivnykh terminov* [A short dictionary of cognitive terms], edited by E. S. Kubriakova. Moscow, Izdatel'stvo MGU im. M. V. Lomonosova Publ., 1995. 245 p. (In Russian)

- 7 Mikheev M. Otrazhenie slova “dusha” v naivnoi mifologii russkogo iazyka (opyt razmytogo opisaniia obraznoi konnotativnoi semantiki) [The reflection of the word “soul” in the naive mythology of the Russian language (experience of blurred imaginative descriptions and connotative semantics)]. *Frazeologiya v kontekste kul'tury: sbornik statei* [Phraseology in the context of culture: collection of articles]. Moscow, Iazyk russkoi kul'tury Publ., 1999, pp. 145–158. (In Russian)
- 8 Romantsova L. M. *Kontseptualizatsiia protsessual'nogo izmeneniia relativnymi glagolami sovremennogo nemetskogo iazyka* [Conceptualization of procedural changes in relational verbs of the modern German language: PhD thesis, summary]. Belgorod, 2005. 160 p. (In Russian)
- 9 Samigullina A. S. Kontsept umen'shitel'nosti: real'nost' ili fiktsiia [The concept of diminution: reality or fiction]. *Teoriia polia v sovremennom iazykoznanii* [Field Theory in modern linguistics]. Ufa, Izdatel'stvo BashGU Publ., 2002, pp. 137–146. (In Russian)
- 10 *Slovar' epitetov* [Dictionary of epithets]. Available at: <https://epithet.slovaronline.com> (accessed 17 April 2017). (In Russian)
- 11 Sechenov I. M. *Psikhologiya povedeniia* [Psychology of behavior]. Moscow, Voronezh, Izdatel'stvo IPP Publ., 1995. 320 p. (In Russian)
- 12 Sedykh A. P. *Russko-frantsuzskii slovar': professional'naia i obydennaia kommunikatsiia* [Russian-French dictionary: professional and everyday communication]. Moscow, Flinta: Nauka Publ., 2010. 168 p. (In Russian)
- 13 Tokarev G. V. *Diskursivnye liki kontsepta* [Discursive faces of concept]. Tula, Izdatel'stvo TGPU Publ., 2004. 108 p. (In Russian)
- 14 Tokarev S. A. *Rannie formy religii* [Early forms of religion]. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 622 p. (In Russian)
- 15 *Frazeologicheskii slovar' russkogo iazyka* [Phraseological dictionary of the Russian language], compiled by L. A. Voinova and other; edited and afterword by A. I. Molotkov. Moscow, AST: Astrel' Publ., 2006. 524 p. (In Russian)
- 16 Kholodnaia M. A. *Integral'nye struktury poniatiinogo myshleniia* [Integral structures of conceptual thinking]. Tomsk, Izdatel'stvo TGU Publ., 1983. 190 p. (In Russian)
- 17 Chernykh P. Ia. *Istoriko-etimologicheskii slovar' russkogo iazyka* [Historical and etymological dictionary of the Russian language]. Moscow, Russkii iazyk Publ., 1993. Vol. 1: A-Pantomima [A-Pantomime]. 623 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. В. Рудаков  
г. Москва, Россия

## ПИСЬМО ИЗ ПЕРЕПИСКИ С Л. МЮЛЛЕРОМ: О СОВРЕМЕННОМ ПОНИМАНИИ ПРОТЕСТАНТИЗМА И ЕГО РУССКОЙ КРИТИКЕ

**Аннотация:** Данная работа посвящена как традиционным, так и новым акцентам в изучении протестантизма и стран протестантской культуры. Помимо этого в научный оборот вводится одно из писем из личной переписки автора с выдающимся немецким славистом, историком, богословом Л. Мюллером. Оно заслуживает внимания сразу в нескольких аспектах — богословском, литературоведческом, историческом. На его материале выявляются традиции осмысления протестантизма в Германии и России в рамках культурологии, а также раскрывается и некоторая, характерная для обеих ограниченность. Автор обращается к анализу роли протестантизма в становлении культуры современности и степени его ответственности за скрытые аффекты и определенные негативные проявления последней (самоотчуждение, техногенность, иррациональная гонка за благосостоянием). В статье разрабатывается современная постановка вопросов в рамках избранной проблематики и определяются вызовы, с которыми сталкивается как культура современности, подвергшаяся протестантизации, так и сам протестантизм. Статья актуализирует как высокую степень взаимосвязанности славистики и протестантской проблематики (на что лишней раз указывает приведенное письмо и научная деятельность Л. Мюллера в целом), так и значимость дальнейших исследований в этой многогранной и подверженной изменениям, как в жизни, так и науке, области.

**Ключевые слова:** Л. Мюллер, протестантизм и современность, «протестантизм», протестантизация и ее последствия, «культурный протестантизм», П. Тиллих, протестантский принцип и христианская субстанция, традиции осмысления христианства в немецком протестантизме, вызовы современному протестантизму.

**Информация об авторе:** Михаил Валерьевич Рудаков — кандидат культурологии, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. E-mail: mihvalrud@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 21.03.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Рудаков М. В. Письмо из переписки с Л. Мюллером: о современном понимании протестантизма и его русской критике // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 73–82.

Кто такой Людольф Мюллер? К сожалению, сегодня, даже в рамках славистических исследований, имя этого выдающегося историка, филолога, богослова, русиста,

скорее всего, потребует дополнительных комментариев. Наверное, лучшую рекомендацию ему дал его друг С. С. Аверинцев, назвав его «истолкователем русской духовной культуры», в котором «научная основательность <...> уживается с редкостной широтой филологических и теологических интересов, охватывающих весь путь русской христианской культуры от Крещения Руси до наших дней» [1].

Благодаря дружбе моей матери с ним у меня появилась возможность послать ему несколько статей (включая автореферат на диссертацию «Протестантизм как феномен культуры XX века»), которые он любезно и щадяще отрецензировал, попутно ответив на несколько вопросов, связанных с эволюцией протестантизма и его роли в развитии новоевропейской культуры, в становлении и, на мой взгляд, даже определении курса развития современной культуры в целом, а также ее негативных проявлений. Меня интересовало, понимают ли представители или наследники протестантской культуры, что именно протестантизм — корень современности? Видят ли, при всем внешнем лидерстве стран англо-саксонской цивилизации, в особенности на рубеже XX–XXI вв., что он также мог послужить и источником определенных негативных ее аспектов: техногенности, гипериндивидуализма и самоотчуждения? Прослеживаются ли ими негативные коннотации по линии протестантизм-современность?

Еще в конце 1990 и начале 2000-х гг., в условиях прихода декларируемых «демократических ценностей», как раз в основном из стран протестантской культуры, мне показалось важным отыскать «второе дно» современного мира (или, словами Э. Ю. Соловьева, его «подпольное сознание» [7]), настолько стремительно пошла униформизация и ассимиляция новых ценностей с сопутствующим размыванием традиционных отечественных культурных (и психологических) установок. Поэтому мой вопрос к Л. Мюллеру касался протестантизма как ведущего праксиса современного мира (т. е. не протестантской этики, а этоса — ее повседневной реализации). Несмотря на то что, к моему сожалению, мое собственное письмо утрачено, его ответ по сути и по форме представляет собой готовую статью, из которой достаточно легко увидеть его позицию, как и то, что я обвинял протестантизм сразу в ряде «смертных грехов цивилизованного человечества» (К. Лоренц).

Поскольку его ответ лежит сразу и в области истории, религиоведения и культурологии, целесообразно было привести письмо целиком, имея в виду широкий круг читателей и исследователей. Непосредственно для меня он явился своего рода легитимизацией исследований протестантизма в плоскости его взаимосвязей с современностью, славянским миром и Россией, своего рода подтверждением актуальности избранной мной исследовательской тематики. Сам Л. Мюллер явился связующим звеном между славистикой и протестантской традицией осмысления и христианства, и истории, и истории культуры. Человек высокой, еще довоенной академической культуры, он постарался найти все позитивное, что было в моих вопросах и позиции, беспристрастно отозвался и о них, и о состоянии отношений по линии Россия-Германия, имеющие практически одномоментную историю взаимоотношений с эпохой Реформации. Очевидным упущением является то, что на мои нынешние размышления Л. Мюллер ответить, увы, не сможет, однако он многосторонне и полно высказался в своем письме, представляющим собой одно небольшое, но законченное произведение. Свои краткие пояснения или возражения я привожу в постраничных сносках и далее по тексту.

Письмо Михаилу Рудакову (пер. с нем. Г. П. Калямина)  
Тюбинген, март 2005

«Дорогой Михаил!

Большое спасибо за Ваше письмо от 1 марта и за присылку Вашей работы по протестантизму.

Теперь прошло уже 55 лет, как я написал свою книгу по критике протестантизма в русской теологии и философии. Эта книга имела незначительный отклик. В Германии на нее мало обратили внимания, и спустя 15 лет остаток тиража был обращен в макулатуру, причем меня об этом совершенно не предупредили. Поэтому сегодня она стала библиографической редкостью. У меня самого единственный экземпляр. Если бы у меня их было чуть больше, я бы Вам один послал. В России эта книга также остается неизвестной. На московском философском конгрессе один русский издатель проявил к ней интерес. Я выслал ему копию этой книги, но потом о ее судьбе ничего не слышал. И все-таки в Москве несколько экземпляров книги имеется, один в бывшей Библиотеке им. Ленина, другой — у моего друга Алексея Григорьева. Чтобы вы могли составить представление о содержании и направлении моей книги, я высылаю вам копию оглавления и послесловия.

Мое изложение русской критики протестантизма заканчивается Флоровским. Если бы я писал ее (или расширил) сегодня, я бы завершил ее Михаилом Рудаковым. Я изложил бы Ваш оригинальный подход к этой проблеме: подход с точки зрения науки, которого прежде под таким ракурсом и в такой форме не было и который предпринят с постановкой новых вопросов к старой проблеме. Выдающимся представителем этой науки был так рано умерший мой друг Сергей Аверинцев.

Я прочитал ваше изложение с большим интересом. Во многом я могу полностью согласиться. Я не хочу останавливаться на отдельных вопросах. Более важным мне представляется сообщить Вам, где и что я имею заметить или дополнить.

Мне кажется, что Вы, может быть, несколько преувеличиваете значение протестантизма для сегодняшней культуры Западной Европы. Мне представляется также, что протестантизм не был решающей, адекватной причиной современной секулярной культуры, но что он при своем возникновении и в развитии был только частью большого, всеохватывающего движения, только одним течением внутри общего течения гуманизма — высвобождения человека из староцерковного и средневекового мировоззрения<sup>1</sup>. Человек и человечество обретали самостоятельность по отношению к раздутому авторитету церкви, которая отстаивала себя как носителя более высокого знания и данного богом полновластия. Человек становился автономным. Он больше не позволял подавлять свою природу враждебному жизни аскетизму<sup>2</sup>, свой естественнонаучный метод мнимой истине, свою совесть мнимому требованию бога. Это движение было уже и до Лютера, задолго до него оно привело к расколу в католической Италии, и оно проявило себя наряду с протестантизмом. Радикальные новаторы вовсе не были протестантами — как думают о Копернике, Галилее, Джордано Бруно, Декарте, Сервете, Колумбе. В сравнении с ними Лютер и Кальвин в своей приверженности Откровению,

<sup>1</sup> 1. Есть вероятность того, что сами протестанты уже не осознают, сколь много значил для современности именно протестантизм. Однако в данном контексте именно моей ошибкой было то, что я не обратил внимание исследователя опять-таки не на Германию, а на кальвинизм, пуританизм, США, модернизированный протестантизм, чтобы оценить весомость подобной роли; 2. На мой взгляд, здесь Мюллер несколько противоречив, поначалу забывая о противостоянии протестантизма и гуманизма и о том, что одним из лозунгов реформаторов было *ad fontes* (к истокам), так что модернизм здесь неотъемлем и от консервативных взглядов.

<sup>2</sup> Однако Л. Мюллер не учел фактора преемственности или смены аффектов, вследствие чего он не избежал нового «подавления природы»: одна одержимость постепенно сменялась другой, невольно сакрализованной (а затем уже ставшей механической) одержимостью материальным миром и успехом.

авторитету Библии, основополагающим догмам были значительно консервативнее. Они хотели оградить Откровение от влияния гуманизма. Это означает, что борьба Лютера против Эразма была еще более страстной, чем против папства<sup>3</sup>. А последователь Лютера Меланхтон явно одобрительно отнесся к смертному приговору Сервету, так же, как московский лютеранский пастор к приговору Эриниусу Кульману. А критика атеистов XVIII и XIX столетий (например, Лессинга, Фихте, Фейербаха, Маркса, Ницше) была направлена против протестантизма в той же мере, что и против католического мировоззрения.

Пауль Тиллих различал в протестантизме две основополагающие стороны: протестантский принцип и христианскую субстанцию. Протестантский принцип есть принцип против папской власти, против притязания на господство над совестью, на общецерковную юрисдикцию. А христианская субстанция в протестантизме есть его приверженность основам учения и ценностей христианства: основополагающим догмам в том виде, как они были сформулированы в староцерковном вероисповедании, вере в личного бога, в троицу, в спасительную миссию Христа, в десять заповедей и т. д. Протестантский принцип — это протестантизм, имеющий некую общность с гуманистическим движением в том, что он от него воспринял. Но его особенность в том, что он не в борьбе против христианской субстанции (как Д. Ф. Штраус, Фейербах, Маркс, Ницше), а в борьбе за христианскую субстанцию. Лютер боролся против непогрешимости папства и церковных соборов, чтобы спасти христианскую субстанцию. По его мнению, христианская субстанция находится под угрозой не только разложения нравственности римским папством, но и того, что римская церковь хочет по-прежнему держаться за формы и учения, унаследованные от средневековой церкви, формы и учения, которые человечество переросло. Протестантизм готов согласиться с Коперником и Галилеем, поскольку приверженности христианства докоперниковой картине мира компрометирует само христианство. А позднее также и с историко-критической библейской филологией, с дарвинизмом и эволюционной теорией.

Итак, в протестантизме можно видеть не только «протестантский принцип», но прежде всего нужно видеть христианскую субстанцию. Протестантский принцип наличествует в живом протестантизме, но он является вторичным, он выполняет вспомогательную функцию. В отношении автономного, гуманистического движения нового времени протестантизм выполняет не столько стимулирующую, сколько тормозящую, консервирующую, охранительную функцию. Он сдерживает мировоззренческую секуляризацию, он пытается удержать современную культуру от падения в пропасть атеизма, материализма, аморализма; он открыт современной культуре, но не для того, чтобы позволить ей поглотить себя, а чтобы взять на себя ее защиту.

Гениальным воплощением современного протестантизма, на мой взгляд, является профессор Эрнст Паули в черновом наброске Соловьева «Рассказ антихриста».

Возвращаясь к Вашей работе, мне кажется, что Вы слишком много внимания уделили протестантскому принципу и слишком мало стремлению к сохранению и развитию христианской субстанции<sup>4</sup>.

Может быть, Вы слишком много приписали влиянию протестантизма на современную культуру, что в действительности принадлежит гуманистическому движению.

<sup>3</sup> Здесь Л. Мюллер вспомнил, что в действительности гуманизму протестантизм противостоял ничуть не интенсивнее католицизма.

<sup>4</sup> Это верно, но именно потому, что в протестантском контексте возобладал именно принцип, став основополагающей традицией, в ущерб изначальному богатству и многогранности протестантизма.

Вы пишете в одном месте (тезис Вебера) как об общепризнанном, что современный капитализм обращен к кальвинизму<sup>5</sup>. Это значит, что этот тезис нашел широкое признание, но я не совсем уверен, что это так. То, что успех в деловой жизни воспринимается как благосклонность бога, это не есть специфически кальвинистское, это можно найти везде в Ветхом Завете<sup>6</sup> и в христианском мире — например, у аббата пещерного монастыря Феодосия — прочтите об этом в «Повести временных лет» 1074 г., — разговор умирающего Феодосия с князем Святославом.

Вот несколько мыслей, которые возникли при чтении Вашей содержательной и богатой мыслями работы о протестантизме. Я не могу перечислить все, что меня заинтересовало и что меня затронуло. Я надеюсь, что Вы и дальше с успехом будете работать в этой области, и Ваша работа будет содействовать более глубокому пониманию между конфессиями, культурами и народами.

Примите мои самые добрые пожелания  
Людольф Мюллер»

Полагаю, что его реакция на мое критическое восприятие протестантизма и стремление направить мое внимание, скорее, на общее, гуманистическое и рациональное развитие Европы является, так сказать, родовой и показательной для представителей европейской культуры, уже не воспринимающих протестантизм как составляющую своей светской культуры просто потому, что его ценности уже там глубоко укоренились, и не только в рамках англо-саксонской цивилизации. Вполне вероятно, это объясняется последствиями феномена протестантизации христианства и в целом культуры христианских стран, в которых протестантизм воспринимался в рамках моды на более развитую прогрессивную культуру, в интеллектуальном, политическом или экономическом плане. В силу этого же и сам протестантизм оказался подвержен не только секуляризации, но и тривиализации, в целом неизбежной применительно к любой конфессии. И как поясняет С. С. Аверинцев, «в немецком обиходе даже был создан особый термин — “культур-протестантизм”: он обозначает именно позицию интеллигента, являющегося христианином по крещению и, главное, в силу интеллектуального пристрастия так называемых “христианских ценностей”, но держащегося подальше от приходских» [6].

В этом же ключе высказывался и В. В. Зеньковский: «Между тем именно здесь и проходила самая уязвимая линия в новейшем протестантизме — его основная болезнь обуславливалась не столько ослаблением живого религиозного опыта (хотя и это губило протестантскую церковь <...>), сколько все большим “переключением” религиозного вдохновения, религиозной жизни на линии культуры. Отсюда перевес философии над богословием, успехи рационализма в религиозном мышлении, отсюда же слияние церковной мысли с национальными, социальными и государственными движениями» [5].

Протестантизацию христианства, о которой говорили также и католики (Л. Джуссани), можно объяснить общей новоевропейской модой на рационализацию жизни и мышления в целом, которой, несомненно, протестантизм поспособствовал.

<sup>5</sup> И здесь он прав, за недостаточной с моей стороны точности. Речь должна, во-первых, идти не о всех странах англо-саксонской цивилизации, а во-вторых, о протестантизированной форме капитализма; в-третьих, рассматриваться в аспекте психологических установок кальвинизма, изученных Э. Фроммом в работе «Бегство от свободы».

<sup>6</sup> Безусловно. Однако именно протестанты (хотя опять-таки не лютеране) и создали условия для так называемого ветхозаветного Ренессанса и заострили внимание на материальном мире и мирской логике существования.

В своей работе «Влияние либерального протестантизма на русское светское богословие XIX века» он, как представляется, ошибочно посчитал, что в России прижились черты либерального протестантизма, поскольку принципы упрощения или либерализации всегда были или периодически сопутствовали православию, как и любой другой традиционной конфессии, которые при всем этом обладали и противовесами, свойственными традициям все той же конфессии, тогда как в протестантизме постепенно был утрачен принцип традиционализма за приматом, собственно, «протестантского принципа».

Проблемы протестантизма как культуры и де факто победившей конфессии (или внутримирского этоса), сегодня актуальны для всего мира, поскольку распространились повсеместно. Однако как отмечают исследователи, и прежде всего зарубежные, новое заключается в том, что и представители самого протестантского универсума фиксируют наличие проблем или вызовов данной модели культурного и духовного развития. Как всегда, при разговоре о протестантизме, следует быть осторожным с обобщениями и оговаривать, о каком протестантизме идет речь. Упомянув об опасности переключения на «культур-протестантизм», следует уточнить, как раз в связи с многомерностью протестантизма: какому именно протестантизму это угрожает? И сегодня я бы спросил профессора Л. Мюллера следующее — существует ли сегодня единая христианская субстанция? Существовал ли вообще «чистый» протестантизм?

Как представляется, под угрозой оказался протестантизм традиционный, тот, который, например, Людольф Мюллер связал бы непосредственно с «христианской субстанцией». Он, как видно из письма, вслед за П. Тиллихом, разделял протестантизм на два основных компонента — христианскую субстанцию и протестантский принцип (который и становился все более автономным, деятельным, но и разрушительным для самого «носителя», протестантизма). Можно предположить, что протестантизм слишком плотно стал ассоциироваться лишь с одной компонентой, а именно с принципом, функцией, традицией негативизма и с мирским праксисом — самоценностью деятельности за опущением созерцательного начала.

А угроза, которая и так уже давно стала определяющей для протестантизма в виде обмирщения, сегодня дополняется обеспокоенностью новыми вызовами ему (как и христианству в целом), и со стороны не только представителей англо-саксонской цивилизации. Причем, например, представители малоизученного у нас «латинского» протестантизма также выделяет два элемента: помимо традиционного, он указывает на (вполне автономно от вышеупомянутого немецкого термина) *protestantisme culturel* и угрозы ассимиляции или протестантизма исторического с его стороны и стороны воспринявшего его конформистского массового ядра протестантизированного общества («*extreme centre*»). Так, ведущий французский исследователь Ж. Боберо именно в последнем, а не в успехах тех или иных сект, призывает увидеть угрозу самим «структурам рациональности» [8, р. 92]. Ценности культуры современности, которой долгое время сопротивлялся католицизм, а протестантизм невольно пестовал протестантизм, эмансипировались и стали самодостаточными. Свобода, справедливость, демократия, разум уже достаточно долгое время не нуждаются в опоре на религиозность. Угроза исходит как раз от среднего класса, бывшего, казалось, основной опорой протестантских ценностей, но, в силу массовости, постепенно переиначившего, по словам С. Хантингтона, религию «инакомыслящего», передового, диссидентского протестантизма меньшинства. Согласно ему, «для американской национальной идентичности ключевым элементом является “инакомыслящий” протестантизм» [4].

Правомерно ли поднимать вопрос об угрозе размывания корней протестантизма только сейчас? В действительности, основания для нее имелись и раньше, что обуславливалось целым комплексом генетических особенностей самого протестантизма, сопутствовавших ему с момента возникновения — упрощение догматики и культа, акцент на практике, эксклюзивизм, исключительный прагматизм, его раздробленность. Что симптоматично, пересмотр современных ценностей уже происходит и со стороны представителей англо-саксонской цивилизации, движущей силы протестантизма. Он предполагает инвентаризацию «протестантских» ценностей — не отказа, а потенциального обогащения, не ухода, а возвращения к его же полноте, его же созерцательным, охранительным ценностям, идеалам автаркии и умеренности.

Просматривая недавно письмо Л. Мюллера, я заметил несколько новых деталей, на которые я бы смог ему ответить или продолжить дискуссию. Очевидно, что, отвечая мне о протестантизме в целом, он в значительной степени имел в виду лишь лютеранство. Немцы отчасти «приватизируют» (и имеют на то определенное, так сказать, генетическое, право) протестантизм: «...протестантизм есть соединение немецкого благочестия и духовной свободы» [8, с. 260], причем это не мессианский, эксклюзивистский протестантизм пуритан и американцев, которые «жили ощущением, что американскому народу предначертана особая — мессианская — роль» (доктрина «явного предначертания» Е. Б. Гуревич [2]), а протестантизм, еще совершенно полагававший себя в русле аутентичной общехристианской традиции, не декларировавший новое христианство и открытие земли обетованной или Нового Израиля, а корректировавшие излишества католичества.

И тем самым, с другой стороны, Мюллер был, безусловно, прав, напомнив мне о многогранности протестантизма или наличии «протестантизмов», поскольку с его оценкой протестантизма вряд ли бы согласились представители модернизированного или радикального протестантизма или, например, реформаты и, в целом, протестанты Америки, с уже собственным культурным эксклюзивизмом и собственными претензиями на «присвоение» Реформации. А значит, стала очевидна узость не только его, но и моей реакции на протестантизм, вопросы к которому у меня возникали в большей степени в отношении его модернизированной, радикальной и обмирщенной версии. Напомнив мне о протестантизме немецком, он тем самым обоснованно подвел меня и к связям с миром славянской и отечественной истории, неотъемлемой частью которой длительный период являлись немцы, а потому и разговоры о протестантизме означали «немецкий» вопрос и, в частности, преодоление вышедшей из протестантизма немецкой идеалистической философии (как, например, англофильство у нас было связано с редстокизмом).

Как и подавляющее большинство исследователей, Мюллер, как мне представляется, мыслит современность уже в категориях просвещенного или прагматического общества, в то время как в психологическом аспекте оно совершенно по-прежнему отягощено различными аффектами. К сожалению, и в данном случае традиционно не принимается в расчет, что квазирелигиозность, пусть и примитивная, всегда остается одним из важнейших элементов и современного общества. Выводя протестантизм из немецкого духа, он, возможно, не осознавал, что сами немцы и Германия, некогда слывшая землей *der Dichter und Denker* (землей поэтов и мыслителей) — категория, также подверженная изменениям. Очевидно, что профессор больше мыслил о протестантизме в ретроспективном ключе, не учитывая роли США в современности и, соответственно, роли протестантизма в становлении и развитии культуры США, как и,

возможно, не придавал такого большого значения лидерству или претензиям на него англо-саксонской цивилизации.

Было бы крайне наивно полагать, что проблемы современности лишь на совести протестантизма, или «протестантизмов», однако именно его исследование помогает выявить некоторые скрытые аффекты современности. Немало тому поспособствовал и протестантизм, отождествивший благочестие с внешней, профессиональной, материалистической деятельностью, завывсивший стандарты успешности и невольно указавший на приоритет личной выгоды.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Аверинцев С. С.* Людольф Мюллер как истолкователь русской духовной культуры // Библиотека «Россия и Финляндия». URL: <http://www.golubinski.ru/russia/muller/averintsev.html> (дата обращения: 11.01.2019).
- 2 *Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Русская виртуальная библиотека. URL: <http://rvb.ru/mandelstam/dvuhtomnik/03article/article.htm> (дата обращения: 19.12.2018).
- 3 *Гуревич Е. Б.* Влияние протестантизма на раннюю американскую социологию // Isras.ru. URL: <http://jour.isras.ru/upload/journals/1/articles/547/submission/original/547-961-1-SM.pdf> (дата обращения: 04.03.2018).
- 4 *Зеньковский В. В.* Кризис протестантизма в Германии // Православная энциклопедия «Азбука веры». URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij\\_Zenkovskij/krizis-protestantizma-v-germanii/](https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Zenkovskij/krizis-protestantizma-v-germanii/) (дата обращения: 12.03.2019).
- 5 *Мюллер Л.* Понять Россию: историко-культурные исследования / пер. с нем. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 432 с.
- 6 *Соловьев Э. Ю.* Главы учебного курса «Реформация и становление новоевропейской цивилизации» // Yakov.works. URL: <http://yakov.works/history/16/liorente/soloviov.html> (дата обращения: 03.02.2019).
- 7 *Хантингтон С.* Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности // Yanko.lib.ru. URL: [http://yanko.lib.ru/books/politologiya/huntington-who\\_are\\_we\\_ru-a.htm](http://yanko.lib.ru/books/politologiya/huntington-who_are_we_ru-a.htm) (дата обращения: 14.12.2018).
- 8 *Bauberot J.* Ou va le protestantisme? Les Editions de l'atelier. Paris, 2005. 93 p.

\*\*\*

© 2019. Mikhail V. Rudakov

Moscow, Russia

## A LETTER FROM THE CORRESPONDENCE WITH LUDOLF MULLER: ON MODERN PERCEPTION OF PROTESTANTISM AND ITS RUSSIAN CRITICS

**Abstract:** The paper looks at the traditional as well as recent accents in studies of Protestantism and protestant culture and introduces a letter from the correspondence of the author with a distinguished German Slavonic scholar, historian, theologian, L. Muller noteworthy in a number of aspects — theological, historical and literary studies. It deals with the traditions of understanding of Protestantism in Germany and Russia within the cultural studies' frame, as well as of limitations inherent in them. The author focuses on



the role of the Protestantism in establishing of the modern culture and the degree of its involvement in fostering some latent affects and certain negative manifestations of the latter (self-alienation, technogenic and irrational character of welfare race). The article elaborates on a modern presentation of the given topic and defines the challenges that modern culture, subject to protestantization, as well as the Protestantism itself, faces today. The paper highlights the high degree of interrelatedness between Slavic studies and Protestantism's problematics (which is once again shown by a given letter and L. Muller's research as a whole), and the relevance of the further research within this field — multifaceted, subject to changes, in a real life as well as in a science.

**Keywords:** L. Muller, Protestantism and modernity, "Protestantisms", protestantization and its impacts, P. Tillich, traditions of understanding Christianity in German Protestantism, challenges to modern Protestantism.

**Information about the author:** Mikhail V. Rudakov — PhD in Culture Studies, A. N. Kosygin Russian State University, Institute of Slavic Culture, Khibinskiy pr. 6, 129337 Moscow, Russia. E-mail: mihvalrud@mail.ru

**Received:** March 21, 2019

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

**For citation:** Rudakov M. V. A letter from the correspondence with Ludolf Muller: on modern perception of Protestantism and its Russian critics. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 73–82. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Averintsev S. S. Liudol'f Miuller kak istolkovatel' russkoi dukhovnoi kul'tury [Ludolf Muller as an interpreter of the Russian spiritual culture]. *Biblioteka "Rossiia i Finliandiia"* [Library "Russia and Finland"]. Available at: <http://www.golubinski.ru/russia/muller/averintsev.html> (accessed 11 January 2019). (In Russian)
- 2 Averintsev S. S. Sud'ba i vest' Osipa Mandel'shtama [Destiny and message of Osip Mandelshtam]. *Ruskaia virtual'naia biblioteka* [Russian virtual library]. Available at: <http://rvb.ru/mandelstam/dvuhtomnik/03article/article.htm> (accessed 19 December 2018). (In Russian)
- 3 Gurevich E. B. Vliianie protestantizma na ranniuiu amerikanskuiu sotsiologiiu [Impact of Protestantism on the early American sociology]. *Isras.ru*. Available at: <http://jour.isras.ru/upload/journals/1/articles/547/submission/original/547-961-1-SM.pdf> (accessed 04 March 2018). (In Russian)
- 4 Zen'kovskii V. V. Krizis protestantizma v Germanii [Crisis of the Protestantism in Germany]. *Pravoslavnaia entsiklopediia "Azbuকা very"* [Orthodox encyclopedia "Alphabet of faith"]. Available at: [https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij\\_Zenkovskij/krizis-protestantizma-v-germanii/](https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Zenkovskij/krizis-protestantizma-v-germanii/) (accessed 12 March 2019) (In Russian)
- 5 Miuller L. Poniat' Rossiui: istoriko-kul'turnye issledovaniia [To understand Russia. Historical and cultural studies], translation from German. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2000. 432 p. (In Russian)
- 6 Solov'ev E. Iu. Glavy uchebnogo kursa "Reformatsiia i stanovlenie novoevropetskoi tsivilizatsii" [Chapters of the course of study "Reformation and establishing of the modern European civilization"]. *Yakov.works*. Available at: <http://yakov.works/history/16/liorente/soloviov.html> (accessed 03 February 2019) (In Russian)
- 7 Khantington S. Kto my? Vyzovy amerikanskoi natsional'noi identichnosti [Who Are We? The Challenges to America's National Identity]. *Yanko.lib.ru*. Available at:

- [http://yanko.lib.ru/books/politologiya/huntington-who\\_are\\_we-ru-a.htm](http://yanko.lib.ru/books/politologiya/huntington-who_are_we-ru-a.htm) (accessed 14 December 2018). (In Russian)
- 8 Bauberot J. *Ou va le protestantisme? Les Editions de l'atelier* [Where's the protestantism going? Les Editions de l'atelier]. Paris, 2005. 93 p. (In French)



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

© 2019 г. О. В. Кащеев

г. Москва, Россия

© 2019 г. В. Я. Головки

г. Москва, Россия

## СОЦИАЛЬНАЯ СЕТЬ INSTAGRAM КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРЫ ОБЩЕСТВА

**Аннотация:** В статье анализируется развитие социальных сетей, в частности сети Instagram, изучается степень влияния, оказываемого социальными медиа на общество и его культуру. Рассматривается в историческом разрезе термин «медиа» как средства массовой коммуникации. Анализ уровней развития медиа как средств коммуникации позволил сделать вывод, что социальная сеть Instagram существует и развивается как элемент медиа. Контент данной сети, объединяя в своем сообщении визуальное и текстовое сообщение, представляет собой креолизованный текст и по своей сути является мультимедийным обменом информацией. Авторы дают ретроспективу развития социальной сети Instagram, обосновывают причины изменений в ее работе в последние годы. Это позволило сделать вывод, что сегодня Instagram стал конкурентом по количеству аудитории таким социальным сетям, как YouTube и Facebook, благодаря такому мощному расширению аудитории констатируется факт существенного влияния Instagram на социальную жизнь людей и культуру общества. Сегодня мы можем утверждать, что Instagram является неотъемлемой составной частью социальной культуры общества, оказывающей влияние на общественное сознание, культуру, экономическую и политическую составляющие современного общества. В рамках статьи выявлены функции, которые выполняет данная социальная сеть как явление культуры. На основе анализа функциональной составляющей визуального и текстового редактора констатируется факт несоответствия разработанности последнего на данной платформе современным требованиям пользователей, прогнозируется, что в будущем это может негативно сказываться на работе этой социальной сети.

**Ключевые слова:** культура, медиа, социальные медиа, Instagram, креолизованный текст.

### **Информация об авторах:**

Олег Вячеславович Кащеев — кандидат психологических наук, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 115035 г. Москва, Россия. E-mail: ovk-mgudt@rambler.ru

Валерия Яковлевна Головки — студентка 4-го курса, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 115035 г. Москва, Россия. E-mail: leragoal@gmail.com

**Дата поступления статьи:** 26.02.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

*Для цитирования:* Кащеев О. В., Головки В. Я. Социальная сеть Instagram как часть культуры общества // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 83–91.

Составной частью культуры информационного общества и деятельностью людей по созданию материальных и духовных ценностей культуры сегодня является создание и обмен информацией. Характерные черты современного информационного общества — это глобальная информатизация и компьютеризация, господство Интернета и социальных сетей при обмене информацией.

История Интернета как социально-культурного явления, влияющего на общество, молода и на данный момент недостаточно изучена и описана. Сегодня мы живем в мире, насквозь пронизанном медиа — сложной совокупностью структур, где каждой структуре принадлежит собственный способ коммуникации. Г. М. Маклюэн рассматривал понятие медиа как средство коммуникации, включая не только ее вербальные возможности, такие как устная, письменная, печатная речь и визуальные послания, но и сферу модных товаров, кинематографа и т. д. [7]. Упоминая термин «медиа», мы говорим о средствах связи и обмене информацией разных видов, начиная от древнейших, таких как язык жестов или наскальные рисунки, до самых актуальных и современных, на которых сейчас держится все информационное пространство, — Интернете, социальных сетях и блогах.

Исследователи выделяют три возможных уровня существования медиа как средства коммуникации [4]:

- 1 те, которыми человек наделен от природы или приобретает в процессе социализации;
- 2 те, которые предполагают использование определенного технического «посредника» (телевидение, печать, кинематограф);
- 3 те, которые представляют собой симбиоз первого и второго уровней, — мультимедиа.

Сам термин «мультимедиа» стал появляться после возникновения компьютерных технологий. Тай Вон говорит о мультимедиа как о любой комбинации текста, визуальных и/или звуковых компонентов, видео или анимации, предоставленной публике с помощью компьютера или любых других гаджетов [12]. Instagram как явление современности относится к третьему уровню существования медиа, предполагая одновременное использование разнообразных способов коммуникации в одном сообщении, передаваемом при помощи электронной цифровой техники — смартфона или планшета.

Instagram существует и развивается как элемент медиа — эта социальная сеть как средство связи представляет собой мультимедийный обмен информацией, потому что в ее основе лежит симбиоз визуального искусства (дизайн, разнообразные теле- и видеоформы) и вербального текста; все вместе представляет собой креолизованный текст [5].

Instagram не сразу стал влиять на мир медиа и социальную культуру общества, изначально данная социальная сеть не имела широкой аудитории. В 2010 г. социальная сеть была доступна только владельцам смартфонов фирмы Apple, и только спустя два года — для Android. Instagram продолжал набирать популярность и к марту 2014 г. имел 2 млн пользователей, а летом 2018 г. стал конкурентом Facebook и Youtube: аудитория превысила 1 млрд человек. С ростом численности аудитории социальной сети Instagram ее состав тоже изменился. Около 70% пользователей данной социальной сети — это лица от 18 до 35 лет, 30% пользователей составляют лица младше 18 лет

и лица от 35 до 55 лет. Изменения наблюдаются не только по возрастной характеристике, но и по гендерному признаку в сторону увеличения мужской доли. Многие исследователи утверждают, что аудитория Instagram — преимущественно женская, однако согласно последнему исследованию, проведенному в 2017 г. EPICSTARS<sup>1</sup>, количество пользователей женского пола больше, но не намного: в среднем доля женщин не превышает 60%.

Социальные сети стали неотъемлемым элементом современной жизни. Сегодня без них немислимо общение и развитие творческого потенциала личности. Их становление началось достаточно давно, а сейчас исследователи доказывают эффективность социальных сетей в качестве действенного инструмента формирования общественного мнения. Например, во время «Арабской весны» активисты гражданского населения арабских стран осознали эффективность социальных сетей (Facebook, Youtube и Twitter преимущественно) во время революции и стали использовать их как площадку политического влияния [8]. Хотя тогда социальные сети были совершенно другого уровня, уже в то время они стали менять весь процесс распространения информации. Если раньше привычным было распространение информации «сверху», то с началом использования социальных медиа информация начинает идти снизу вверх или по горизонтали, что говорит о появлении в социальных медиа «гражданской журналистики». Примеров «гражданской журналистики» на платформе Instagram много, а одним из последних событий, которые осветили в данной социальной сети, стал протест автолюбителей на Северном Кавказе, продолжавшийся с начала января до середины февраля 2019 г. В результате использования Instagram как площадки для выражения массового протеста автолюбителям удалось снизить цену на газовое топливо: водители составили список автозаправочных станций, которые регулярно завышают цены, и опубликовали его в социальной сети Instagram. В результате возникновения «черного списка» АЗС, водители массово стали пользоваться исключительно услугами дешевых заправок.

Однако у гражданской журналистики в Instagram были и негативные последствия. Так как блогеров не учат основам работы с информацией, и в первую очередь проверке достоверности фактов, в результате неграмотного освещения трагедии в Кермерово — пожара в «Зимней вишне» — блогеры обеспечили массовую публикацию недостоверной информации о количестве пострадавших, вызвав общественный резонанс. Через какое-то время общественности стало известно, что данная информация была слухом: его запустил известный украинский блогер Евгений Вольнов, который занимается телефонными розыгрышами.

Ввиду массового использования Instagram, сегодня мы можем отметить факт его влияния на социальную жизнь людей и культуру общества. Исследователи по-разному трактуют термин «культура», однако есть релевантная группа, которая описывает его как творческую деятельность человека (Э. А. Баллер, Н. С. Злобин, В. М. Межуев, Л. Н. Коган, Р. Вишневский и др.).

Философ и культуролог В. М. Межуев говорил, что сфера культуры — это сфера творчества. По его словам, культура может проявляться как в «застывшей» форме, так и в форме активно проявляющихся способностей человека [9]. Специалист в области культуры и социальной философии Н. С. Злобин называл культуру творческой деятельностью человека, разделяя эту деятельность на «прошлую» и «настоящую». Прошлой деятельностью он называл ту, которая была зафиксирована в культурных ценностях, а настоящей — основывающуюся на освоении ценностей [3].

<sup>1</sup> EPICSTARS — платформа для онлайн-рекламы у блогеров в социальных сетях.

Если рассматривать культуру в условиях данной трактовки, то творчество определенной группы пользователей Instagram можно назвать деятельностью, которая влияет на культуру общества, т. е. определенным показателем культуры. Instagram появился на рынке и совершил революцию в мире искусства фотографии, которое подменило художественное развитие, начиная с конца XX в. Фотографическое искусство совершенствовалось и менялось вместе с совершенствованием техники, однако оно также и образовало мертвую зону для тех, у кого отсутствовала необходимая техника, а также оградило самобытных фотохудожников, чьи работы были далеки от примеров глянца и цифровой фотографии. Когда социальная сеть Instagram стала набирать популярность, шаблоны заслуживающей внимания фотографии стали ломаться. Фотография, сделанная с помощью профессиональной дорогостоящей техники и обработанная в таких программах, как Adobe Photoshop или Adobe Lightroom, начала проигрывать мобильной в массовой доступности и возможности быстрой публикации, так как в Instagram можно делать публикацию только с телефона или планшета.

Сегодня это социальная сеть, контент которой является отражением современной социальной культуры и предпочтений общества. Как явление социальной культуры Instagram выполняет следующие функции:

- 1 коммуникативную — позволяя общаться между собой в комментариях и вступать в личную переписку (Direct);
- 2 творческую — развивая творческий потенциал пользователей при создании контента, формировании его определенной структуры;
- 3 социально-информационную — выражающуюся в форме «гражданской журналистики»;
- 4 образовательно-воспитательную — эту функцию обеспечивают блогеры, передавая социального-значимые знания и собственный или чужой опыт;
- 5 интегрирующую/мобилизующую — реализуется за счет объединения людей, поддерживающих или не поддерживающих определенных блогеров, и выражается в комментариях и лайках;
- 6 развлекательную.

Несмотря на то что Instagram — это социальная сеть с преимущественно визуальным контентом, сегодня среди пользователей Instagram популярными становятся блоги не только профессиональных художников и фотографов, но и музыкантов, которые могут выкладывать собственные записи в формате видео; журналистов, писателей, поэтов и блогеров различной тематики (от путешествий до ремонта), чей контент предполагает наличие больших объемов текста. Причем появление музыкантов, блогеров, писателей и журналистов, которые создают разнообразный контент, не отмечалось в первые несколько лет с момента появления данной социальной сети. В работе 2014 г. «Социальная сеть “Инстаграм” как социально-психологическое явление» [6] Н. С. Козлова пишет, что видео и все, что с ним связано, не распространены среди аудитории Instagram. Автор утверждает, что обмен личными сообщениями не востребован, наиболее популярным видом фотографии являются фотографии себя или компании, а направленность контента Instagram одна — развлекательная, и заключается в просмотре чужих и обработке или постинге собственных фотографий.

Сегодня эти тенденции изменились. По данным проведенного нами опроса методом анкетирования, объем выборки которого составил 150 человек, 86% опрошенных респондентов ответили, что используют данную социальную сеть в целях личной переписки. 78% сказали, что не используют Instagram для обработки фотографий, так как там слишком небольшой функционал, который сегодня уже не удовлетворяет тре-

бованиям, предъявляемым к фотографии. 84% респондентов также согласились, что с появлением блогеров, пишущих на разнообразные темы, обучающих авторских курсов развлекательная функция Instagram дополнилась информационно-познавательной функцией.

Роль текста и роль визуального контента в данной социальной сети сегодня тоже сильно изменилась. В работе «Жанровое своеобразие социальной сети Instagram» [11], опубликованной в 2014 г., говорится о том, что основной жанр данной социальной сети — это публикация фотографии с подписью. Сейчас текст в постах Инстаграм имеет вид не просто подписи к визуальному материалу, а полноценного текстового сообщения, который доходит до максимального объема — 2000 знаков. Доля текста, возросшая вместе с появлением блогеров и гражданской журналистики, говорит также о возросшем уровне информативности креолизованного сообщения в Instagram.

Из рассмотренной нами выборки в количестве 100 мультимедийных единиц, представляющих креолизованный текст, можно выделить следующие наиболее повторяющиеся виды креолизованного текста.

По соотношению текста и визуального контента:

- Доминирующая роль текста в креолизованном тексте — 63%;
- Текст как комментарий к изображению, следовательно, доминирующая роль изображения — 37%.

По отношению визуального контента к тексту:

- Изображение как иллюстрация к тексту — 32%;
- Независимое сосуществование текста и изображения — 68%.

Невербальный контент в Instagram часто не соотносится с предметной темой текста и в первую очередь может быть нацелен только на привлечение внимания читателя. Объемный текст в Instagram должен быть разбит на абзацы, чтобы по тексту было легко ориентироваться. В этом может частично помочь применение инфографики, частью которой выступают эмодзи («смайлики»), привлекающие внимание аудитории. Эмодзи могут использоваться и для выделения отдельных частей текста с целью привлечения к ним внимания, и для создания некоторой структуры текста, с целью облегчения навигации по нему. За последние годы интерес к графическим средствам невербальной коммуникации или «визуальной информации» значительно возрос, что отмечается многими исследованиями. Интерес к визуализации текста обуславливается самими требованиями современной коммуникации — «иллюстрирование ныне все шире становится элементом текстообразования» [1]. Регулярное использование определенных эмодзи также может влиять на ассоциацию их с личностью автора блога.

Сегодня в социальной сети Instagram реализуется частичное, а иногда и полное замещение текста эмодзи, что позволяет расширить целевую аудиторию, облегчить понимание и избежать языковых барьеров. Замещение слов эмодзи приобрело социальный характер в конце 2018 г., когда эмодзи стали массово использоваться как иносказание в тексте, подобно Эзопову языку. Это связано с тем, что в октябре 2018 г. в социальной сети Facebook были внесены изменения в раздел, касающийся домогательств. Политика данной социальной сети теперь запрещает публикацию контента (визуального и текстового), который побуждает к половым контактам между взрослыми, только если они не употребляются в обсуждениях, касающихся осуждения насилия или рабства. В результате этого в социальной сети Instagram, принадлежащей Facebook, началась блокировка известных блогеров, пишущих на тему полового просвещения.

Массовое применение эмодзи также приводит к осознанию того, что «мир постсовременности, ориентируется на визуальный способ представления информации», что обосновывает необходимость выделения в рамках современной науки понятия визуальности информации [2]. Здесь вербальный текст и невербальная информация в виде эмодзи очень тесно взаимодействуют между собой и образуют один многослойный знак, вводящий в контекст одновременно несколько значений.

Если текстовая составляющая достигла максимума и в силу ограничений самого Instagram не может быть более 2000 знаков, визуальная составляющая не ограничена по объему благодаря формату коротких видео «Stories» и формату «карусель», позволяющему публиковать несколько фотографий или видео в одном посте. Формат «карусель» создал определенную организацию визуального контента в виде фотоальбома, позволяя увеличить долю визуальной составляющей в одном сообщении. Формат «Stories» увеличил долю видео-сообщений в Instagram и создал условия для использования видео-обращений в сфере блогеров.

Однако в развитии творческого потенциала в Instagram есть один минус, затрагивающий оформление текста. В данной социальной сети отсутствует текстовый редактор, что не позволяет эффективно использовать текст в Instagram. Абзацы являются обязательным условием для качественных текстов, но реализуются они только при помощи знака «невидимого пробела», так как обычный пробел не сохраняется при публикации в Instagram. С помощью невидимого пробела можно регулировать размер абзацев, однако его необходимо искать на сторонних ресурсах, потому что его нет в стандартных наборах клавиатуры. Все манипуляции над текстом для Instagram авторы вынуждены совершать в отдельных приложениях либо копировать различные элементы с посторонних ресурсов, что усложняет работу над созданием эффективного текста, а некоторые параграфные инструменты здесь просто невозможно использовать.

Одним из работающих средств воздействия на потребителя является параграфика, с ее учетом часто строятся рекламные тексты. Основными параграфными понятиями являются синграфика, супраграфика, топографика [10].

Из этих трех понятий супраграфика могла бы получить наибольшую реализацию в Instagram. К супраграфным элементам относятся всевозможные шрифтовые выделения, которые так или иначе присутствуют практически в каждом рекламном сообщении. Разнообразие шрифтов и возможность их использования и комбинации обладают значительным воздействующим потенциалом. Наиболее распространенный способ шрифтового варьирования — варьирование размера и цвета букв. При помощи шрифтов транслируются такие характеристики, как статичность и динамика; курсив очень удобен для интерпретации индивидуальных особенностей; шрифт в виде собственного почерка помогает создать атмосферу интимности. Использование параграфики в Instagram могло бы затронуть ценностно-смысловые аспекты постов данной социальной сети, включая эстетические, художественно-творческие предпочтения.

Сегодня в развитии креолизованного текста в Instagram четко прослеживаются такие тенденции: доля текста увеличивалась на протяжении всех лет работы социальной сети и сейчас достигла своего предела в 2000 знаков — это произошло благодаря появлению на данной площадке блогеров, а впоследствии даже писателей, поэтов и журналистов. Параллельно этой тенденции с появлением таких новых форматов, как «карусель» и «Stories», визуальная составляющая растет, наблюдается эстетизация визуальной информации. С появлением формата «Stories», предполагающего публикацию видео длиной в тридцать секунд, увеличивается доля видео-контента, а с середины



2018 г. растет популярность художественного видео-контента, который применяется и как обычный пост в блоге, идущий вместе с текстовым сообщением, и как рекламный макет в Stories.

Текстовая составляющая креолизованного текста меняется, в том числе и при помощи дополнительной визуализации с помощью инфографики в виде «эмодиконов». Использование текста в рекламных целях в Instagram также имеет существенное отличие от других сред применения рекламных технологий: на данной площадке для рекламных сообщений характерно применение большего объема текста, несмотря на «постулат» рекламного сообщения — минимум текста.

Таким образом, социальная сеть Instagram позволяет реализовать творческую функцию социальной культуры и оказывает существенное влияние на все стороны жизни человека.

Техническое развитие существенно влияет на изменение функционала. Если в 2014 г. исследователи отмечали только развлекательную функцию социальной сети, то сегодня функции Instagram, с точки зрения влияния социальных медиа на общественную жизнь и культуру, изменились. С появлением блогеров увеличился объем текста, а в связи с этим стала отмечаться тенденция роста творческой, социально-информационной и образовательно-воспитательной функций в каждом посте. В это же время начинают реализовываться такие функции, как коммуникативная и интегрирующая, за счет активного обсуждения под постом в комментариях, возможности точно «делиться» постом в личных сообщениях и т. д. Коммуникативная функция между подписчиками и блогером, помимо личных сообщений, реализуется также при помощи формата «Stories», где блогер может записывать видео-ответы. Творчество, являющееся основой всей работы блогера в Instagram (текст, фото- и видео-контент), стало показателем современной социальной культуры.

Изменения коснулись не только положительных аспектов Instagram: с быстротой развития, изменением функций и появлением блогеров технические средства и возможности, которыми обладает платформа Instagram, сегодня стали отставать от тех потребностей, которые к нему предъявляют потребители. Пользователи вынуждены искать другие приложения для работы над организацией текста, фото- или видео-редакторы, которые предполагают широкий набор функций. Следовательно, для его дальнейшей возможности развиваться, оставаться важным элементом культуры и влиять на социум разработчикам необходимо провести работу по модернизации текстового и графического редактора.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Березин В. М. Массовая коммуникация: сущность, каналы, действия. М.: РИП-холдинг, 2003. 174 с.
- 2 Зенкова А. Ю. Визуальная метафора в социально-политическом дискурсе: методологический аспект // Многообразие политического дискурса. Екатеринбург: Изд-во Ин-та философии и права Уро РАН, 2004. С. 39–53.
- 3 Злобин П. С. О сущности культурной революции // Ученые записки МГИК. 1967. № 14. С. 57–68.
- 4 Качкаева А. Г., Кирия И. В., Коломеец К. Г. и др. Журналистика и конвергенция. Почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные / под ред. А. Г. Качкаевой. М.: [Б.и.], 2010. 200 с.

- 5 *Кащеев О. В., Головки В. Я.* Роль креолизованного текста в продвижении бренда индустрии моды в Instagram // *Дизайн и технологии*. 2018. № 68 (110). С. 129–137.
- 6 *Козлова Н. С.* Социальная сеть «Инстаграм» как социально-психологическое явление // *Молодой ученый*. 2014. № 16. С. 387–390.
- 7 *Маклюэн Г. М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
- 8 *Махмудов Н.* Социальные сети и их роль в конфликтах // *1news.az*. URL: <http://www.1news.az/analytics/20121121015236780.html> (дата обращения: 10.02.2019).
- 9 *Межуев В. М.* О понятии культуры // *Ученые записки МГИК*. 1967. № 14. С. 27.
- 10 *Фещенко Л. Г.* Структура рекламного текста. Учебно-практическое пособие. СПб.: Петербургский ин-т печати, 2003. 232 с.
- 11 *Щурина Ю. В.* Жанровое своеобразие социальной сети Instagram // *Жанры речи*. 2016. № 1. С. 156–168.
- 12 *Vaughan T.* *Multimedia: Making It Work*. NY: McGrawHill, 2010. 465 p.

\*\*\*

© 2019. **Oleg V. Kashev**  
Moscow, Russia

© 2019. **Valeria Ya. Golovko**  
Moscow, Russia

## INSTAGRAM NETWORK AS PART OF THE SOCIAL ENVIRONMENT

**Abstract:** The paper's primary focus is on how social media and networks such as Instagram have developed and the possibility of identifying their impact on society and cultural environment. It also explores the historical frame of reference of the very term "media" as mass-communication tool. Analysis of the levels of media development as mass-communication tools makes it possible to conclude that social network Instagram develops as a media-element. This network's content, uniting visual and textual messages, represents creolized text and, therefore, essentially is a multimedia data exchange. The authors involved a retrospective analysis of Instagram's evolution substantiating the reasons for changes in its work over the past few years. It allowed conclusion that today Instagram became competitor to such social networks as YouTube and Facebook which in its turn allows authors to state the fact that due to such a dynamic audience building Instagram exerts a significant impact on people's social life and society's culture. Now it is fair to say that Instagram represents an integral part of the societal culture having sway over social conscience, culture, political and economical aspects of the modern society. Furthermore the study reveals functions this social network as a cultural phenomenon is performing. Functional analysis of its photo and text editor resulted in concluding on insufficient development of the latter in terms of actual platform and non-compliance with requirements of modern users, which eventually, may affect the performance of the social network, up to reducing the level of its impact on society.

**Keywords:** culture, media, social media, Instagram, creolized text.

**Information about the authors:**

Oleg V. Kashcheev — PhD in Psychology, Professor, A. N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St. 33, bld. 1, 115035 Moscow, Russia. E-mail: ovk-mgudt@rambler.ru

Valery Ya. Golovko — fourth-year student, A. N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St. 33, bld. 1, 115035 Moscow, Russia. E-mail: leragoal@gmail.com

**Received:** February 26, 2019

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

**For citation:** Kashcheev O. V., Golovko V. Ya. Instagram network as part of the social environment. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 83–91. (In Russian)

**REFERENCES**

- 1 Berezin V. M. *Massovaia kommunikatsiia: sushchnost', kanaly, deistviia* [Mass communication: essence, channels, actions]. Moscow, RIP-kholding Publ., 2003. 174 p. (In Russian)
- 2 Zenkova A. Iu. Vizual'naia metafora v sotsial'no-politicheskom diskurse: metodologicheskii aspekt [Visual metaphor in socio-political discourse: methodological aspect]. *Mnogoobrazie politicheskogo diskursa* [Diversity of political discourse]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Instituta filosofii i prava Uro RAN Publ., 2004, pp. 39–53. (In Russian)
- 3 Zlobin P. S. O sushchnosti kul'turnoi revoliutsii [On the essence of cultural revolution]. *Uchenye zapiski MGIK*, 1967, no 14, pp. 57–68. (In Russian)
- 4 Kachkaeva A. G., Kiriiia I. V., Kolomeets K. G. i dr. *Zhurnalistika i konvergentsiia. Pochemu i kak traditsionnye SMI prevrashchaiutsia v mul'timediinye* [Journalism and convergence. Why and how traditional media become multimedia], edited by A. G. Kachkaeva. Moscow, without Publ., 2010. 200 p. (In Russian)
- 5 Kashcheev O. V., Golovko V. Ia. Rol' kreolizovannogo teksta v prodvizhenii brenda industrii mody v Instagram [The role of creolized text in promoting fashion industry brand in Instagram]. *Dizain i tekhnologii*, 2018, no 68 (110), pp. 129–137. (In Russian)
- 6 Kozlova N. S. Sotsial'naia set' "Instagram" kak sotsial'no-psikhologicheskoe iavlenie [Social network "Instagram" as a socio-psychological phenomenon]. *Molodoi uchenyi*, 2014, no 16, pp. 387–390. (In Russian)
- 7 Makliuen G. M. *Ponimanie media: Vneshnie rasshireniia cheloveka* [Understanding media: The extensions of man]. Moscow, Zhukovskii, KANON-press-Ts, Kuchkovo pole Publ., 2003. 464 p. (In Russian)
- 8 Makhmudov N. Sotsial'nye seti i ikh rol' v konfliktakh [Social networks and their role in conflicts]. *Inews.az*. Available at: <http://www.1news.az/analytics/20121121015236780.html> (accessed 10 February 2019). (In Russian)
- 9 Mezhev V. M. O poniatii kul'tury [The concept of culture]. *Uchenye zapiski MGIK*, 1967, no 14, p. 27. (In Russian)
- 10 Feshchenko L. G. *Struktura reklamnogo teksta. Uchebno-prakticheskoe posobie* [Structure of the advertising text. Educational and practical guide]. St. Petersburg, Peterburgskii institut pechati Publ., 2003. 232 p. (In Russian)
- 11 Shchurina Iu. V. Zhanrovoe svoeobrazie sotsial'noi seti Instagram [The genre originality of the social network Instagram]. *Zhanry rechi*, 2016, no 1, pp. 156–168. (In Russian)
- 12 Vaughan T. *Multimedia: Making It Work*. New York, McGrawHill Publ., 2010. 465 p. (In English)



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

© 2019 г. И. В. Черняева  
г. Барнаул, Россия

© 2019 г. Л. В. Балахнина  
г. Тюмень, Россия

### ФОРМИРОВАНИЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ ОБЩЕСТВА ПОСРЕДСТВОМ НАУЧНОЙ И ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА АЛТАЕ В НАЧАЛЕ XXI В.

**Аннотация:** Авторы исследования обращаются к актуальной и уже ставшей традиционной проблеме — снижению общего уровня культуры, кризисным явлениям в духовной жизни социума и отсутствию нравственных ориентиров в вопросах социального поведения молодежи. Цель статьи — выявление наиболее эффективных механизмов формирования духовной культуры современного общества. В статье анализируются труды основоположников российской науки о церковном искусстве (XIX–XX вв.) и исследования региональных сибирских авторов (рубеж XX–XXI вв.), рассматривается научная и выставочная деятельности на Алтае (начало XXI в.), обобщается региональный художественный опыт в контексте развития культурной коммуникации. Авторы приходят к выводу о том, что ведущими компонентами формирования этических и высоконравственных основ развития личности являются традиционные формы научной и просветительской деятельности: изучение коллекций памятников религиозной культуры и искусства в фондах и экспозициях краеведческих и художественных музеев, в том числе региональных; анализ современной выставочной практики как концепта исторической памяти; разработка тематических научных исследований о православной религиозной культуре. В статье утверждается, что религиозная культура, являющаяся частью духовной культуры человечества, способна сформировать устойчивые нравственные ориентиры общества.

**Ключевые слова:** религиозная культура, наука, православие, коллекция, музей, выставочная деятельность, экспозиция, галерея.

**Информация об авторах:**

Ирина Валерьевна Черняева — кандидат искусствоведения, доцент, Алтайский государственный университет, пр. Ленина, д. 61, 656049 г. Барнаул, Россия. E-mail: gurkina-22@mail.ru

Лидия Васильевна Балахнина — кандидат искусствоведения, доцент, Тюменский государственный университет, ул. Володарского, д. 6, 625003 г. Тюмень, Россия. E-mail: 89091812006@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 11.11.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

*Для цитирования:* Черняева И. В., Балахнина Л. В. Формирование духовной культуры общества посредством научной и выставочной деятельности на Алтае в начале XXI в. // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 92–103.

Актуальность темы обусловлена тем, что в начале XXI в. многими учеными обнаруживается падение уровня культуры общества. Это проявилось в уменьшении объема знаний в области литературы, искусства, музыки, переориентации значительной части социума на ценности массовой культуры, некритическом восприятии контента, предлагаемого средствами массовой информации, неумении оценивать продукты культурной деятельности с эстетических позиций. В этой ситуации обращение к культурному и духовному наследию приобретает особое значение. Именно религия способствует развитию культурной традиции, формирует нравственные ориентиры социума.

В науке России в период XIX–XX вв. важной стороной исследования русского наследия стало изучение предметов православной культуры и искусства. Коллекции фондов российских музеев позволяют утверждать, что литургическое пространство храма переместилось в пространство музейной экспозиции. Такая особенность явилась результатом исторических и социальных процессов в русском обществе. Как следствие отношение к православному духовному наследию изменилось. основоположником российской науки о церковном искусстве является исследователь Ф. И. Буслаев (1818–1897) — автор иконографического метода исследования предметов церковного искусства. В основу науки о византийском и древнерусском искусстве легли труды Ф. И. Буслаева «Общие понятия о русской иконописи» (1866) [5], «Русский лицевой Апокалипсис: Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI века по XIX-й» (1884) [6], «Исторические очерки русской словесности и искусства» (1861) [4], «Изображение Страшного суда по русским подлинникам» (1910) [3] и другие многочисленные статьи. Последователем, развившим метод научного исследования Ф. И. Буслаева, является Н. П. Кондаков (1844–1925). С его именем связано признание русской науки в мировом сообществе. Научные интересы Н. П. Кондакова были сосредоточены на византийском искусстве. Именно глубокое знание византийского искусства позволило Н. П. Кондакову выявить корни древнерусского искусства и поставить его изучение на историческую основу. Разработанный ученым метод был применен к изучению русского церковного искусства и представлен в работах «Русские древности в памятниках искусства» (1889–1899), «Русские клады» (1898), «О научных задачах истории древнерусского искусства» (1900), «Лицевой иконописный подлинник: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа: Ист. и иконогр. очерк» (1905), «Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века» (1906); «Иконография Богоматери» (1914–1915. Т. 1–2), «Русская икона» (Прага, 1928–1933) [18]. Источники для своих исследований Н. П. Кондаков выявлял в ходе многочисленных экспедиционных поездок по всему восточно-христианскому миру, включая Святую Землю, Сирию, Палестину, Афон, Константинополь, Синай. Полевая работа ученого обычно завершалась отчетом-исследованием, вводящим в научный оборот новые памятники. Н. П. Кондаков оставил после себя крупную научную школу, значение которой сложно переоценить, а результаты исследований ярко проявились в науке XX в. Исследование русского церковного искусства периода XX в. связано с именами И. Э. Грабаря [13] — создателя научного реставрационного центра по исследованию и сохранению иконописи (1918), М. В. Алпатовой [1], В. Н. Лазарева [21], Э. С. Смирновой, О. С. Поповой, Г. И. Вздорнова, А. Б. Салтыкова, В. Г. Брюсовой, Л. И. Лившица, О. И. Подобедовой и многих других отечественных ученых.

В 1970-х гг. публикуются статьи сотрудников сибирских музеев, посвященные церковному искусству. Исследования искусствоведов Н. Г. Велижаниной (г. Новосибирск) [8], Н. В. Казариной и Т. А. Бычковой (г. Томск) [7] помогают воссоздать описание наследия церковного искусства Западной Сибири. Особую группу публикаций составляют труды исследователей культурного наследия Алтая: Т. М. Степанской [23–25], Л. Г. Красноцветовой [19], В. К. Вистингаузена [9], Ю. А. Крейдуна [20; 26], Р. Ю. Волоснова [12].

В начале XXI в. к изучению культурного и исторического наследия православной культуры обращались многие отечественные авторы, в том числе сибирского региона: Ю. А. Крейдуна, Т. М. Степанской, Н. В. Гречневой, Р. Ю. Волоснова, Н. П. Железниковой, Г. Д. Булгаевой и многих других. Исследование доктора искусствоведения Ю. А. Крейдуна «Миссионерское храмоздательство на Алтае. Воссоздание облика утраченных храмов XIX – начала XX вв.» (2013) [20] посвящено воспроизведению целостной панорамы храмоздательства на Алтае в контексте миссионерской деятельности Русской православной церкви в период XIX – начала XX вв. Предметом исследования для автора монографии послужили наиболее характерные постройки Алтайской духовной миссии: монастырские комплексы, миссионерские храмы, станы и погосты, школы и благотворительные учреждения. В монографии представлен стилистический анализ, введена авторская типология зданий богослужебного назначения, изложена методика теоретического воссоздания облика миссионерских зданий с применением современных информационных технологий. В приложении представлен полный перечень (с 1835 г.) богослужебных зданий Алтайской духовной миссии (храмов, молитвенных домов и часовен).

Труды профессора Т. М. Степанской «Памятники градостроительства и архитектуры Алтая» (1990) [23], «Архитектура Алтая XVIII–XX вв.» (2006) [24] становятся первыми специальными исследованиями по истории архитектуры, в том числе культурной архитектуры городов Алтая.

Монография кандидатов искусствоведения Р. Ю. Волоснова, Н. В. Гречневой и доктора искусствоведения Т. М. Степанской «Образ храма в культурном ландшафте Алтая» (2015) [11] является исследованием по истории архитектуры городов Алтая, охватывающим период XVIII – начало XXI вв. В издании рассмотрены связи местной архитектурной школы с общероссийским культовым зодчеством; введены в научный оборот новые имена архитекторов; представлен анализ храмов, построенных в период рубежа XX–XXI вв.

В рассматриваемый период на Алтае проводятся научные конференции различного уровня, в которых активное участие принимают учащиеся общеобразовательных школ, лицеев, колледжей, высших учебных заведений. В 2017 г. в Барнаульском епархиальном управлении состоялась научно-практическая конференция «Православная культура в региональном художественном и историческом наследии», посвященная православной истории, искусству, архитектуре и музейному делу. Мероприятие прошло в рамках регионального этапа Международных Рождественских образовательных чтений «Нравственные ценности и будущее человечества». Организаторами конференции выступили Барнаульская епархия, музей «Истории Православия на Алтае». Главными задачами конференции стало объединение представителей музейного сообщества в решении проблем сохранения наследия православного церковного искусства и культуры.

Теме православного религиозного искусства и культуры посвящен ряд исследовательских работ, которые легли в основу диссертаций на соискание ученых степе-

ней кандидата искусствоведения защищенных в начале XXI в. в Алтайском государственном университете: Р. Ю. Волоснов «Сельское деревянное культовое зодчество Алтая в конце XIX – первой трети XX веков» (2009) [10], Т. В. Прохорова «Сибирская икона XVI–XIX вв.: становление и развитие иконографической традиции» (2012) [22], Н. В. Гречнева «Культовое зодчество Алтая на рубеже XX–XXI вв.» (2012) [14], Н. П. Железникова «Православные традиции в региональном художественном наследии» (2013) [16], Г. Д. Булгаева «Воссоздание иконостасов храмов городов Западной Сибири последней трети XVIII – середины XIX веков» (2016) [2]. Тематические исследования подобного плана помогают транслировать процессы, происходящие в развитии православной культуры, обладающей духовно-нравственным содержанием и являющейся источником художественно-эстетического обогащения современного общества.

Авторы, изучающие проблемы регионального православного искусства и культуры Алтая, представляют результаты своих исследований в зарубежных публикациях, в частности, проблемам сохранения архитектурного церковного наследия посвящена статья Т. М. Степанской [29], вопросам интеграции духовной культуры в систему высшего образования в начале XXI в. и сохранению региональной художественной культуры статьи Ю. А. Крейдуна, Л. И. Нехвядович [26; 27; 28].

Формированию духовной культуры, наличие которой столь актуально в начале XXI в., способствуют коллекции памятников религиозной культуры и искусства, представленные в фондах и экспозициях музеев на Алтае. Собирать коллекции предметов церковного искусства на Алтае начали в 20–30 гг. XX в. До начала XX в. к религиозным предметам относились как к атрибутам храмов и церквей. В этот период происходит закрытие церквей, которое было связано с изменением политической системы и усилением атеистической пропаганды, а в их зданиях организуют музеи. Примером этого явления на Алтае послужило создание Художественного музея в храме Святого Дмитрия Ростовского в г. Барнауле. Храм Дмитрия Ростовского в Барнауле принадлежит к произведениям архитектурного искусства. Инициативу его возведения высказал начальник Колывано-Воскресенских заводов П. К. Фролов в 1822 г., на что получил утверждение от Кабинета Его Императорского Величества. Заложили церковь 6 августа 1829 г., построили в 1831 г. на средства Колывановоскресенских заводов: «...каменная, вместо колокольни имеет каменные столбы, на коих колокола висят» [25, с. 3752]. Другая особенность Дмитриевской церкви состоит в том, что в плане — это церковь-ротонда (круглое здание, увенчанное куполом). Спецификой храма является различие между внутренним и внешним объемами: внутреннее пространство восьмигранное в плане с узкими диагональными гранями, внешний объем — круглый в плане. Пространство между внутренними и наружными стенами между рукавами креста занимают небольшие помещения; ризалиты завершены классическими фронтонами. Здание заводской богадельни соединялось с церковью крытой галереей. Вокруг здания Дмитриевской церкви был разбит сад, у входа в который по проекту гражданского инженера И. Носовича в начале XX в. была выстроена часовня. В создании проекта церкви участвовали архитекторы барнаульского сереброплавильного завода А. И. Молчанов, Л. И. Иванов, Я. Н. Попов, все авторы являлись архитекторами-классицистами. Иконы и настенные росписи выполнял академик живописи М. И. Мягков (1799–1852), служивший учителем рисования в горной школе Барнаульского сереброплавильного завода. Дмитриевская церковь, возведенная как домовая церковь богадельни Барнаульского завода, является элементом ансамбля исторического центра столицы Алтайского края. Церковь Дмитрия Ростовского была закрыта 4 июня 1920 г. [25, с. 3752]. В 1921 г., по инициати-

ве барнаульской общественности и русского живописца М. И. Курзина, в здании храма открылась художественная экспозиция из произведений российских авторов, среди которых такие знаменитые имена как В. В. Кандинский. Иконы перенесли в подсобное помещение храма. Импровизированный художественный музей просуществовал недолго — до 1926 г.: художественная коллекция (более ста работ) рассеялась. Судьба музейных ценностей до сих пор неизвестна. Предположительно часть картин и икон храма была передана в Алтайский краеведческий музей, но на протяжении всего советского периода формирование и изучение коллекции предметов церковного искусства проходило только в контексте пропаганды атеистического мировоззрения.

В начале XXI в. на Алтае коллекции православной истории представлены небольшими собраниями икон и предметов церковного быта. В фондах Алтайского государственного художественного музея (открыт в 1958 г.) хранится коллекция церковного искусства, собранная в ходе экспедиций по районам Алтайского края. Первые экспонаты поступили 1960-х гг., но их изучение и реставрация начались только в 1990-е гг. Коллекция включает предметы иконописи, литые иконы, декоративно-прикладное искусство, рукописные и старопечатные книги. Формирование подобных коллекций позволяет наиболее полно представить сибирскую иконопись XVIII–XX вв.

Тематическая направленность Государственного музея истории литературы искусства и культуры Алтая (открыт в 1989 г.) предполагала формирования коллекции по истории православия Алтайского региона. Ее активное пополнение началось в 1990-х гг. Коллекция включает различные предметы церковной принадлежности. Значительная часть собрания представляет старообрядческую медную пластику — иконы, складни, кресты. Следующая группа предметов — кресты различных форм и размеров: кресты - тельники, наперсные кресты, киотные и напестольные. Иконы представлены различными образами Богородицы, святых и двенадцатых праздников. В коллекции имеются иконы домашние и храмовые, оклады и подокладники, нательные образы [15, с. 40].

Коллекции икон и церковных предметов находятся на хранении не только в крупных краевых, но и небольших районных музеях. Тальменский районный краеведческий музей был основан в 1991 г. Советом народных депутатов Тальменского района Алтайского края (решение № 154 от 21 июня 1991 г. «О создании районного краеведческого музея в р.п. Тальменка») как самостоятельное учреждение на базе школьного музея районного образования. Коллекция икон, входящих в основной фонд музея, раскрывает пласт духовной православной культуры. Происхождение икон, их авторы не известны. Сюжеты икон традиционны: образ Христа, Божьей матери-заступницы, образ Святого Николая Чудотворца, Святой Прасковьи Великомученицы, Святого Георгия Победоносца. Представлена в экспозиции музея церковная литература — старообрядческий «Апостол» (издание начала XX в.), Евангелие (1912), «Сказание о чудотворной иконе Казанской Божьей матери и чудесах ее творимые» (издание 1902 г., типографии И. Д. Сытина в г. Москве) [17, с. 188].

Начало XXI в. внесло изменения в формы организации музеев — они стали создаваться на предприятиях, в не профильных организациях. В 2004 г. в здании Православной Епархии был открыт музей «Истории православия на Алтае». Основу музейной экспозиции составили святыни и предметы музейного значения, переданные из Покровского собора Барнаула по благословению епископа Барнаульского и Алтайского Максима [15, с. 39]. Среди них книги являющиеся памятниками истории Православия на Алтае, иконы, облачения священнослужителей, церковная утварь. Исследова-



тельская работа ведется преподавателями Барнаульской Духовной Семинарии иереями Г. Крейдуним и К. Метельницким. Научные материалы авторов составили основу экспозиции. К открытию была приурочена в Барнауле Международная научно-практическая конференция, прошедшая в Алтайском институте искусства и культуры, а также в стенах Семинарии, посвященная изучению процессов сохранения и воспроизводства нематериального духовного наследия православной культуры, совершенствованию процесса образования и воспитания подрастающего поколения музейными средствами. Музей является базой для практической деятельности студентов Духовной семинарии — ее воспитанники, изучая историю духовной жизни Алтайского края, проводят экскурсии, лекции, мастер-классы, тем самым на практике закрепляют полученные теоретические знания.

Таким образом, церковные музеи на Алтае транслируют православные культурные традиции, обеспечивая непрерывность развития культуры в ее общечеловеческой, национальной и социальной составляющих.

Важную роль в процессе формирования духовной культуры общества на Алтае играют не только фонды и постоянные экспозиции музеев, но и выставочное пространство региона. В 2016 г., по благословению Высокопреосвященного Сергия, митрополита Барнаульского и Алтайского, в Барнауле прошла межрегиональная выставка «Алтай православный». Целью выставки стало объединение усилий Русской Православной Церкви, светской власти и общественности по сохранению, защите и популяризации отечественной культуры, искусства и традиционных духовно-нравственных ценностей. Участниками выставки выступили епархии, храмы и обители, учебные заведения, издательства, паломнические службы, общественные организации, художественно-производственные мастерские, реставраторы, иконописцы, народные мастера, православные товаропроизводители, приюты и благотворительные фонды. Экспозиция выставки была построена по тематическим разделам: «Служение Русской православной церкви», «Восстановление и реставрация храмов и монастырей», «Храмовое убранство», «Иконопись», «Духовное образование и просвещение», «Церковная полиграфия и издательское дело», «Паломничество», «Колокольное литье», «Православные традиции в ювелирном искусстве», «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», «Православный образ жизни».

В 2017 г. в Барнауле прошла VIII международная православная выставка-ярмарка «От покаяния к воскресению России», посвященная 100-летию исторических событий: заговору и отстранению царя Николая II от власти. Выставка включала коллекции крупнейших храмов, монастырей и подворий Русской православной церкви из России, Украины, Беларуси, Молдовы, Греции. В экспозициях были представлены иконы, ладан со Святой Горы Афон, православные сувениры из Иерусалима, святая вода из Базилики Святого Николая в итальянском городе Бари. В рамках акции «Меняй суеверие на веру», организованной информационным отделом Барнаульской епархии, можно было обменять книги по эзотерике, магии, оккультизму на православную религиозную литературу. Акция нашла отклик у молодого поколения.

Галерея «Universum» Алтайского государственного университета — организатор ежегодных традиционных выставок: «Мы славим праздник Рождества», «Алтай мастеровой» (выставка-конкурс на присвоение почетного звания «Народный мастер Алтая»). На Рождественскую выставку представляются произведения детского творчества от центров эстетического воспитания, школ искусств, воскресных школ из тридцати пяти районов Алтайского края — это акварели, рисунки, макеты, вышивки, бисе-

роплетение, композиции из различных материалов на сюжеты праздника Рождества. Ежегодно на выставку представляют более 800 экспонатов из 25 учебных заведений и центров края. Материалы экспозиции транслируют напоминание о том, что в русском искусстве есть народное творчество, которое является его важной художественной составляющей. Оно представлено крупнейшими центрами народных промыслов: лаковой миниатюрой Палеха, Федоскино, Мстеры, кистевой росписью Хохломы, Городца, Русского Севера, расписной керамикой Гжели и других керамических промыслов, ткачеством, традиционными обрядовыми куклами. Выставка возвращает посетителей к традициям народной художественной культуры.

Учебно-образовательный характер носят традиционные выставки «Алтай мастеровой» в галерее «Universum». На выставке экспонируются работы мастеров из районов Алтайского края. Произведения выполнены авторами в разнообразных техниках и традициях — лоскутное шитье, резьба по дереву, роспись по металлу, плетение из ивового прута. Народные мастера Алтайского края являются создателями студий, общественных организаций, ведущих просветительскую и творческую деятельность по возрождению и развитию русских народных ремесел. Таким образом, православные традиции являются душой народа, в них выражены представления о красоте, гармонии, единстве природы и человека — все то, что составляет духовность личности всего общества. Христианская культура на Алтае в начале XXI в. становится источником художественно-эстетического воспитания молодого поколения.

Итак, осуществив анализ научной и выставочной деятельности на Алтае в начале XXI в., сделаем вывод о том, что в исследуемый период активно растет интерес исследователей к решению проблем снижения общего уровня культуры и ликвидации кризисных явлений в духовной жизни общества: формируется стремление к изучению православного наследия Алтая, активизируется деятельность преподавателей и учащихся вузов, школ в вопросах сохранения и трансляции традиционной культуры и искусства. Православная культура способна сформировать устойчивые нравственные ориентиры общества, но лишь часть социума откликается на эти послылы.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Алпатов М. В.* Немеркнувшее наследие. М.: Просвещение, 1990. 304 с.
- 2 *Булгаева Г. Д.* Воссоздание иконостасов храмов городов Западной Сибири последней трети XVIII – середины XIX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2016. 22 с.
- 3 *Буслаев Ф. И.* Изображения Страшного суда по русским подлинникам // Сочинения. СПб.: Изд-во Отд. русского языка и словесности Императорской АН, 1910. Т. 2. 463 с.
- 4 *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб.: Тип. тов-ва «Общественная польза», 1861. Т. 2: Древнерусская народная литература и искусство. 429 с.
- 5 *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи // Соч. Ф. Буслаева. М.: Тип. Грачева и К°, 1866. 106 с.
- 6 *Буслаев Ф. И.* Свод изображений из лицевых Апокалипсисов. По рукописям с XVI-го века по XIX-ый / сост. Ф. И. Буслаев. М.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1884. 252 с.
- 7 *Бычкова Т. А.* К истории иконописания Томского уезда XVII–XIX вв. // Кузнецкая старина. Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 1993. Вып. 1. 190 с.

- 8 *Велижанина Н. Г.* Народные сибирские иконы Новосибирской картинной галереи // Музей. 1983. № 4. С. 23–28.
- 9 *Вистингаузен В. К.* Народная сибирская иконопись из собрания Тальменского краеведческого музея // Этнография Алтая. Барнаул: [Б.и.], 1996. С. 196–200.
- 10 *Волоснов Р. Ю.* Сельское деревянное культовое зодчество Алтая в конце XIX – первой трети XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2009. 23 с.
- 11 *Волоснов Р. Ю., Гречнева Н. В., Степанская Т. М.* Образ храма в культурном ландшафте Алтая. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2015. 156 с.
- 12 *Волоснов Р. Ю.* Мемориальные иконы в сельской местности Западной Сибири конца XIX – начала XX вв. // Вестник славянских культур. 2016. № 4 (Т. 42). С. 198–207.
- 13 *Грбавь И. Э.* О древнерусском искусстве. М.: Наука, 1966. 388 с.
- 14 *Гречнева Н. В.* Культовое зодчество Алтая на рубеже XX–XXI вв.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2012. 21 с.
- 15 *Железникова Н. П.* Иконы Пресвятой Богородицы из собрания музея Истории Православия на Алтае // Культурное наследие Сибири. 2010. № 11. С. 38–45.
- 16 *Железникова Н. П.* Православные традиции в региональном художественном наследии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2013. 21 с.
- 17 *Зеленина И. И.* Из истории комплектования фондов Тальменского районного краеведческого музея // Нижнее Причумышье. Очерки истории и культуры. Тальменка, Барнаул: Алтайский полиграфический комбинат, 1997. С. 187–189.
- 18 *Кондаков Н. П.* Русская икона. М.: Культурно-просветительный фонд имени народного артиста Сергея Столярова, 2004. Т. 1–4. Т. 1. 65 с. Т. 2. 136 с. Т. 3. 192 с. Т. 4. 220 с. (репринтное издание)
- 19 *Красноцветова Л. Г.* Алтайский иконописец В. Ф. Балыкин // Алтайский краевой музей изобразительных и прикладных искусств. Итоги деятельности музея в 1992 г. Барнаул: [Б.и.], 1993. С. 52–57.
- 20 *Крейдун Ю. А.* Миссионерское храмоздательство на Алтае. Воссоздание облика утраченных храмов XIX – начала XX вв. Барнаул: Алтайский дом печати, 2013. 262 с.
- 21 *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. М.: Искусство, 1980. 236 с.
- 22 *Прохорова Т. В.* Сибирская икона XVI–XIX вв.: становление и развитие иконографической традиции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2012. 22 с.
- 23 *Степанская Т. М.* Памятники градостроительства и архитектуры Алтая. Барнаул: Изд-во Алтайского отделения Советского фонда культуры, 1990. 44 с.
- 24 *Степанская Т. М.* Архитектура Алтая XVIII–XX вв. Барнаул: АРТ, 2006. 301 с.
- 25 *Степанская Т. М.* Домовая церковь Богадельни барнаульского сереброплавильного завода (к 185-летию храма Дмитрия Ростовского) // Ломоносовские чтения на Алтае: фундаментальные проблемы науки и образования: сборник научных статей международной конференции. Барнаул, Изд-во АлтГУ, 2015. С. 3751–3753.
- 26 *Kreydun Y. A., Nekhyadovich L. I.* Spiritual and etnical culture in the system of secular and ecclesiastical higher education // European Journal of Science and Theology. 2018. Vol. 14. P. 1842–8517.

- 27 *Nekhvyadovich L. I., Chernyaeva I. V.* Experience and Perspectives of Art History Development in Educational Space of Siberia at the Turn of XX–XXI centuries. *International Journal of Environmental & Science Education*. 2016. Vol. 11, Issue 7. P. 1501–1507.
- 28 *Nekhvyadovich L. I., Balakhnina L. V., Chernyaeva I. V.* Regional cultural centers and artistic schools of Siberia at the turn of the 21st century as a part of the information system in the educational process. *Espacios*. 2018. Vol. 39, Issue 2. P. 20–26.
- 29 *Stepanskaya T. M.* Traditions of the Saint Petersburg architecture school in the regional town-planning practice of Russia in the XVIII – first half of the XIX century historical and theoretical aspect. *European Journal of Science and Theology*. 2017. Vol. 13, Issue 2. P. 217–232.

\*\*\*

© 2019. **Irina V. Chernyaeva**  
Barnaul, Russia

© 2019. **Lydia V. Balakhnina**  
Tyumen, Russia

**SHAPING SPIRITUAL CULTURE OF SOCIETY  
BY MEANS OF SCIENTIFIC AND EXHIBITION ACTIVITY IN ALTAI  
IN THE EARLY 21<sup>ST</sup> CENTURY**

**Abstract:** The authors address the issue that had already become traditional — decrease in a general level of culture, the crisis phenomena in a spiritual life of society and the lack of moral guidelines in the social behavior of young people. The purpose of the paper is to identify the most effective mechanisms for shaping the spiritual culture of modern society. The paper looks at the works of founders of the Russian science of church art (19–20 cs.) and studies of regional Siberian authors (the turn of the 21<sup>th</sup> century), examines scientific and exhibition activities in Altai (early 21<sup>th</sup> century) and summarizes the regional artistic experience in context of the development of cultural communication. The authors arrive at conclusion that main components of the formation of ethical and moral foundations of personality development are the traditional forms of scientific and educational activities: studying collections of monuments of religious culture and art in holdings and exhibits of local history and art museums, including regional ones; analysis of modern exhibition practice as a concept of historical memory; development of thematic scientific research on the Orthodox religious culture. The paper argues that religious culture, constituting a part of the spiritual culture of mankind, is capable of forming sustainable moral guidelines for society.

**Keywords:** religious culture, science, orthodoxy, collection, museum, exhibition activity, exposition, gallery.

**Information about the authors:**

Irina V. Chernyaeva — PhD in Arts, Associate Professor, Altai State University, Lenina Ave. 61, 656049 Barnaul, Russia. E-mail: gurkina-22@mail.ru

Lydia V. Balakhnina — PhD in Arts, Associate Professor, Tyumen State University, Volodarsky St. 6, 625003 Tyumen, Russia. E-mail: 89091812006@mail.ru

**Received:** November 11, 2018

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

**For citation:** Chernyaeva I. V., Balakhnina L. V. Shaping spiritual culture of society by means of scientific and exhibition activity in Altai in the early 21<sup>st</sup> century. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 92–103. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Alpatov M. V. *Nemerknushchee nasledie* [Unfading heritage]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1990. 304 p. (In Russian)
- 2 Bulgaeva G. D. *Vossozdanie ikonostasov khramov gorodov Zapadnoi Sibiri poslednei treti XVIII – serediny XIX vekov* [Reconstruction of the iconostases in churches of the Western Siberia cities in the last third of 18<sup>th</sup> – mid-19<sup>th</sup> centuries: PhD thesis, summary]. Barnaul, 2016. 22 p. (In Russian)
- 3 Buslaev F. I. *Izobrazheniia Strashnogo suda po russkim podlinnikam* [Images of the Last judgment in Russian originals]. *Sochineniia* [Works]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Otdeleniia russkogo iazyka i slovesnosti Imperatorskoi AN, 1910. Vol. 2. 463 p. (In Russian)
- 4 Buslaev F. I. *Istoricheskie ocherki russkoi narodnoi slovesnosti i iskusstva* [Historical sketches on Russian folk literature and art]. St. Petersburg, Tipografiia tovarishchestva "Obshchestvennaia pol'za", 1861. Vol. 2: *Drevnerusskaia narodnaia literature i iskusstvo* [Old Russian folk literature and art]. 429 p. (In Russian)
- 5 Buslaev F. I. *Obshchie poniatii o russkoi ikonopisi* [General concepts of the Russian icon painting]. *Sochineniia F. Buslaeva* [Works of F. Buslaev]. Moscow, Tip. Grachevai K<sup>o</sup> Publ., 1866. 106 p. (In Russian)
- 6 Buslaev F. I. *Svod izobrazhenii iz litsevykh Apokalipsisov. Po rukopisiam s XVI-go veka po XIX-yi* [A set of images from the illuminated Apocalypses. Manuscripts of the 16<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> century], collected by F. I. Buslaev. Moscow, Tipografiia M. M. Stasiulevicha, 1884. 252 c. (In Russian)
- 7 Bychkova T. A. *K istorii ikonopisaniia Tomskogo uezda XVII–XIX vv.* [On the history of icon painting in the Tomsk province of the 17<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries]. *Kuznetskaia starina* [Kuznetsk antiquity]. Novokuznetsk, Kuznetskaia krepost' Publ., 1993. Vol. 1. 190 p. (In Russian)
- 8 Velizhanina N. G. *Narodnye sibirskie ikony Novosibirskoi kartinnoi galerei* [Siberian folk icons of the Novosibirsk art gallery]. *Muzei*, 1983, no 4, pp. 23–28. (In Russian)
- 9 Vistingauzen V. K. *Nardnaia sibirskaia ikonopis' iz sobraniia Tal'menskogo kraevedcheskogo muzeia* [Siberian folk icon-painting from Talmen` Museum of local lore collection]. *Etnografiia Altaia* [Ethnography of the Altai Republic]. Barnaul, b.i., 1996, pp. 196–200. (In Russian)
- 10 Volosnov R. Iu. *Sel'skoe dereviannoe kul'tovoe zodchestvo Altaia v kontse XIX — pervoi treti XX vekov* [Rural wooden church architecture of Altai in the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries: PhD thesis, summary]. Barnaul, 2009. 23 p. (In Russian)
- 11 Volosnov R. Iu., Grechneva N. V., Stepanskaia T. M. *Obraz khrama v kul'turnom landshafte Altaia* [The image of the temple in the cultural landscape of Altai]. Barnaul, Izdatel'stvo AltGU Publ., 2015. 156 p. (In Russian)
- 12 Volosnov R. Iu. *Memorial'nye ikony v sel'skoi mestnosti Zapadnoi Sibiri kontsa XIX – nachala XX vv.* [Memorial icons in the countryside of the Western Siberia of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> cs.]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2016, no 4 (Vol. 42), pp. 198–207. (In Russian)

- 13 Grabar' I. E. *O drevnerusskom iskusstve* [On Old Russian art]. Moscow, Nauka Publ., 1966. 388 p. (In Russian)
- 14 Grechneva N. V. *Kul'tovoe zodchestvo Altaia na rubezhe XX–XXI vv.* [The iconic architecture of the Altai Republic at the turn of the 21<sup>st</sup> century: PhD thesis, summary]. Barnaul, 2012. 21 p. (In Russian)
- 15 Zheleznikova N. P. Ikony Presviatoi Bogoroditsy iz sobraniia muzeia Istorii Pravoslaviia na Altae [Icons of the Most Holy Virgin from the collection of the History museum of Orthodoxy in Altai]. *Kul'turnoe nasledie Sibiri*, 2010, no 11, pp. 38–45. (In Russian)
- 16 Zheleznikova N. P. *Pravoslavnye traditsii v regional'nom khudozhestvennom nasledii* [Orthodox traditions in regional art heritage: author: PhD thesis, summary]. Barnaul, 2013. 21 p. (In Russian)
- 17 Zelenina I. I. Iz istorii komplektovaniia fondov Tal'menskogo raionnogo kraevedcheskogo muzeia [From the history of acquisitions of the Talmensky district Museum of local lore]. *Nizhnee Prichumysh'e. Ocherki istorii i kul'tury* [The Lower Pritchumyshye. Essays on history and culture]. Tal'menka, Barnaul, Altaiskii poligraficheskii kombinat Publ., 1997, pp. 187–189. (In Russian)
- 18 Kondakov N. P. *Russkaia ikona* [Russian icon]. Moscow, Kul'turno-prosvetitel'nyi fond imeni narodnogo artista Sergeia Stoliarova Publ., 2004. Vol. 1–4. Vol. 1. 65 p. Vol. 2. 136 p. Vol. 3. 192 p. Vol. 4. 220 p. reprint edition) (In Russian)
- 19 Krasnotsvetova L. G. Altaiskii ikonopisets V. F. Balykin [Altai icon painter V. F. Balykin]. *Altaiskii kraevoi muzei izobrazitel'nykh i prikladnykh iskusstv. Itogi deiatel'nosti muzeia v 1992 g.* [Altai regional Museum of fine and applied arts. Performance report of 1992]. Barnaul, without Publ., 1993, pp. 52–57. (In Russian)
- 20 Kreidun Iu. A. *Missionerskoe khramozdatel'stvo na Altae. Vossozdanie oblika utrachennykh khramov XIX – nachala XX vv.* [Missionary church-building in Altai. Reconstruction of the lost temples of 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> cs.] Barnaul, Altaiskii dom pečati Publ., 2013. 262 p. (In Russian)
- 21 Lazarev V. N. *Moskovskaia shkola ikonopisi* [Moscow school of icon painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 236 p. (In Russian)
- 22 Prokhorova T. V. *Sibirskaia ikona XVI–XIX vv.: stanovlenie i razvitie ikonograficheskoi traditsii* [Siberian icon of 16<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> cs.: establishment and development of iconographic tradition: PhD thesis, summary]. Barnaul, 2012. 22 p. (In Russian)
- 23 Stepanskaia T. M. *Pamiatniki gradostroitel'stva i arkhitektury Altaia* [Monuments of urban development and architecture of Altai]. Barnaul, Izdatel'stvo Altaiskogo otdeleniia Sovetskogo fonda kul'tury Publ., 1990. 44 p. (In Russian)
- 24 Stepanskaia T. M. *Arkhitektura Altaia XVIII–XX vv.* [Architecture of Altai of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> cs.] Barnaul, ART Publ., 2006. 301 p. (In Russian)
- 25 Stepanskaia T. M. Domovaia tserkov' Bogadel'ni barnaul'skogo serebroplavil'nogo zavoda (k 185-letiiu khrama Dmitriia Rostovskogo) [The Almshouse Church of the Barnaul silver smelter (to the 185<sup>th</sup> anniversary of the temple of Dimitry of Rostov)]. *Lomonosovskie chteniia na Altae: fundamental'nye problem nauki i obrazovaniia: sbornik nauchnykh statei mezhdunarodnoi konferentsii* [Lomonosov readings in Altai: fundamental issues of science and education: collection of scientific articles of the international conference]. Barnaul, Izdatel'stvo AltGU Publ., 2015, pp. 3751–3753. (In Russian)

- 26 Kreydun Y. A., Nekhvyadovich L. I. Spiritual and etnical culture in the system of secular and ecclesiastical higher education. *European Journal of Science and Theology*, 2018, vol. 14, pp. 1842–8517. (In English)
- 27 Nekhvyadovich L. I., Chernyaeva I. V. Experience and Perspectives of Art History Development in Educational Space of Siberia at the Turn of 20–21 centuries. *International Journal of Environmental & Science Education*, 2016, vol. 11, issue 7, pp. 1501–1507. (In English)
- 28 Nekhvyadovich L. I., Balakhnina L. V., Chernyaeva I. V. Regional cultural centers and artistic schools of Siberia at the turn of the 21st century as a part of the information system in the educational process. *Espacios*, 2018, vol. 39, issue 2, pp. 20–26. (In English)
- 29 Stepanskaya T. M. Traditions of the Saint Petersburg architecture school in the regional town-planning practice of Russia in the 18 – first half of the 19 century historical and theoretical aspect. *European Journal of Science and Theology*, 2017, vol. 13, issue 2, pp. 217–232. (In English)



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

© 2019 г. В. С. Кузнецова  
г. Новосибирск, Россия

### РАЗНОВИДНОСТИ СЮЖЕТА О МАРКО БОГАТОМ (AaTh 930) В ВОСТОЧНО- И ЮЖНОСЛАВЯНСКИХ ЗАПИСЯХ

**Аннотация:** Повествования о Марко Богатом — богачу предсказано, что его наследником и зятем станет сын бедняка; богач безуспешно пытается его погубить; предсказание сбывается — принадлежат к числу популярных в фольклоре (AaTh 930; СУС 930=461), в том числе у славян южных и восточных. Ранее нами были выделены две формы *начального эпизода* в славянских рассказах с этим сюжетом — «Марко на ночлеге» и «легенда о Христе» [9]. Дальнейшее сравнение состава славянских повествований о Марко Богатом обнаружило две представленные в них разновидности этого сюжета — «От судьбы не уйдешь» и разновидность с эпизодом путешествия к Змею. При этом начальный эпизод «Марко на ночлеге» может сочетаться только с разновидностью сюжета «От судьбы не уйдешь», тогда как начальный эпизод «легенда о Христе» находим в текстах сочетающимся и с разновидностью сюжета «От судьбы не уйдешь», и с разновидностью «со Змеем». Если в южнославянских записях с сюжетом AaTh 930 мы находим только одну разновидность сюжета — «От судьбы не уйдешь» и только одну форму начального эпизода этих рассказов — «Марко на ночлеге», то в восточнославянских текстах о Марко Богатом представлены две формы вводного эпизода и две разновидности сюжета. Сравнение различных вариантов этих славянских повествований указывает на то, что более ранней его формой является сочетание начального эпизода «Марко на ночлеге» с сюжетной разновидностью «От судьбы не уйдешь». Дополнения к этой начальной форме повествования — вводный эпизод в форме «легенды о Христе» и сюжетная разновидность повествований о Марко Богатом с эпизодом путешествия к Змею являются более позднимиращениями, развившимися в рамках восточнославянской фольклорной традиции.

**Ключевые слова:** славянский фольклор, легенды о судьбе, предопределение судьбы.

**Информация об авторе:** Вера Станиславовна Кузнецова — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, ул. Николаева, д. 8, 630090 г. Новосибирск, Россия. E-mail: vera\_kuznetsova@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 27.06.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019



*Для цитирования:* Кузнецова В. С. Разновидности сюжета о Марко Богатом (AaTh 930) в восточно- и южнославянских записях // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 104–116.

Известно, что повествования о Марко Богатом — богачу предсказано, что его наследником и зятем станет сын бедняка; богач безуспешно пытается его погубить; предсказание сбывается — принадлежат к числу очень популярных в фольклоре. Помещенный в указателях фольклорной прозы в разделе сказок о судьбе (AaTh 930; СУС 930=461) этот сюжет учтен в указателе Аарне-Томпсона (AaTh) в большом числе разноэтнических материалов, в том числе в вариантах южнославянских и русских. Восточнославянские тексты таких повествований учтены Сравнительным указателем сюжетов восточнославянской сказки (СУС) в материалах русских, украинских, белорусских. На территории России сказка распространена повсеместно, записана во многих вариантах.

Представленные в восточнославянских фольклорных собраниях рассказы о Марко Богатом многоэпизодны. Вводный эпизод этих повествований представлен в восточнославянской традиции двумя разновидностями. Одна из них была определена Н. Ф. Сумцовым как «легенда о Христе в гостях у мужика» [32, с. 10]. Она рассказывает о том, как богатый Марко, ожидавший в гости Бога, не узнал Христа, пришедшего к нему под видом бедного старичка, и не пустил его в свой дом. Христос переночевал в доме бедняка, и тот ночью слышал, как прилетевший ангел спрашивал странника о том, какую судьбу-долю дать родившемуся этой ночью в бедной семье мальчику, и как Господь решил, чтобы этот ребенок унаследовал богатства Марко. Варианты такого «зачина» в повествовании о Марко Богатом представлены, например, в начальной части рассказов, помещенных в классических фольклорных собраниях А. Н. Афанасьева — в сборнике легенд (№ 4 предисл.) с пометой: «из собрания В. И. Даля» [13, с. XXVI–XXVII] и в варианте № 305 в его же собрании сказок [14, с. 346]. Примеры подобного «вступления» находим и в других вариантах, см.: [18, № 4; 6, № 63 (45); 21, № 362; 25, № 141; 22, № 28; 4, № 27, № 83; 7, с. 80–81; 36, № 325; 24, № 34; 19, № 62, № 63; 23, № 13; 10, с. 114; ГАНО<sup>1</sup>, Т-383, Т-157, Т-171]. Согласно другой версии «вводного» эпизода повествований о Марко Богатом, не Христос просится к Марко на ночлег, а сам Марко, находясь в пути, останавливается на ночлег в доме, где уже есть «постоялец» — странствующий нищий старичок, которым оказывается сам Иисус Христос. Далее, как и в первом случае, следует рассказ о том, что ночью к Христу прилетает ангел, и Марко, подслушав их разговор, узнает о судьбе, предсказанной сыну бедняка. Подобная версия эпизода, получившая название «Марко на ночлеге», представлена, например, в опубликованной в собрании сказок А. Н. Афанасьева сказке № 306 [14, с. 350], а также в других вариантах с этим видом вступления [25, № 154; 27, № 2, с. 293–295; 4, № 81; 36, № 344, № 345, № 346; 1, № 15; 26, № 15; 17, № 3]. Вопрос об источниках и происхождении начального эпизода в сказке о Марко Богатом уже был для нас предметом подробного рассмотрения [8; 9], которое позволило установить, что обе его разновидности восходят к народным верованиям славян в предопределение судьбы и связаны с представлениями о сѹденицах (сѹдженицах) — мифологических существах женского пола, определяющих судьбу ребенка при его рождении<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Государственный архив Новосибирской области (Новосибирск), фонд М. Н. Мельникова (далее — ГАНО).

<sup>2</sup> О фольклорных представлениях, связанных с суденицами см.: [33; 15]; о сюжетах поверий, связанных с предопределением судьбы, и их мифологических основах у славян [16; 5].

Далее следует собственно самая сказка — рассказ о попытках Марко известить ребенка, которому предсказано стать нежеланным для него наследником, но божественное предсказание сбывается. Набор эпизодов, которые могут при этом входить в состав восточнославянских повествований о Марко Богатом таков. Вслед за вступительным фрагментом (1) следует рассказ о первой попытке Марко известить нежеланного для него наследника, который для краткости можно обозначить «лес» (2): Марко находит и заполучает новорожденного, а затем бросает его в поле, чаще — в лесу: в овраг / в сугроб / под деревом / в дупле; ребенка находят и спасают лесник / охотники / проезжавшие мимо купцы, см.: [13, с. XXVI–XXVII; 14, № 305, № 306; 18, № 4; 4, № 27, № 81, № 83; 25, № 118, № 141, № 154; 22, № 28; 21, № 362; 36, № 325, № 344; № 346; 6, № 63(45); 10, с. 114–115; 7, с. 81; 24, № 34; 1, № 15; 17, № 3; 19, № 62; 26, № 15; ГАНО, Т-383, Т-157].

Вторая попытка погубить наследника — «бочка-монастырь» (3): Марко, узнав, что ребенок жив, выкупает его у приемных родителей, запечатывает в бочку и бросает в море / в реку; волной бочку прибывает к берегу рядом с монастырем, монахи спасли, вырастили и воспитали мальчика, см.: [14, № 305; 18, № 4; 21, № 362; 6, № 63(45); 4, № 83; 1, № 15; 19, № 62; 17, № 3; 10, с. 115; ГАНО, Т-157; (25, № 118)].

Третья попытка — «письмо» (4): некоторое время спустя Марко забирает юношу из монастыря будто бы для того, чтобы сделать своим помощником; посылает к жене с письмом, в котором велит доставившего письмо убить; по дороге встреченный юношей старичок (Бог/Христос в облике старичка; три старичка, святой) изменяет содержание письма — юношу не казнят, а венчают с дочерью Марко [14, № 305, № 306; 13, № 4 (предисл.); 18, № 4; 25, № 118, № 141, № 154; (22, № 28); 10, с. 115; 7, с. 82; ГАНО, Т-157, Т-171; 6, № 63(45); 19, № 62; 1, № 15; 17, № 3; 27, № 2; 4, № 27, № 81, № 83; 36, № 344, № 345].

Четвертая попытка — «царь Змий» (5): Марко посылает нежеланного зятя к царю Змию / Идолищу-людоеду или Богу, чтобы получить дань/долг либо письмо, ответ на вопрос; по дороге происходят встречи героя с чудесными персонажами, которые терпят различные мучения (дуб, кит-рыба, перевозчик и др.), каждый из них просит узнать у Змия, когда эти их муки кончатся. Молодому человеку помогает мать/жена Змия и он, выполнив поручение, благополучно возвращается, а когда в путь отправляется сам Марко, то не возвращается, так как становится вечным перевозчиком через реку [14, № 305; 21, № 362; 25, № 118; 4, № 27, № 83; 6, № 63(45); ГАНО, 157; 1, № 15; 19, № 62; 17, № 3].

Еще одна попытка Марко погубить предопределенного ему наследника — «завод» (6): Марко посылает зятя ночью на свой завод (чугунный, мыловаренный, пивоваренный, салотопню и др.), заранее приказав рабочим убить его (бросить в котел/в огонь); зять по дороге задерживается/его не пускает жена, Марко же, которому не терпится удостовериться, что его поручение выполнено, сам отправляется на завод; неузнанный, он брошен в котел и гибнет, а юноша, как было предсказано, наследует его богатство [14, № 306; 13, № 4 (предисл.); 18, № 4; 25, № 141, № 154; 22, № 28; 27, № 2; 7, с. 82–83; 24, № 34; 6, № 63(45); 4, № 81; (36, № 344); 10, с. 115; ГАНО, Т-383, Т-171; 1, № 15; 24, № 15; 17, № 3; 23, № 13].

Полностью перечисленного набора эпизодов не содержит, как правило, ни один из текстов. В качестве, условно говоря, обязательных эпизодов повествования можно назвать эпизоды «лес» (2) и «письмо» (4) — они отмечаются почти во всех вариантах. Присутствие других фрагментов в сюжете вариативно, но характеризуется при этом определенной сочетаемостью составляющих повествование эпизодов. В зависимости

от того, как сочетаются эпизоды в текстах, можно выделить *две разновидности сюжета*. В текстах первой разновидности присутствует эпизод о путешествии к «царю Змию» (5) с описанием чудесных встреч героя во время этого путешествия, причем многие тексты с рассказом о путешествии к Змею как обязательный включают и эпизод «бочка» (3) — о попытке извести нежеланного наследника, пустив его в бочке по морю, а также о монастыре, где вырос спасенный монахами мальчик [14, № 305; 21, № 362; 6, № 63(45); 1, № 15; 17, № 3; 19, № 62; ГАНО, Т-157]. Варианты этой версии не знают эпизода о попытке сжечь юношу в топке принадлежащего Марко завода (6). Примером этой разновидности сюжета является текст афанасьевского собрания сказок № 305 [14, № 305], а также [25, № 118; 21, № 362; 4, № 83, № 27; 19, № 62].

Другая разновидность легендарного типа сюжета о Марко Богатом — «От судьбы не уйдешь» — содержит эпизод о заводе (6), эпизода же путешествия к Змею в них нет (хотя эпизод «бочка» в некоторых из них отмечается [18, № 4; 10, с. 115]). Такая разновидность сюжета представлена, например, в тексте № 306 из собрания сказок А. Н. Афанасьева [14, № 306], в его собрании легенд [13, № 4 (предисл.)] и в других вариантах: [25, № 141, № 154; 18, № 4; 27, № 2; 4, № 81; 36, № 344; 10, с. 115; ГАНО, Т-383, Т-171; 26, № 15].

Важно, что варианты начального эпизода, представленные в восточнославянских повествованиях о Марко Богатом двумя формами — «Марко на ночлеге» и «легенда о Христе» — по-разному сочетаются с выделенными в восточнославянских фиксациях разновидностями этого сюжета. Начальный эпизод «Марко на ночлеге» сочетается только с разновидностью сюжета «От судьбы не уйдешь» [25, № 154; 14, № 306; 25, № 2; 26, № 15; 4, № 81; 36 № 344, № 345, № 346], тогда как «легенда о Христе» может сочетаться и с разновидностью «От судьбы не уйдешь» [13, № 4 (предисл.); 18, № 4; 25, № 141; 22, № 28; 24, № 34; 10, с. 114–115; ГАНО Т-383; Т-171; 23, № 13], и с разновидностью, содержащей эпизод о Змее, например [14, № 305; 21, № 362; 4, № 27, № 83; ГАНО Т-157; 19, № 62].

Повествования с сюжетом AaTh 930 хорошо известны в фольклорной традиции южных славян. Сравнение южнославянских текстов с рассмотренными выше восточнославянскими вариантами сказок о Марко Богатом обнаруживает близость этих повествований и одновременно выявляет ряд важных отличий. Так «зачин» в южнославянских вариантах представлен только *одной формой начального эпизода* таких рассказов — «Марко на ночлеге». Судьбу родившемуся ребенку в этих повествованиях предсказывают обычно девы судьбы — реченицы [34, с. 175, № 1], урисницы [20, с. 110, № 2; 31, с. 154, № 1], суденицы [29, № 130, № 131, № 132, № 133], либо предсказывающих непосредственно не видят, но слышат — двое разговаривают [28, № 196], либо будущее приснилось на ночлеге в доме, где родился ребенок [11, с. 109–110]. Отмечаются варианты, в которых девы судьбы замещены святыми, например — Бог и св. Петр просят на ночлег (но без мотива их изгнания), предсказывают судьбу [28, № 85].

Другой особенностью южнославянских вариантов с этим сюжетом является то, что в них присутствует только *одна сюжетная разновидность* таких повествований — «От судьбы не уйдешь»; повествований с эпизодом путешествия к Змею в южнославянских фиксациях не представлено. Обнаруживаются и некоторые другие особенности южнославянских вариантов подобных рассказов. При «актуализации» общих для восточно- и южнославянского набора эпизодов повествования отмечается варьирование некоторых подробностей рассказов, которые связаны с географическими и климатическими особенностями территорий, а также с особенностями жизненного уклада. Так,

в эпизоде «лес» (2) не упоминаются характерные для многих восточнославянских вариантов повествования снег/сугроб/зима, вместо этого ребенка кладут в дупло [20, с. 110, № 2] (в восточнославянских текстах мотив также известен); бросают в овраг [34, с. 175, № 1], в реку [11, с. 109–110; 29, № 132, № 133; 12, № 24], пытаются насадить на кол [31, с. 154, № 1; 28, № 196], а спасителями младенца оказываются не проезжавшие следом купцы, а пастух, лесник, рыбак или мельник (на реке, в которую брошен ребенок, стоит мельница), спасенный мальчик часто получает имя Найден / Наход [34, с. 175, № 1; 11, с. 109–110; 29, № 133; 12, № 24; 28, № 16] или Горчо [20, с. 110, № 2]. Еще одна особенность связана с заключительным эпизодом повествования. В восточнославянских вариантах этой разновидности сюжета он рассказывает, напомним, о том, как Марко посылает нежеланного для него зятя на завод, в южнославянских вариантах в одном случае — на фабрику [28, № 85], чаще повествуется об отправке юноши на виноградник (за вином или виноградом) [20, № 2; 12, № 24; 29, № 133], а также на овчарню (за овцой) [11, с. 109–110], на гумно [29, № 132], за водой [34, с. 175; 27, № 133]. Самым стабильным и неизменным в двух традициях является эпизод с письмом. В качестве чудесного помощника, изменяющего содержание письма, как и в восточнославянских вариантах, в южнославянских повествованиях может быть старичок (Бог) [34, № 1; 29, № 131], а также св. Петр [28, № 85], св. Савва [29, № 132; 11, с. 109–110], «девушка» [28, № 196], незнакомец [29, № 133], ходжа [12, № 24]. Указанные подробности южнославянских текстов «смыслоразличительными» для определения сюжетной формы не являются, в них представлена, повторим, сюжетная разновидность «От судьбы не уйдешь».

Представляется, что более ранней формой рассматриваемых славянских повествований о Марко Богатом является сочетание начального эпизода «Марко на ночлеге» и набора эпизодов сюжетной разновидности «От судьбы не уйдешь» («Марко на ночлеге» + «От судьбы не уйдешь»). В дальнейшем начальный эпизод в этом сочетании замещается «легендой о Христе» под влиянием повествований с сюжетом «Бог в гостях» (СУС 751А\*: приходит в виде нищего (калики); бедняк отдает ему последнее и вознаграждается; богач, полагавший, что бог придет из церкви, не признает его в старичке-нищем, обходится с ним грубо, за что наказывается). Возникает сочетание «легенда о Христе» + «От судьбы ней уйдешь». Такое замещение начального эпизода становится возможным на этапе, когда в подобных повествованиях судьбу начинают предсказывать не девы судьбы, а заместившие их персонажи христианской мифологии (Христос, апостолы, святые, ангелы). Поскольку «Бог в гостях» — продуктивный для восточнославянской фольклорной традиции зачин (подробнее см. [9, с. 123, 126]), то вслед за ним в повествование рассказчиками могут включаться мотивы из других повествований, которые начинаются эпизодом «Бог в гостях» и представляют собой фольклорные вариации на темы «хождений Христа». Один из примеров — вариант повествования о Марко Богатом записанный в 1927 г. М. К. Азадовским в с. Тунка в Прибайкалье от Дмитрия Савельевича Асламова<sup>3</sup> [23, № 13]. В его рассказе повествование о Марко Богатом, начинается эпизодом посещения богача Христом в облике нищего («легенда о Христе»), а затем перемежается мотивами и эпизодами, близкими другим сюжетам, например СУС –750D\* (Бедная хозяйка: за гостеприимство получает от странника столько монет, сколько масляных глазков в супе; богатая льет больше масла, оно сливается в одно пятно).

<sup>3</sup> О творчестве Д. С. Асламова см.: [2, с. 60; 23, с. 10–21].

Сюжетная разновидность с эпизодом о путешествии к Змею могла оформиться в составе повествования о Марко Богатом как результат перенесения из волшебных сказок — под влиянием рассказов о путешествии к солнцу — ср. СУС 460В «Путешествие к солнцу»: герой отправляется на тот свет за счастьем или узнать, что делается на свете; по дороге встречные терпят различные мучения и просят его узнать, когда эти мучения кончатся; он выполняет все поручения, возвращается счастливым. В СУС сюжет отмечен в записях русских, украинских, белорусских. В некоторых вариантах повествований о Марко Богатом такая связь хорошо заметна. Так, например, в рассказе, записанном в местечке Гайшине Быховского уезда Могилевской губернии от крестьянина Никиты Петрова 56 лет, сообщается, что Марко посылает своего зятя к Богу спросить, почему трое суток было темно: «Дак сходзи к Богу, спроби, чаго трое суток *цьмяно* було? А я табе дам гроши на дорогу и хлеба» [4, № 27, с. 200]. Тот отправляется в путь, по дороге происходят встречи с чудесными персонажами (с перевозчиком, рыбой-щучкой, которая лежит поперек реки и по ней все идут и едут, и др.) которые, узнав, куда он направляется, просят его узнать, долго ли им терпеть их муки, наконец видит — стоит хатка, а в той хатке сидит старушка, «мацерь божая». Она, расспросив юношу, зачем он пожаловал, накормила его и сказала: «Василька, лезь под печь! И не прогневайся, бо мое сын и унуки як придучь, дак яны цябе *сожгуць*. Сын — бог, а унуки — луна и сонца. Дак яны цябе спалуюць, што яны моцно жарки. Коли яны увесь свет греюць... <...> И зайшло *сонца*, и пришли яны домов уси три ў хатку» (выделено мною. — В. К.) [4, № 27, с. 202].

Оформление рассказов с эпизодом о Змее в самостоятельную разновидность сюжета связано с тем, что присутствие в повествовании мотива путешествия к Змею исключало продолжение рассказа: Марко, согласно этому эпизоду, остается вечным перевозчиком, а богатства/наследство автоматически достаются его зятю-наследнику, то есть предсказание сбывается — повествование завершено, и уже нет необходимости в его продолжении в виде эпизода с заводом.

Некоторые творческие рассказы могли создавать свои контаминации. Нам известно несколько вариантов, в которых представлена как бы смешанная редакция сюжета, когда разновидность «От судьбы не уйдешь» дополнена эпизодом о Змее или наоборот. Один из таких примеров — запись М. К. Азадовского, сделанная летом 1915 г. в селе Челпаново на реке Куленге, притоке верхней Лены [1, № 15]. Указанный текст, записанный от известной сибирской сказочницы Натальи Осиповны Винокуровой<sup>4</sup>, содержит особый, смешанный вариант двух описанных выше версий. Ее рассказ о Марко Богатом начинается эпизодом «Марко на ночлеге», который, как уже было указано, сочетается только с сюжетной разновидностью «От судьбы не уйдешь». Однако в своем повествовании рассказчица наряду с «обязательными» эпизодами «лес» и «письмо» включает и эпизод «завод», как в вариантах второй разновидности сюжета («От судьбы не уйдешь»), и эпизоды о бочке, монастыре (3) и о чудесном путешествии к Змею (5), что соответствует первой его разновидности. Сначала в рассказе следует эпизод «завод» (6), но он не заканчивается в версии сказительницы гибелью Марко. Это позволяет ей продолжить повествование эпизодом о путешествии героя отправленного Марко к трехглавому змею за данью: после возвращения зятя Марко сам отправляется к Змею (выяснить, зачем тот отпустил зятя, а не съел его), остается вечным перевозчиком, а все его имущество достается юноше, как и было предсказано. Представляется, что рассказчице были известны обе сюжетные версии повествования, которые талантливая скази-

<sup>4</sup> Подробнее о рассказчице Н. О. Винокуровой см.: [3, с. 77–110].

тельница сумела объединить. Так получилась ее «авторская редакция» сказки. Других текстов с такой контаминацией эпизодов нам не известно. Исключение составляет вариант [17, № 3], записанный в 1986 г. Г. В. Медведевой в деревне Обхой Качугского района Иркутской области от Галины Александровны Шеметовой (1935 г.р.), которая эту сказку переняла от своей матери Раисы Егоровны Шеметовой, являющейся дочерью Н. О. Винокуровой. Таким образом, второй текст, содержащий такое сочетание эпизодов, в прямом смысле генетически связан с авторской винокуровской редакцией. Подобные варианты, в которых представлена «смешанная» редакция сюжета, немногочисленны, по нашим наблюдениям, все они являются «авторскими» его версиями<sup>5</sup>.

Итак, рассмотренные формы славянских повествований о Марко Богатом (AaTh 930) обнаруживают в своем составе две формы начального эпизода повествования — «Марко на ночлеге» и «легенда о Христе» и две разновидности сюжета — «От судьбы не уйдешь» и разновидность с эпизодом «путешествие к Змею». При этом начальный эпизод «Марко на ночлеге» может сочетаться только с разновидностью сюжета «От судьбы не уйдешь», тогда как начальный эпизод «легенда о Христе» находим в текстах сочетающимся и с разновидностью сюжета «От судьбы не уйдешь», и с разновидностью «со Змеем». Если в южнославянских записях с сюжетом AaTh 930 мы находим только одну разновидность сюжета — «От судьбы не уйдешь» и только одну форму начального эпизода этих рассказов — «Марко на ночлеге», то в восточнославянских текстах о Марко Богатом представлены две формы вводного эпизода и две разновидности сюжета. Сравнение различных форм этих славянских повествований указывает на то, что более ранней его формой является сочетание начального эпизода «Марко на ночлеге» с сюжетной разновидностью «От судьбы не уйдешь». Дополнения к этой начальной форме повествования (вводный эпизод в форме «легенды о Христе», который Н. Ф. Сумцов считал наращением, имевшим место исключительно на русской почве [32, с. 25], и сюжетная разновидность повествований о Марко Богатом с эпизодом путешествия к Змею) являются, как представляется, более поздними наращением, развившимися в рамках восточнославянской фольклорной традиции.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Азадовский М.* Сказки Верхнеленского края. Иркутск: Восточно-Сибирск. Отд. Русского географического о-ва, 1925. XLVIII+144 с.
- 2 *Азадовский М. К.* Статьи о литературе и фольклоре. М.; Л.: Гослитиздат, 1960. 547 с.
- 3 *Азадовский М. К.* Сибирская сказочница Н. О. Винокурова // Статьи и письма: Незданное и забытое. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное изд-во, 1978. С. 62–110.
- 4 Белорусский сборник / собр. Е. Р. Романов. Витебск: Типолитография Г. А. Малкина, 1887. Вып. 3. 444 с.
- 5 *Ђурић Д.* Народна веровања и предања о одређивању судбине у Шумадији // Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима за школску 2014/2015 годину. Година Х. Београд: Изд-во Универзитета у Београду, 2015. С. 161–171.
- 6 Великорусские сказки Пермской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. М.: Правда, 1991. 544 с.

<sup>5</sup> Такие варианты рассматриваются нами в отдельной публикации, которая готовится к печати. — В. К.

- 7 *И<ванов> П.* Из области малорусских народных легенд // Этнографическое обозрение. 1890. № 4 (кн. 7). С. 71–94.
- 8 *Кузнецова В. С.* Рассказы славянской фольклорной Библии о Христе в гостях Марко Богатого: устные и книжные источники // Зборнік дакладаў і тэзісаў VII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 24–25 лістапада 2016 года): у 2 т. Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2017. Т. 2. С. 561–565.
- 9 *Кузнецова В. С.* Легенда о Христе в составе сказки о Марко Богатом: устные и книжные источники славянских повествований // Вестник славянских культур. 2017. № 4 (Т. 46). С. 122–134.
- 10 *Кузняцова В.* Беларускі сібірскі запіс казкі пра Марка Багатага (AaTh 930) і ўсходне славянскія разнавіднасці гэтага сюжэта // Беларускі фальклор: Матэрыялы і даследаванні. Мінск: Беларуская навука. 2018. Вып. 5. С. 105–118.
- 11 *М<ијатовић> С. М.* Ко ће као Бог? // Караџић / издаје Тих. Р. Ђорђевић. Алексицац: Штампарія Мате Јовановића, 1901. Година III. С. 109–110.
- 12 Народна књижевност Срба на Косову / приредио Владимир Бован. Приштина: Јединство, 1980. Књ. 1. Народне приповетке. 177 с.
- 13 Народные русские легенды, собранные А. Н. Афанасьевым. М.: Тип. В. Грачева и Комп., 1859. XXXII. 203 с.
- 14 Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. / изд. подг. Л. Г. Бараг, Н. В. Новиков. М.: Наука, 1985. Т. 2. 463 с.
- 15 *Плотникова А. А., Седакова И. А.* Судженицы // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / отв. ред. Н. И. Толстой. М.: Международные отношения, 2014. Т. 5. С. 199–203.
- 16 *Раденковић Љ.* Народна предања о одређивању судбине: словенске паралеле // Жива реч. Зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2011. С. 511–534.
- 17 Рождественская ночь. Сказки, былички, заговоры / сост., предисл., очерки, подг. текстов и коммент. Г. В. Афанасьевой-Медведевой. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1994. 416 с.
- 18 Русские простонародные легенды и рассказы. Сборник 1861 г. / изд. подг. В. С. Кузнецова, О. Н. Лагута, А. М. Лаврентьев. Новосибирск: Наука, 2005. 320 с.
- 19 Русские сказки Забайкалья / подг. текстов, сост., предисл. и примеч. В. П. Зинovieва; вступ. ст. В. Г. Распутина. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1983. 352 с.
- 20 *Сапунджиев Ив. К.* Отъ Ломско // Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. София: Държавна печатница, 1891. Кн. 6. С. 110–111 (3-я пагинация).
- 21 Сборник великорусских сказок Архива Русского Географического общества / издал А. М. Смирнов. Пг.: Типография Российской АН, 1917. Вып. 1–2. 991 с.
- 22 Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова: в 2 кн. СПб.: Тропа Троянова, 1998. Кн. 1. 476 с.
- 23 Сказки Дмитрия Асламова / сост., предисл. и коммент. Е. И. Шастиной; подг. текстов Е. И. Шастиной и Г. В. Афанасьевой. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1991. 256 с.

- 24 Сказки, записанные В. Ф. Булгаковым в 1905 г. в с. Бердском // Записки Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества по этнографии / под ред. Г. Н. Потанина. Томск: Паровая тип. Н. И. Орловой, 1906. Т. 1. Вып. 2. С. 85–183.
- 25 Сказки и песни Белозерского края / Сб. Б. и Ю. Соколовых: в 2 кн. СПб.: Тропа Троянова, 1999. Кн. 1. 800 с.
- 26 Сказки, пословицы, загадки. Сборник устного народного творчества Омской области / ред., подг. текстов и сост. В. А. Василенко. Омск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1955. 179 с.
- 27 Смоленский этнографический сборник / сост. В. Н. Добровольский. СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1891. Ч. 1. 716 с.
- 28 Српске народне приповетке. Књ. 1 // Српски етнографски зборник / уредио Веселин Чајкановић. Београд-Земун: Графички завод «Макарије», 1927. Књ. ХЛІ. 677 р.
- 29 Српске народне приповетке и предања из Лесковачке области // Српски етнографски зборник / сакупио Драгутин М. Ђорђевић. Београд: Српска академија наука и уметности, 1988. Књ. ХСІV. 667 с.
- 30 Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979. 437 с. [в статье — СУС]
- 31 *Стойков Д.* От Софийско // Сб. за народни умотворения, наука и книжнина. София: Държавна печатница, 1892. Кн. 7. С. 154–157 (3-я пагинация).
- 32 *Сумцов Н. Ф.* Сказки и легенды о Марке Богатом // Этнографическое обозрение. 1894. № 1. Кн. 20. С. 9–29.
- 33 *Толстой Н. И.* Сúdеницы // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Международные отношения, 2002. С. 456–457.
- 34 *Цонев Ив.* От Дупничка Джумая (Македония) // Сб. за народни умотворения, наука и книжнина. София: Държавна печатница, 1892. Кн. 7. С. 175–181 (3-я пагинация).
- 35 The Types of the Folktale. A classification and bibliography. Antti Aarne's "Verzeichnis der Märchentypen" / translated and enlarged by Stith Thompson. Helsinki, 1964. 588 s. [в статье — AaTh]
- 36 *Federowski M.* Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1893. Krakow: Nakładem Akademii Umiejętności, 1902. Т. II: Baśnie, przypowieści i podania ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy i Sokołki. Cz. 1. Baśnie fantastyczno-mityczne. 314 s.

\*\*\*

© 2019. Vera S. Kuznetsova  
Novosibirsk, Russia

#### VERSIONS OF THE PLOT ABOUT MARKO THE RICH (AaTh 930) IN THE EAST- AND SOUTH SLAVIC TEXTS

**Abstract:** Folk narrations about Marko the Rich — citing predictions (later come true) to the rich man that his successor and future son-in-law is to be a poor-man's son and the rich man's attempts of ruining him — belong among a number of popular stories in



folklore (AaTh 930; SUS 930=461), including the southern and eastern Slavs. Earlier we identified two forms of the initial episode in the Slavic folk stories with this plot — “Marko on a lodging for the night” and “a legend about Christ on a visit at certain man”. Comparison of other episodes of the Slavic narratives about Marko the Rich revealed two varieties of this plot presented in them — “No flying from fate” and variant with an episode of travel to the Serpent. The initial episode “Marko on a lodging for the night” can be combined only with a species “No flying from fate”, whereas the initial episode in “the legend of Christ” is found in the texts correlating both with the versions of “No flying from fate” and “...with the Serpent”. While in the South Slavic texts with a plot AaTh 930 we find only one plotline’s variant — “No flying from fate” and only one form of the initial episode of these stories — “Marko on a lodging for the night”, in the East Slavonic texts about Marko the Rich we come across two forms of the introductory episode and two adaptations of this plot. Comparison of various variants of these Slavic narratives indicates that its earlier form is the combination of the initial episode “Marko on a lodging for the night” with the plot version “No flying from fate”. The additions to this basic form of the narrative (the initial episode of the “legend of Christ”, which N. F. Sumtsov considered to be an “accretion” that took place exclusively within Russian folk tradition, and the plot version of the narrative about Marko the Riche with the episode of the journey to the Serpent) come to be later accretions, developed within the framework of the East Slavic folk tradition.

**Information about the author:** Vera S. Kuznetsova — PhD in Philology, Leading Researcher, Institute of Philology of the Siberian branch of the Russian Academy of Sciences, Nikolaev St. 8, 630090 Novosibirsk, Russia. E-mail: vera\_kuznetsova@mail.ru

**Received:** June 27, 2018

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

**For citation:** Kuznetsova V. S. Versions of the plot about Marko The Rich (AaTh 930) in the east- and south Slavic texts. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 104–116. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Azadovskii M. *Skazki Verkhnelenskogo kraia* [Folktales of the Verkhnelensky region]. Irkutsk, Vostochno-Sibirsk. Otdelenie Russkogo geograficheskogo obshchestva Publ., 1925. XLVIII+144 p. (In Russian)
- 2 Azadovskii M. K. *Stat'i o literature i fol'klore* [Articles on literature and folklore]. Moscow; Leningrad, Goslitizdat Publ., 1960. 547 p. (In Russian)
- 3 Azadovskii M. K. Sibirskaja skazochnitsa N. O. Vinokurova [Siberian storyteller N. O. Vinokurova]. *Stat'i i pis'ma: Neizdannoe i zabytoe* [Articles and letters: unpublished and forgotten]. Novosibirsk, Zapadno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1978, pp. 62–110. (In Russian)
- 4 *Belorusskii sbornik* [Belarusian collection], collected by E. R. Romanov. Vitebsk, Tipolitografija G. A. Malkina Publ., 1887. Vol. 3. 444 p. (In Russian)
- 5 Ђuriћ D. Narodna verovaња i predaња o odreђivaњу sudbine u Shumadiji [Folk beliefs and lore on the fates in the region of Sumadija]. *Godishњak Katedre za srpsku književnost sa juzhnoslovenskim književnostima za shkolsku 2014/2015 godinu. Godina X* [Yearbook of the Department of Serbian literature with South Slavic

- literature for 2014/2015 school year. Year X]. Beograd, Izdatel'stvo Univerziteta u Beogradu Publ., 2015, pp. 161–171. (In Serbian)
- 6 *Velikorusskie skazki Permskoi gubernii. Sbornik D. K. Zelenina* [The Great Russian folktales of Perm province. Collection of D. K. Zelenin]. Moscow, Pravda Publ., 1991. 544 p. (In Russian)
- 7 I<vanov> P. Iz oblasti malorusskikh narodnykh legend [Case study of Little Russian folk legends]. *Etnograficheskoe obozrenie*, 1890, no 4 (book 7), pp. 71–94. (In Russian)
- 8 Kuznetsova V. S. Rasskazy slavianskoi fol'klornoj Biblii o Khriste v gostiakh u Marko Bogatogo: ustnye i knizhnye istochniki [Stories of the Slavic folk Bible about Christ visiting Marko the Rich: oral and book sources]. *Zbornik dakladaŭ i tezisaŭ VII Mizhnarodnai navukova-praktychnai kanferentsyi “Tradytsyi i suchasny stan kul'tury i mastatstvaŭ” (Minsk, Belarus', 24–25 listapada 2016 goda): u 2 t. Tsentr dasledavanniaŭ belaruskai kul'tury, movy i litaratury NAN Belarusi* [Collection of reports and theses of the VII International scientific and practical conference “Traditions and current state of culture and arts” (Minsk, Belarus, November 24–25, 2016): in 2 vols. Center for research of Belarusian culture, language and literature NAS Belarus]. Minsk, Prava i ekanomika Publ., 2017, vol. 2, pp. 561–565. (In Russian)
- 9 Kuznetsova V. S. Legenda o Khriste v sostave skazki o Marko Bogatom: ustnye i knizhnye istochniki slavianskikh povestvovanii [Legend of Christ within the folktale about Marko the Rich: oral and book sources of Slavic narratives]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2017, no 4 (Vol. 46), pp. 122–134. (In Russian)
- 10 Kuzniatsova V. Belaruski sibirski zapis kazki pra Marka Bagataga (AaTh 930) i uskhodne slavianskiia raznavidnastsi getaga siuzheta [Belarusian Siberian record of the folktales about Marko the Rich (AaTh 930) and East Slavic versions of this plot]. *Belaruskii fal'klor: Materyialy i dasledavanni* [Belarusian folklore: materials and research]. Minsk, Belaruskaiia navuka Publ., 2018, vol. 5, pp. 105–118. (In Belorussian)
- 11 M<ijatovih> S. M. Ko he kao Bog? [Who is like God?]. *Karajih* [Karadzic], edited by Tikh. R. Thorŭevih. Aleksinats, Shtamparija Mate Jovanoviha Publ., 1901, year III, pp. 109–110. (In Serbian)
- 12 *Narodna knizhevnost Srba na Kosovu* [National literature of Serbs in Kosovo], directed by Vladimir Bovan. Prishtina, Jedinstvo Publ., 1980. Book 1. Narodne pripovetke [Folk tale]. 177 p. (In Serbian)
- 13 *Narodnye russkie legendy, sobrannye A. N. Afanas'evym* [Russian folk legends collected by A. N. Afanasiev]. Moscow, Tipografiiia V. Gracheva i Komp. Publ., 1859. XXXII. 203 p. (In Russian)
- 14 *Narodnye russkie skazki A. N. Afanas'eva: v 3 t.* [Russian folk tales by A. N. Afanasiev: in 3 vol.], edition prepared by L. G. Barag, N. V. Novikov. Moscow, Nauka Publ., 1985. Vol. 2. 463 s. (In Russian)
- 15 Plotnikova A. A., Sedakova I. A. Sudzhenitsy [Soothsayers]. *Slavianskie drevnosti. Etnolingvisticheskii slovar': v 5 t.* [Slavic antiquities. Ethnolinguistic dictionary in 5 vols.], responsible editor N. I. Tolstoi. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 2014, vol. 5, pp. 199–203. (In Russian)
- 16 Radenkoviĥ Љ. Narodna predaĭa o odreĭivaĭu sudbine: slovenske paralele [Folk stories about the determining the fate: the Slavic Parallels]. *Zhiva rech. Zbornik u chast prof. dr Nade Milosheviĥ-Thorŭevih* [Word of Mouth. Collection in honor of the Professor. Dr. Nadye Milosevic-Djordjevic]. Beograd, Balkanološki institut SANU Publ., 2011, pp. 511–534. (In Serbian)

- 17 *Rozhdestvenskaia noch'. Skazki, bylichki, zagovory* [Christmas night. Folktales, stories, charms], preparation, preface, essays, preparation of texts and comments by G. V. Afanas'eva-Medvedeva. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1994. 416 p. (In Russian)
- 18 *Russkie prostonarodnye legendy i rasskazy. Sbornik 1861 g.* [Russian common people's legends and stories. Collection of 1861], edition prepared by V. S. Kuznetsova, O. N. Laguta, A. M. Lavrent'ev. Novosibirsk, Nauka Publ., 2005. 320 p. (In Russian)
- 19 *Russkie skazki Zabaikal'ia* [Russian tales of Transbaikal], preparation of texts, preparation, preface and notes by V. P. Zinoviev; introduction by V. G. Rasputin. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1983. 352 p. (In Russian)
- 20 Sapundzhiev Iv. K. Ot" Lomsko [On Lomsko]. *Sbornik za narodni umotvoreniia, nauka i knizhnina* [Collection of works on Folklore, Science and Literature]. Sofia, D"rzhavna pechatnitsa Publ., 1891, book 6, pp. 110–111 (3th pagination). (In Bulgarian)
- 21 *Sbornik velikoruskikh skazok Arkhiva Russkogo Geograficheskogo obshchestva* [Collection of the Great Russian folktales of the Russian Geographical society's archive], issued by A. M. Smirnov. Petrograd, Tipografiia Rossiiskoi Akademii nauk Publ., 1917. Vol. 1–2. 991 p. (In Russian)
- 22 *Severnye skazki. Sbornik N. E. Onchukova: v 2 kn.* [Northern folktales. Collection of N. E. Onchukov: in 2 books]. St. Petersburg, Tropa Troianova Publ., 1998. Book 1. 476 p. (In Russian)
- 23 *Skazki Dmitriia Aslamova* [Tales of Dmitry Aslamov], preparation of the Foreword and reviews by E. I. Shastina; preparation of texts by E. I. Shastina i G. V. Afanas'eva. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1991. 256 p. (In Russian)
- 24 *Skazki, zapisannye V. F. Bulgakovym v 1905 g. v s. Berdskom* [Folktales written by V. F. Bulgakov in 1905 in the village of Berdsk]. *Zapiski Krasnoarskogo podotdela Vostochno-Sibirskogo otdela Russkogo geograficheskogo obshchestva po etnografii* [Notes of the Krasnoyarsk sub-Department of the East Siberian Department of the Russian geographical society for Ethnography], edited by G. N. Potanin. Tomsk, Parovaia tipografiia N. I. Orlovoi Publ., 1906, vol. 1, issue 2, pp. 85–183. (In Russian)
- 25 *Skazki i pesni Belozerskogo kraia* [Tales and songs of Belozersk territory]. *Sbornik B. i Iu. Sokolovykh: v 2 kn.* [Collection of B. and Yu. Sokolov: in 2 books]. St. Petersburg, Tropa Troianova Publ., 1999. Book 1. 800 p. (In Russian)
- 26 *Skazki, posloviitsy, zagadki. Sbornik ustnogo narodnogo tvorchestva Omskoi oblasti* [Tales, proverbs, riddles. The collection of oral folk art in the Omsk region], editorial preparation of texts and preparation by V. A. Vasilenko. Omsk, Zapadno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1955. 179 p. (In Russian)
- 27 *Smolenskii etnograficheskii sbornik* [Smolensk ethnographic collection], compilation by V. N. Dobrovol'skii. St. Petersburg, Tipografiia E. Evdokimova Publ., 1891. Part 1. 716 p. (In Russian)
- 28 *Srpske narodne pripovetke. Kњ. 1* [Serbian folk tales. Book 1]. *Srpski estnografski zbornik* [Serbian ethnographic collection], edited by Vesselin Kikanovic. Beograd-Zemun, Grafichki zavod "Makarije" Publ., 1927. Book XLI. 677 p. (In Serbian)
- 29 *Srpske narodne pripovetke i predaња iz Leskovachke oblasti* [Serbian folk tales and stories from Leskovac region]. *Srpski etnografski zbornik* [Serbian ethnographic collection], collection Dragutin M. Georgievich. Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti Publ., 1988. Book XCIV. 667 p. (In Serbian)

- 30 *Sravnitel'nyi ukazatel' siuzhetov: Vostochnoslavijskaia skazka* [Comparative index of plots: East Slavic folktale], compiled by L. G. Barag, I. P. Berezovskii, K. P. Kabashnikov, N. V. Novikov. Leningrad, Nauka Publ., 1979. 437 p. (In Russian)
- 31 Stoikov D. Ot Sofiisko [On Sofia]. *Sbornik za narodni umotvoreniia, nauka i knizhnina* [Collection of works on Folklore, Science and Literature]. Sofija, D"rzhavna pechatnitsa Publ., 1892, book 7, pp. 154–157 (3th pagination). (In Serbian)
- 32 Sumtsov N. F. Skazki i legendy o Marke Bogatom [Folktales and legends about Marko the Rich]. *Etnograficheskoe obozrenie*, 1894, no 1, book 20, pp. 9–29. (In Russian)
- 33 Tolstoi N. I. Sýdenitsy [Soothsayer]. *Slavianskaia mifologija. Entsiklopedicheskii slovar'* [Slavic mythology. Encyclopedic dictionary]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 2002, pp. 456–457. (In Russian)
- 34 Tsonev Iv. Ot Dupnichka Dzhumaia (Makedoniia) [From Dupnica Dzhumaya (Macedonia)]. *Sbornik za narodni umotvoreniia, nauka i knizhnina* [Collection of works on Folklore, Science and Literature]. Sofija, D"rzhavna pechatnitsa Publ., 1892, book 7, pp. 175–181 (3th pagination). (In Bulgarian)
- 35 *The Types of the Folktale. A classification and bibliography. Antti Aarne's "Verzeichnis der Märchentypen"*, translated and enlarged by Stith Thompson. Helsinki, 1964. 588 p. (In English)
- 36 Federowski M. *Lud białoruski na Rusi Litewskiej*. Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1893 [The people of Belarus in Lituianian Rus'. Materials for Slavic Ethnography, collected in the years 1877–1893]. Krakow, Nakładem Akademii Umiejętności Publ., 1902. Vol. II: Baśnie, przypowieści i podania ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy i Sokołki [Tales, parables and sayings of the people of Volkovysk, Slonim, Lida and Sokolki]. Part 1. Baśnie fantastyczno–mityczne [Mythical and wonder tales]. 314 p. (In Belarusian and Polish)



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

© 2019 г. А. В. Каравашкин  
г. Москва, Россия

### ПРОФЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА СБОРНИКА ИВАНА ПЕРЕСВЕТОВА (40-е гг. XVI в.)

**Аннотация:** В статье рассматривается творчество Ивана Пересветова, одного из самых ярких русских публицистов XVI столетия. Имя Пересветова давно стало предметом споров. Одни исследователи считали его вымышленным лицом, другие — настаивали на его историчности, на основе скудных данных пытались реконструировать его биографию и встроить в нее хронику его литературной деятельности. В XIX в. одной из распространенных точек зрения была версия, согласно которой «Пересветов» — лишь псевдоним автора или группы авторов, которые в той или иной степени оправдывали деятельность Ивана Грозного в форме пророчеств, как говорится — *post factum*. Таким образом, вымышленными были объявлены не только имя автора и его биография. Уже после того, как был написан фундаментальный труд А. А. Зимина, не только издавшего редакции Сборника Пересветова (так называемый пересветовский комплекс), но и включившего личность и философию публициста в широкий исторический и культурный контекст, были высказаны новые сомнения, относящиеся к реальности этого авторского имени. Главным оппонентом дореволюционных и советских исследователей творчества Пересветова стал Д. Н. Альшиц. Он настаивал на том, что сборник явился компиляцией, состоявшей из текстов, созданных разными лицами и по разным поводам (Петр Губастый, Алексей Адашев, Иван Грозный). Кроме поиска прямых упоминаний исторического лица, которые, несомненно, пролили бы свет на личность Пересветова, актуальной остается проблема идейной и поэтологической целостности сборника. В этой статье мы и пытаемся ответить на вопрос о том, мог ли сборник быть создан разными авторами. Наша аргументация касается косвенных данных. Тем не менее они важны именно в силу того, что целостность комплекса литературных текстов неизбежно ведет к одной личности и к одной системе взглядов. По нашему мнению, пересветовский сборник объединен основополагающим мотивом пророчеств и предсказаний. Он становится важнейшей формой выражения этической позиции автора, исходившего из сложного сопряжения «веры» и «правды», двух важнейших категорий древнерусской философии истории.

**Ключевые слова:** публицистика, сборник, поэтика, пророчества, личность автора, философия истории, атрибуция, псевдоним.

**Информация об авторе:** Андрей Витальевич Каравашкин — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125993 г. Москва, Россия. E-mail: karavash2008@yandex.ru

*Дата поступления статьи:* 04.12.2018

*Дата публикации:* 28.06.2019

*Для цитирования:* Каравашкин А. В. Пророческая поэтика сборника Ивана Пересветова (40-е гг. XVI в.) записях // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 117–131.

Каждому, кто обращается к объединяющим памятникам средневековой Руси, приходится так или иначе иметь дело с источниками, послужившими фактологической и текстуальной основой памятника. Ансамбль, иными словами, предстает перед нами как набор разнородных элементов, как мозаика или коллаж. Но логики целого никто не отменял. И любая деконструкция требует в конечном счете *реконструкции*, соединения всего того, что в аналитических целях было разъединено. Это в равной мере относится и к одному из самых оригинальных по замыслу и способам его воплощения сборников XVI столетия, который известен как Сборник Ивана Пересветова или Пересветовский комплекс, состоящий из значительных по объему повестей, челобитных и миниатюрных комментариев-пояснений к ним.

### **Проблема целостности сборника XVI в.**

Сомнения в подлинности Пересветова-автора начались уже по мере включения его текстов в научный оборот. Одним из основоположников скептической версии стал Н. М. Карамзин. Впрочем, сторонников историчности Пересветова тоже было немало. С Карамзиным не соглашался уже И. Д. Иловайский, а М. И. Соколов, Ю. А. Яворский и В. Ф. Ржиги внесли существенный вклад в изучение его биографии и в воссоздание его творческого пути. Наконец, А. А. Зимин предпринял фундаментальные разыскания, призванные не только предъявить историю Пересветова как служилого человека и писателя, но и соединить основные положения его учения о «правде» и «вере» с идейным и культурным контекстом эпохи.

Впрочем, теория, основанная на том, что Пересветов — всего лишь литературный герой или маска, за которой скрывались другие лица и даже целые партии, не ушла в небытие после публикации основного корпуса его текстов в 1956 г. И нет оснований утверждать, что эта версия вновь не станет популярной. Так, отталкиваясь от наблюдений предшественников (в частности, И. И. Полосина), Д. Н. Альшиц пытался обосновать гипотезу, согласно которой тексты сборника были созданы в разное время разными лицами. И, конечно, к некоторым аргументам исследователя стоит прислушаться. Например, Альшиц провел сопоставительный анализ «Сказания о Магмете-салтане» и «Большой челобитной» и пришел к выводу, что проекты реформ в этих памятниках заметно отличаются друг от друга. Если повесть о реформах Магмета в основном индифферентна и при этом содержит многочисленные примеры условно-сослагательных конструкций, то «Большая челобитная» отмечена преимущественно безапелляционными утверждениями. Демократизм «Сказания» в челобитной уступает место восхвалению личности царя. Критика кабального холопства сменяется в итоговом рассуждении замалчиванием этой проблемы, осуждением порабощения как такового. В «Большой челобитной», по мнению Альшица, поменялось и отношение к воинам: теперь тема родовитости «воинников», их происхождения играет куда более важную роль [1, с. 258–266].

Впрочем, поиск несогласованности и противоречий в текстах — это отдельная проблема. И совсем другое дело — атрибуция. Тут Д. Н. Альшиц пошел по пути смелых предположений. В итоге появилась версия, согласно которой «Малую челобитную»

сборника создал Петр Губастый, «Сказание о Магмете-салтане» — лидер русского правительства периода реформ А. Ф. Адашев, а «Большую челобитную» накануне похода на Казань в 1552 г. — сам Иван Грозный [1, с. 267–270].

Разумеется, как и любая гипотеза, еще нуждающаяся во всестороннем обосновании, точка зрения Альшица порождает новые вопросы, число которых по мере поиска убедительных ответов будет только расти. Уже сейчас видно, что исследователь полностью проигнорировал сборник как целое, вычленив из его ткани только три текста, как будто всех остальных источников просто не существует. Но как можно рассматривать отдельные произведения комплекса изолированно? Весьма уязвимой стороной этой теории оказывается и то, что только один предполагаемый автор, скрывавшийся якобы за именем Пересветова, снискал репутацию человека активно пишущего. Это Иван Грозный. Его сочинения широко известны. Но что можно сказать о творчестве А. Ф. Адашева? С Петром Губастым еще хуже. Он упомянут только в Описи царского архива, в связи с содержимым ящика 143. Больше ничего достоверного об этой личности неизвестно. Тем не менее автор гипотезы смело приписал ему составление «Малой челобитной». Да и сама причина столь замысловатой литературной игры, если бы она на самом деле имела место, Альшицем толком не раскрыта.

Принимая концепцию А. А. Зимина как на сегодняшний день наиболее обоснованную, мы, разумеется, не можем считать вопрос об авторстве Пересветова-публициста окончательно решенным. Конечно, в обсуждении атрибуции текстов сборника не может быть поставлена точка. Тому есть веские причины, поскольку сама биография автора нуждается в проверке независимыми свидетельствами, а публицистическая деятельность служилого человека Ивашки Пересветова в идеале должна быть подтверждена документально. Этому препятствует скудость источников. Точнее, если говорить откровенно, почти их полное отсутствие. Мы можем лишь с той или иной степенью убежденности констатировать: все, что нам известно о Пересветове, правдоподобно, не противоречит контексту той эпохи, в которую, по версии многих ученых, он жил<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Главными источниками биографии Ивана Семеновича Пересветова, которому по укоренившейся в трудах отечественных историков и филологов традиции приписывается сборник, датированный 40-ми гг. XVI в., остаются так называемые Малая и Большая челобитные. Как и все сочинения комплекса, известного по спискам XVII столетия (в дальнейшем мы будем цитировать Полную редакцию сборника, опубликованную А. А. Зиминим в 1956 г.), эти тексты содержат в себе проект государственных реформ, направленных на укрепление Русского царства. В момент своего появления в России, в 30-е гг. XVI в., Пересветов подал малолетнему Ивану Грозному некие речи, был пожалован и отдан на царскую службу под начало боярина М. Ю. Захарьина. После смерти боярина покровительства служилому человеку никто не оказывал, и он безуспешно в течение 11 лет пытался получить право на аудиенцию. Наконец 8 сентября 1549 г. «речи» были поданы Пересветовым царю при личной встрече в одной из кремлевских церквей. Но даже после этого «воинник» не чувствовал себя защищенным: «И ты, государь, меня, холопа своего, не приказал никому» [9, с. 173]. В этом же году Пересветов снова обратился к царю с так называемой «Большой челобитной», приложив и копии поданных ранее текстов. В «Малой челобитной» Пересветов рассказывал о себе как о дворянине польского короля Сигизмунда I (в роте Фредерика-Федора Ивановича Сапеги) и при этом подчеркивал, что с ведома короля служил также венгерскому монарху Яну Запольяи в Буде и чешскому — Фердинанду I Габсбургу (будущему императору Священной Римской империи) в числе 500 королевских дворян под началом старосты белского, гетмана Андрея Тенчинского. К 1534–1535 гг. относится поездка Пересветова к Петру Рарешу («волоскому воеводе») в Сочаву. О жизни и деятельности публициста до его приезда в Россию см.: [3, с. 308–324]. По версии Ю. А. Яворского, сославшегося на запись 1753 г. в рукописном сборнике, содержащем «Александрию», автор публицистического комплекса, возможно, посещал и Грецию [10, с. 81–85]. В Описи царского архива читаем, что в ящике 143 хранился «черный список Ивашка Пересветова да Петра Губастого» [6, с. 31].

Тем не менее сомнения в целостности пересветовского комплекса остаются. При этом проблема аутентичности сборника (кто написал тексты и зачем?) тесно связана с другим вопросом: можно ли считать сборник единым памятником, в котором существуют глубинные внутренние связи, или перед нами компилятивный источник, разнородные части которого плохо согласуются друг с другом? Как видим, ответ на этот вопрос очень занимал Д. Н. Альшица, считавшего три произведения цикла слишком непохожими друг на друга, чтобы приписывать их одному и тому же биографическому автору — собеседнику воеводы Петра, служилому человеку и коронному дворянину Ивашке Пересветову.

Итак, следует понять, насколько разнородны сами тексты Пересветова, насколько они противоречат или соответствуют друг другу. Нам представляется важным обнаружить (или не обнаружить) такие признаки, по которым можно было бы говорить о едином мировоззрении, единой манере убеждения (суггестия), едином стиле. Иными словами, мы делаем акцент на опорных, системообразующих приемах, которые проходят через все произведения комплекса, присутствуют как в начале (в преамбуле о взятии Царьграда), так и в финальной Большой челобитной, венчающей весь ансамбль. Отчасти мы уже выполнили эту задачу на страницах старой работы [5, с. 27–126]. Но некоторым аспектам поэтики пересветовского сборника мы все же не уделили достаточного внимания. А это весьма примечательные особенности, позволяющие увидеть и стиль, и риторичность, и мировоззрение в сопряжении, в одном ключевом мотиве.

Следует сразу заметить, что сама структура древнерусского сборника ориентировала читателя на то, что он получит единый свод знаний и необходимых текстов для исполнения тех или иных правил, требований. Значительная часть сборников средневековой Руси относилась к так называемым «уставным» компендиумам. Но в то же время существовали сборники, рассчитанные именно на индивидуальное чтение. Часто их называют «келейными», т. е. предназначенными для уединенного ознакомления. Это важнейшая разновидность *четьих сборников*. Они строились вокруг определенного круга интересов и той или иной темы. Читатель, другими словами, получал в свое распоряжение антологию или библиотеку в миниатюре [2, с. 150–180].

Таким образом, древнерусская книга была именно сборником текстов, а не результатом деятельности какого-то конкретного автора. Чаще всего отбирались и соединялись памятники авторитетные и значимые. Вот почему типичной фигурой древнерусского литературного творчества был именно книжник-собирающий, компилятор, соединявший заимствованные фрагменты, а не писатель-новатор.

Это не означает, что сочинителей в средневековой Руси не было. Напротив, они хорошо известны, и, судя по всему, число их со временем только росло. Здесь стоит вспомнить Ермолая-Еразма и Андрея Курбского. Тем не менее главной установкой по-прежнему было не отражение личного мнения составителя по тому или иному вопросу, но ссылка на авторитет. Авторы старались под тем или иным предлогом скрыть новизну или преподнести ее под видом следования традиции.

В русле этих усилий создавал свой сборник апологет «вечной правды». Ему было важно убедить адресата, что адресант не придумал, не домыслил свои построения, но именно вынес их из других текстов или из речей более знающих и мудрых носителей истины. Публицист предлагает российским властям и царю Ивану Грозному сборник повестей («сказаний»), речей и заповедей, которые он вывез из далеких стран, где появились горячие сторонники Русского государства, заинтересованные в его процветании. К тому же именно там, на чужбине, — убеждает составитель комплекса —



произошло много знамений и чудес, удивительных пророческих событий, которые должны только укрепить к «речам» доверие государя и властей. Об этом публицист пишет так: «А се речи вывезл Иван Семенов сын Пересветов изо многих кралевств, и Петра Волоскаго воеводы» [9, с. 170]. В «Малой челобитной» проситель замечает, что оставил дворянскую службу у польского короля, понадеявшись на великое предназначение великого князя: «...слышавше от многих мудрецов, что быти тебе, государю, великому царю по небесному знамению» [9, с. 164].

Именно эта установка заметна во всех частях сборника, т. е. составитель подбирал тексты одного плана, руководствуясь общим критерием: важнейшие заповеди и пророчества не принадлежат самому автору, они касаются одной темы (предназначение русского царя и будущее Русского государства), они активно побуждают к принятию одного решения — строить державу в соответствии с «правдой», ревностными защитниками которой были все «информаторы» автора, жившие в тот момент или давно ушедшие (пускай Пересветов только делал вид, что с ними общался или учился по их «речам»). И эта установка безукоризненно выдерживается во всех произведениях сборника. Исключений мы не знаем.

### Формы пророчеств у Пересветова

В вопросе о *целостности* авторского сборника немалую роль играют, помимо единства нравственно-религиозной и философской тенденции, устойчивые приемы выражения мысли, те компоненты семантической структуры, которые предопределяют общий стиль рассуждения и убеждения. Таким сквозным элементом сборника Ивана Пересветова являются пророчества, предсказания, гадания. Они даются обычно в трех формах: 1) речи (герои сборника обращаются с назидательными поучениями к современникам, как соотечественникам, так и иноземцам), 2) ссылки на книжные источники (зачастую в сборнике упоминаются «книги» как источник мудрости и «правды») и 3) небесные знаки (причем последние выступают или в виде собственно знамений, или как голос, непосредственно звучащий свыше, или как предостережение-катастрофа).

#### Речи

Характерно, что важнейшей формой пророчества, которая представлена на страницах сборника с наибольшей степенью суггестии (повторы, комментарии, призывы, обращения к слушателям) и содержит развернутые высказывания, являются именно *речи*. Знамения (кроме тех, что описаны в «Повести о взятии Царьграда») и «книги» остаются таинственным источником «правды», но непосредственного доступа в этот тайник мудрости читатель не имеет. Он должен довольствоваться только тем, что выносят из знамений и книг *резонеры*. Благодаря их участию истина и становится предметом всеобщего внимания.

Поэтому весь сборник буквально переполнен глаголами, обозначающими споры, говорение, публичное произнесение вслух поучений, возвышенных проповедей, призванных повлиять на людей. На споре «латынян» и греков участники «спираются», «отказывают», «хвалятся», говорят «против им на споре» [9, с. 161]. Магмет-салтан «списал мудрость» с христианских книг и при этом он активно проповедует: «И рече тако Магмет-салтан...» [9, с. 157]; «И рек тако всему войску своему...» [9, с. 155]. Султан не прочь поучить и мудрецов: «И рече Магмет-салтан, турецкой царь, философом своим мудрым...» [9, с. 152]. Если Магмет-салтан и греки пишут и говорят, то мудрость воеводы Петра передается преимущественно в устной форме: «Говорит Петр,

волоский воевода, с великими слезами...» [9, с. 176]; «И Петр волоский воевода говорит так и Бога молит...» [9, с. 178]; «Да тако рек Петр волоский воевода...» [9, с. 179].

Наиболее важные речи принадлежат «философам и докторам». Причем к этой категории отнесен и молдавский господарь Петр Рареш («воевода Петр» сборника). Особняком вроде бы стоит Магмет-салтан, который вдохновляет подданных христианскими образцами «вечной правды». Впрочем, и Магмет, несмотря на свое иноверство и явную нечестивость (султан осквернял церкви и снимал с них кресты), входит в этот сонм мудрецов с достаточным на то основанием. Он не только «списал с христианских книг ту мудрость и праведный суд» [9, с. 160], но и сам выступает в роли тайного почитателя веры христианской, что, кстати, во многом снимает вопрос об отрицании автором сборника «веры» в противовес «правде». (Напомним также, что в сходной роли оказываются в сборнике «латыняня», которые были в России «на отведевание веры христианския» и по достоинству оценили веру русских, охарактеризованных как «святыя чудотворцы» [9, с. 161].) Положительным героем Магмета все-таки делает сочувствие христианским заповедям. Без этого он превратился бы в обычного жестокого деспота. «Салтан» же, напротив, утверждает «правду», будучи очарован именно «верой»: «Да писал Магмет-салтан турецкой царь в тайне себе: “Таковому было быти христианскому царю, всеми правдами Богу сердечную радость воздати и за веру христианскую крепко стояти”» [9, с. 160].

Следует заметить, что каждый герой имеет свой вполне конкретный повод для того, чтобы обращаться с речами к слушателям. Анастасий сокрушен катастрофой и просит высшие силы объяснить, в чем смысл такого жестокого наказания. Магмет-салтан не хочет уподобиться греческому царю и потому намерен подчинить действия своих вельмож правде. Иначе туркам также грозит небесная кара, а Бога Магмет боится больше всего на свете. Поэтому и «философом своим мудрым» он говорит: «А яз вам о том реку, мудрым своим философом: поберегайте мя во всем, еже бы нам Бога не разгневити ни в чем» [9, с. 152]. К тому же «турецкой царь» становится сторонником социальной справедливости и вводит норму, уравнивающую всех в его государстве. Он на свои нужды не берет ничего из царской казны, зарабатывает на пропитание ремеслом, то есть ведет образ жизни обычного человека: «Исполняю заповедь Божию. Господь приказал отцу нашему Адаму первому поту чела своего уживати» [9, с. 151], т. е. Магмет понимает «правду» как возвращение к временам первобытного Адама. «Философы» и «дохтуры» спорят, потому что им важно выяснить против *кого именно* был направлен справедливый гнев Господа. И как раз в самом разгаре этой полемики выясняется, что надежды всего христианского мира связаны с Русским государством и его замечательным царем: «Как про них молвить, про святыя чудотворцы? Ино таково есть Божие милосердие. Естли к той истинной вере христианской да правда турецкая, ино бы с ними аггели беседовали» [9, с. 161]. Наконец, поводом для «речей» воеводы Петра стала служба при его дворе «москвитина Васки Мерцалова», который поведал о том, что в Русском государстве «правды нет», а вера христианская «добра, всем сполна». На это Петр ответил кратким утверждением: «Коли правды нет, то и всего нет» [9, с. 176]. В результате именно в «Большой челобитной» Русское государство наделяется многими пороками, которые поразили несправедное царство греков, а воевода опасается за царя, «да не уловили бы его тако же велможи его враждою от ереси своя и лукавством своим» [9, с. 178].

Какими бы ни были мотивы «речей», они сходятся в одной точке: внимание всех резонеров приковывают или истинная вера (Магмет-салтан), или ее земное во-

площение, последняя надежда мудрецов — Российское государство (идеальная модель христианского царства как такового). Явно логика Пересветова наделена телеологической составляющей, а финал драмы оказывается во власти тех, кто должен разыграть ее по предложенным в «речах» правилам (Иван Грозный и русское правительство).

Остается загадкой, откуда автор знает о внутренней работе сознания героев, как ему стали доступны сокровенные размышления Магмета-салтана? Мифологическое целеполагание, созидающее свой непротиворечивый и взаимосвязанный мир, не нуждается в рациональных объяснениях. Тем более что проповедники всеведущи, они выступают единственными посредниками между Истиной и читателем. У нас есть достаточные основания полагать, что герои сборника были персонификациями голоса автора, который творил свой апокрифический мир, живущий по особым правилам. Публицист заинтересован в том, чтобы придать этой действительности не сказочный или утопический, но вполне достоверный вид. Он настаивает на подлинности и объективности этой картины.

Делает это он особым образом. Как автор риторической эпохи Пересветов не ставит знака равенства между своим высказыванием и речами героев. Он лишь гонец Истины, а не равноправный участник той пророческой мистерии, которую он развернул на страницах сборника, используя диалоги и монологи действующих лиц. Сам Ивашка — только «холоп», а его «книжки» и заключенные в них «речи» — только «службишко», обязанность перед Богом и государем: «А меня, холопа твоего, Ивашка Семенова сына Пересветова, унимал у себя служити Петр волоский воевода, а яз, холоп твой государев, слышачи таковыя речи у мудрых людей, и у великих многих дохтуров и философ про тебя, великого государя, и про твое царское от Бога мудрое приращение и счастливое к воинству, и оставивши службы богатя и безкручинныя, выехал к тебе, государю благоверному царю, служити с теми речми и з делы с воинскими. Как тебе, государю, полюбится службишко мое, холопа твоего?» [9, с. 184].

Пересветов, хотя и говорит о своей родословной и успешной службе королям, остается в роли намеренно низкой, факультативной, он лишь способствует тому, чтобы голоса настоящих пророков были услышаны царем. В этом смысле автор сборника ни в коей мере не принадлежит к творцам ренессансного типа, он еще не открыл самоценности авторского присутствия, не рассматривает себя в качестве автономной личности. Он важен для объективного мира только как часть его, в той лишь мере, в какой существует общее, универсальное. Он не познает законов истории, но сама история, как одушевленное существо, выбирает его волю в качестве своего орудия.

### **Книги**

«Книги» выступают в двух основных качествах. Это или праведные «христианские книги» — источник знания о «правде», или книги искаженные, фальсифицированные (греческие вельможи, чтобы устроить себе спокойную и безбедную жизнь, подделывают некоторые заповеди авторитетной книги, изменяя праведное намерение царя Константина Ивановича защищать христианство).

Само зерно парадоксального проекта (подражать турецкому султану, чтобы в конце концов присоединить восточное царство, подвергнув его христианизации) взято из «книг», из того учения, которое оказалось недоступно греческому царю (напомним, что Константин Иванович намеревался защищать христианскую веру и способствовать ее распространению, но встретил сопротивление вельмож). Именно книги становятся источником вдохновения иноверного владыки, именно они несут в себе ту правду, которая даже на чуждой почве дает свои плоды. В «Сказании о Магмете-салтане» неодно-

кратно подчеркивается, что вся успешность реформ Магмета заключена в буквальном понимании христианских наставлений, это мудрость взаимности. Богоугодность Магмета не в том, что он принимает истинную веру (напротив, он так и не приобщается к ней по вине лукавых царедворцев), а в том, что он признает ее силу и готов хотя бы как государь воплощать заповеди Христа: «правда» без внешнего благочестия становится своеобразной проповедью христианства. Ведь реформы султана — ожившая иллюстрация христианских книг, их, так сказать, политическая реализация (хотя само применение позднего термина здесь едва ли правомерно). Враг христианства становится в итоге его защитником, если судить не по словам, а по делам.

И в «Сказании о книгах», и в «Сказании о Магмете-салтане» повторяется одна и та же формулировка: Магмет велел «списать книги христианския по-турски слово в слово» [9, с. 147], т. е. на первом месте здесь оказываются подлинность содержания, передача истины без ущерба, точность перевода. Именно эта аутентичность книг и позволяет султану провести свое исправление государственного строя, наиболее близкое духу, а не букве христианских писаний. Напротив, книги, в которые вносились акты об обращении в холопство, погибают на костре: «Да велел пред собою книги принести полныя и докладныя да велел их огнем пожещи» [9, с. 157].

В «Сказании о царе Константине» главной темой становится аутентичность книжного поучения. Если все благое проистекает из истинных книг, то все злое также имеет своим истоком книги, но только искаженные, подвергнутые чистке и замене: «Царь книги прочел да укротел. И по мале времени Магмет-салтан, турецкой царь, с силою прииде по сушу и по морю» [9, с. 168]. То есть чтение ложных книг моментально привело царство к гибели: Константин потерял волю к сопротивлению, а враги, наоборот, исполнились дерзостью. Впрочем, в царстве неправды даже истинные книги не помогают. В «Большой челобитной» сказано, что греки читали евангельские заповеди, но не получали от них никакой пользы: «И греки Евангелие чли, а иныя слушали, а воли Божия не творили, на Бога хулу положили и в ересь впали» [9, с. 181].

При этом срединное положение между речами и книгами занимают пророческие записи мудрецов. Они — эти неявно присутствующие в сборнике тексты — цитируются, но мы не знаем по именам авторов, а по названиям — сочинений. Философы и «дохтуры» «пишут» (т. е. прорицают). И даже будущая новая столица России, Нижний Новгород, именно «пишется», иными словами, дана как потенциальная возможность. И это тоже предвидение, кем-то зафиксированное.

Показательно, что сама ситуация прорицаний задается порой последовательностью: знамение — речи — письменная форма их бытования. То есть сначала кто-то видит знак свыше, стремится получить от прорицателей истолкование знамения, а потом уже истолкование записывается. Эта ситуация, к которой составитель сборника затем возвращается, первоначально представлена в «Повести об основании и взятии Царьграда». Константин Великий заметил борьбу орла и змия, на него находит суеверный страх, а затем толкователи все объясняют: «И бысть царь во ужасе велице, и созва книжники и мудрецы, и сказа им знамение». Книжники «поразсудиша» о смысле знамения, а царь прежде, чем приступить к строительству стен и башен Царьграда, «слова их повеле написати» [9, с. 124]. Сходным образом «философы и дохтуры» получают знамение о рождении русского царя, говорят об этом во время споров, а предсказание затем фиксируется. Причем в «Большой челобитной» отмечено, что «философы и дохтуры», видевшие знамение, настоятельно советовали запечатлеть речи золотом: «А в тех, государь, королевствах твоему царскому приращению и знамению небесно-

му велми дивилися и хвалили и славили мудрыя люди, философи греческия и дохтуры латынския, и рекли так про те речи: “Годится таковому царю воинскому, от Бога мудрому прирожденному таковыя речи златом разписати и при себе на многа лета держати и после себя иному царю оставити таковыя дела и славу свою царскую”. А те речи, государь, и дела достал в тех королевствах у мудрых людей» [9, с. 171].

Иными словами, надежность пророчеств подтверждается самой формой их передачи — это письменность. Не случайно поучение Христа, наиболее авторитетная «речь» сборника, должно быть записано, как о том сообщает «Сказание о книгах». Патриарх видит грозное знамение — разрушение Царьграда турками. В молитве спрашивает о смысле наказания и получает ответ. При этом Христос велит патриарху Анастасию в конце своего пространного монолога записать все услышанное и оповестить о смысле катастрофы всех монахов: «А ныне поучение мое святое напишите да розошлите по общим моим, по настоятелем общаго жития на молитвы верныя сердечныя» [9, с. 150].

### **Знамения**

Знамения также широко представлены в текстах сборника. Первое знамение касается судьбы Царьграда в момент его основания (борьба орла со змеем). Это знамение относится к печальному будущему города, который был завоеван неверными: «А орел есть знамение сия веры християньския, а змия есть знамение бесерменское» [9, с. 124]. Падение Царьграда в 1453 г. также сопровождается знаменами: сначала неизреченный свет собирается вокруг купола Св. Софии, поднимается, достигает небес и скрывается в дверях небесных, «и паки затворишася небеса» [9, с. 137]. Затем в 7 час ночи над городом собирается тьма, «испускающе, аки слезы, капли велицы, подобни величеством и взором буйволному оку, черлены» [9, с. 142].

Апелляция к знаменам, как и к религиозно-символической образности вообще, довольно типична для древнерусской книжности. В этом смысле составитель публицистического сборника 40-х гг. XVI в. не был первооткрывателем. Обращает на себя внимание другое обстоятельство. Именно в пересветовском сборнике столь явно сочетаются эти способы включения пророчеств в текст разных по структуре и жанровым особенностям образований, от челобитных (пусть и переосмысленных в духе публицистики позднего русского Средневековья) до историко-легендарных сказаний и воинской повести. То есть знамения с соответствующим их толкованием или мотив знамений проходят через весь сборник, что служит дополнительным элементом, предопределяющим единство его философии и архитектоники.

Знамения во время основания и взятия Царьграда идейно и сюжетно готовят знамения «Сказания о книгах» (после разорения столицы патриарх в молитвах обращается к Богу и слышит ответ самого Христа, который затем велит Магмету-салтану отдать захваченные у христиан книги). Мечта турецкого владыки о «правде» реализуется в «Сказании о Магмете-салтане». Причем сам правитель подчеркивает, что преступающим правду Господь мстит «многими страшными знамении». В «Первом предсказании философов и докторов» надежда на утверждение правды в христианском царстве связана с Иваном Грозным, который «породился от великия мудрости по небесному знамению» [9, с. 161]. Таким образом, московскому царю суждено стать продолжателем Магмета-салтана, но только в лоне «веры християнской». Об этом великом прорицании узнает и сам Пересветов. В «Малой челобитной» он пишет, что оставил службу у польского короля под влиянием загадочных предсказаний-знамений: «И оставя яз тамо дворянскую службу, выехал есми на твое имя царево, слышавше от многих мудрецов, что

быти тебе, государю, великому царю по небесному знаменю» [9, с. 164]. Тема «царского прирождения» повторяется и во «Втором предсказании философов» (подспудно отсылка к небесному знаменю присутствует и в этом коротком тексте). В «Сказании о царе Константине» несправедливый суд и всевластие вельмож рассматриваются угнетенными подданными как знамение Божьего гнева за грехи людей: «Грех ради наших сий нам несправедливый суд послал еси, Господи!» [9, с. 166]. Одновременно здесь реализуется распространенная в средневековой книжности конвенциональная модель «Божьего батога». Наконец, в итоговой «Большой челобитной» автор объединяет небесные знаменья о рождении Ивана Грозного (к этому мотиву он возвращается неоднократно) и негативное знамение-наказание, которое впервые было явлено при гибели фараона и его войска, когда они преследовали ведомых Моисеем евреев: «А того греки забыли, яко знамение Господь Бог показал над Фараоном, царем египетским, — морем потопил его да и велмож его для того, что был он израилтян поработил. Ино то есть знамение велико от Бога, что Бог гордости не любит и порабощения. А греки за то же погибли, за гордость и за порабощение» [9, с. 182]. Здесь сразу заметим, что Пересветов пользуется удобным случаем, чтобы вернуться к столь волнующей его теме несправедливости вельмож, повинных в гордости, и к теме рабства, которое он не уставал разоблачать.

Итак, знаменья тесно взаимодействуют друг с другом, образуют причинно-следственные и смысловые связи, необходимые для развития идейной составляющей комплекса.

### **Идеи, риторика и разноплановость сборника (итоговые замечания)**

Конечно, предсказания (в том числе и в форме знамений) не могут быть изолированы от контекста их произнесения и от того, кто и как это делает. Важно и объяснение, которое раскрывает весь ход событий и объединяет их в единую непротиворечивую, связанную внутренней логикой цепочку. Если в «Повести о взятии Царьграда» знаменья в основном описываются, то в «Сказании о книгах», например, они растолковываются. Причем это делает сам Христос. Важно, что перед нами не ссылка на слова Спасителя, а его проповедь, обращенная к патриарху Анастасию. Это сообщает ситуации особую мистическую окрашенность. Причем слова Христа касаются не только прошлого и настоящего, но и будущего. Ведь все последующие страницы сборника так или иначе раскрывают особую важность слов Спасителя, должны продемонстрировать их непреходящий смысл, в том числе актуальность для Русского государства, которому необходимо для спасения христиан стать великим под водительством православного царя. Значит, слова Христа в «Сказании о книгах» становятся ключевым пророчеством, которое, как замковый свод, объединяет повесть о прошлом Царьграда и тексты, посвященные «правде» Магмета-салтана и обустройству Московской Руси.

Вынуждены повториться (но этот тезис нам важен в силу своей исключительной значимости): в сборнике заметную роль играют резонеры. Они, как правило, заменяют традиционные для древнерусской словесности ссылки на многообразные авторитетные источники (функция «цитаты», особенным образом включенной в текст, и состоит в том, что книжник обычно обращает внимание читателя на авторитетное слово, а не просто приводит библейские и святоотеческие фразы без ссылок на первоисточник). Автор сборника делает акцент то на мнении «философов и докторов»: «В Литве пишут философи и дохтуры латынския с великих мудростей...» [9, с. 161], то на речах Петра «волосского воеводы»: «Мудрости греческих философ и латынских дохтуров и Петра волосакого воеводы...» [9, с. 170]; «занеже, государь, сам Петр волоский во-

евода, ученый философ и дохтур мудрый» [9, с. 183], то предоставляет слово Магмету-салтану: «Царь турской Магмет-салтан сам был философ по своим книгам по турским» [9, с. 151].

Подобного рода апелляция к историко-легендарному контексту и заметная скудость книжных примеров выдают одну руку, один авторский почерк. Начетничество, любовь к обширным выпискам, цитатам — все это признаки совсем иной манеры повествования, иной манеры убеждать и доказывать. Хотя традиционная апелляция в виде священных цитат в сборнике тоже встречается, но ее роль не такая заметная, как скажем у Андрея Курбского и тем более у Ивана Грозного, имевшего обыкновение, по словам оппонента, цитировать источники целыми «паремиями».

При этом резонеры, произносящие назидательные речи, оформленные как поучения христианам и самому русскому царю, часто ссылаются то на книги, то на знамения. И — что для нас также важно — книги и знамения лишены примет, по которым их можно опознать. Это «книги» и «знамения» *вообще*. Иногда только появляются эпитеты: книги характеризуются как «христианские», а знамения — как «небесные».

К знамениям и пророчествам прислушиваются многие народы. Составитель сборника упоминает сочувствующих Грозному мудрецов из Литвы и Молдавии. Но специального упоминания заслуживают у него греки. Они «надеются» (здесь очень важно подобранное публицистом слово: «надежда» в отличие от «упования» связана порой с земными намерениями, с деятельностью людей, а не с Божественной волей)<sup>2</sup>, но их расчеты могут оказаться и несостоятельными. Итак, греки, оказавшиеся под пятой турецкого султана, готовы получить освобождение от иноверческого господства из рук русского государя. Но сам автор лишь подчеркивает тем самым широкое распространение молвы о будущем Русского царства. Сам же при этом советует прибрать к рукам непокорную Казань. Каких бы то ни было планов по защите византийского православия публицист не предлагает русскому царю. Ромейское государство и ромейская Церковь интересны только как исторический прецедент, как точка отсчета всей концепции сборника, но телеология этих текстов связана не с прошлым, а с будущим. Если освобождение захваченных святынь и произойдет, то только в отдаленной перспективе. Вспомним, что говорит Христос Анастасию: «лише есми выдал вас на поучение правды моя неверным иноплемянником, а не навеки» [9, с. 149].

Таким образом, история Греческого царства нужна вовсе не для утверждения преемственности. С кем и для чего устанавливать эту преемственность, если греки сами все потеряли и «измытарили» до такой степени, что автору остается только приводить царя Константина Ивановича и его вельмож как отрицательный пример? Греческая держава погибла сначала нравственно, а потом и физически. На страницах сборника эта мысль повторяется столь часто и навязчиво, что не остается никакого сомнения: ни возрождения государства греков, ни спасения оставшихся там православных, ни тем более выстраивания какой-то линии приобретения, усвоения византийского наследия быть просто не может. Только в порядке злой шутки можно говорить о какой-либо преемственности в этом контексте. Целью русского царя должно быть не воспроизведение опыта греков, а скорейшее и по возможности необратимое преодоление их исторических ошибок и просчетов. Именно поэтому в сборнике исключено финальное пророчество «Повести о взятии Царьграда турками» об освобождении погибшей столицы «русским родом» [8, с. 193]. Гибель Константинополя оказывается пророчеством толь-

<sup>2</sup> На это обращает в связи с проблемами герменевтики славянской Библии А. М. Камчатнов: [4, с. 92–95].

ко в одном случае, если все в Русском государстве будет развиваться по греческому сценарию. Такую трагическую возможность автор сборника не исключает. Следовательно, наряду с пророчествами светлыми и обнадеживающими в сборнике подспудно присутствуют и пророчества темные, негативные. Они образуют тот отрицательный фон, на котором развивается учение о «правде» и «вере».

Весьма показательна одна параллель. В Хронографе 1512 г. по списку 1538 г. (время предположительного прибытия Пересветова в Россию) говорится о том, что будущее русского государства может быть столь же трагичным, как и падение Царьграда: «да не будемъ, яко же Содомъ и не уподобимся Гомору <...> во тьме неверныхъ властей» [7, с. 439]. Таким образом, сходные настроения, относящиеся к финалу Греческого царства и повторению этой катастрофы в последнем православном государстве, были распространены в эпоху острой борьбы боярских группировок. Это трагическое мироощущение явно совпадает и с той тревогой, которой поделился с читателями автор сборника.

Идеи сборника развиваются в особом апокрифическом контексте, предусматривающем как свободную интерпретацию отдаленных исторических фактов (наказание греков и Константина Палеолога за неправый суд в виде завоевания Царьграда турками), так и довольно неконкретную, мифическую раму повествования, заданную загадочным «небесным знамением» о рождении в России великого государя и весьма странными иноземными авторитетами: мудрецы-«философы» из Литвы, валашский воевода и восхищенный христианской правдой турецкий султан. Да и сам автор сборника словно мистифицирует самого себя. Он приходит из далеких стран, наделенный особой мудростью, он верит в прорицания свыше и пророчества ученых мудрецов и при этом предвидит не только взятие Казани, но и основание обновленного Русского государства со столицей в Нижнем Новгороде. Наконец, именно таинственное небесное знамение ведет автора из Литвы на Русь. Иными словами, автор знает загадку спасения последнего православного царства и спешит на помощь, оставляя перспективную и богатую службу у европейских покровителей.

Сразу отметим, что, пожалуй, ни один русский книжник-публицист XVI в. не уделял такого повышенного внимания пророчествам и знамениям, как составитель сборника Пересветова. Нет чрезмерной склонности к профетической поэтике и у царя Ивана Грозного, которому Д. Н. Альшиц приписывал авторство «Большой челобитной». У царя гораздо больше книжных примеров и обширных цитат, все авторитетные источники названы, обилие библейских аналогий беспрецедентно (Первое послание Курбскому, Ответ Яну Роките, Послание Полубенскому и др.). Грозному не было нужды скрываться за псевдонимами, речами Петра «волоскаго воеводы» и загадочными безымянными фигурами «дохтуров и философов».

Но кроме легендарной составляющей в сборнике мы обнаруживаем вполне реалистичные зарисовки русской жизни. Они явно контрастируют с возвышенным профетическим содержанием земных предсказаний, мистических пророчеств и историко-легендарных повестей. Этим автор как бы намекает на относительность любых прорицаний и знамений, если человеческая воля не сделает шаг навстречу этим знакам. Отрезвление наступило, как только бывший польский коронный дворянин столкнулся с реальностью Русского государства. Описывая свои злоключения, он, как подлинный рыцарь одной идеи, верный предначертаниям до конца, видит в этих бедах русской жизни лишь общий порок всей системы. Личных претензий у автора не так много. Он скорбит из-за неисполнения заповедей сильными мира сего. А его главная служба



и состоит не в частных улучшениях, но в коренном исправлении самой философии власти и практики управления государством, что должно затронуть все уровни иерархии, от царя до последних холопов.

В сочетании злободневной публицистической тенденции, пророчеств, относящихся к легендарному апокрифическому контексту, и реально-бытовой конкретики заключается уникальность той интонации и той манеры убеждения, которые присущи сборнику, приписываемому по сложившейся научной традиции Ивану Пересветову.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Альшиц Д. Н.* От легенд к фактам. Разыскания и исследования новых источников по истории допетровской Руси. СПб.: Наука, 2009. 498 с.
- 2 *Дмитриева Р. П.* Четыре сборники XV в. // ТОДРЛ. Л.: Изд-во АН СССР, 1972. Т. 27. С. 150–180.
- 3 *Зимин А. А. И. С.* Пересветов и его современники. М.: Изд-во АН СССР, 1958. 498 с.
- 4 *Камчатнов А. М.* Лингвистическая герменевтика (на материале древнерусских рукописных источников). М.: Прометей, 1995. 166 с.
- 5 *Каравашкин А. В.* Русская средневековая публицистика: Иван Пересветов, Иван Грозный, Андрей Курбский. М.: Прометей, 2000. 418 с.
- 6 *Описи Царского архива XVI века и архива Посольского приказа 1614 г. / под ред. С. О. Шмидта.* М.: Изд-во Восточной литературы, 1960. 196 с.
- 7 *Полное собрание русских летописей (ПСРЛ).* СПб.: Тип. М. А. Александрова, 1911. Т. 22. Ч. 1 / изд. подгот. С. П. Розанов. 567 с.
- 8 *Синицына Н. В.* Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV–XVI вв.). М.: Индрик, 1998. 416 с.
- 9 *Сочинения И. Пересветова / подгот. текст А. А. Зимин.* М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. 386 с.
- 10 *Яворский Ю. А.* К вопросу об Ивашке Пересветове, публицисте XVI века // Чтения в историческом обществе Нестора летописца. Киев: Типо-литография Т. Г. Мейнандера, 1907. Кн. 20. Вып. 3. С. 59–86.

\*\*\*

© 2019. Andrei V. Karavashkin  
Moscow, Russia

#### ON THE PROPHETIC POETICS OF PERESVETOV'S WORKS (1540s)

**Abstract:** The paper examines the literary works of Ivan Peresvetov, one of the most distinguished social commentators of the 16<sup>th</sup> century. He has long been the subject of contention. While some scholars consider him to be a fictional character, others insist on his having actually existed. A scarcity of historical information has not impeded attempts at reconstructing his biography whilst incorporating his literary output. During the 19<sup>th</sup> century, one of the most common views was that “Peresvetov” was the pen name of one or multiple authors putting forward prophecies, who (to varying degrees) served as apologists for Ivan the Terrible. Not only were author and biography declared fictional, then, but the prophecies themselves were alleged to be forgeries. Even after the release

of what was considered to be a fundamental edition of Peresvetov's collected works ("The Complex of Peresvetov"), compiled and edited by A. A. Zimin to incorporate Peresvetov's personality and philosophies within a broader socio-cultural context, fresh doubts nevertheless surfaced as to the writer ever having existed. D. N. Alshitz would become a leading skeptic to argue with both pre-Revolutionary and Soviet scholars of Peresvetov. He put forward that Peresvetov's collected works were in fact a compilation of different texts written by various people and for a multitude of reasons (Pyotr Gubastiy, Aleksei Adashev, Ivan the Terrible). Apart from direct mention of the historical figure, which would undoubtedly shed light on Peresvetov's personality, there is also an issue of the integrity of his ideas and poetics. In this article, we consider whether or not the works were written by different people. Our argument is based on secondary sources. Nevertheless, they are crucial to proving the integrity of his literary texts as inevitably belonging to a single personage with a single set of views. We believe that Peresvetov's collected works are united by a running theme of prophecies and divinations. This theme becomes Peresvetov's essential means of formulating an ethic founded in the complicated relationship between "faith" and "truth" — two of the most significant concepts of ancient Russian philosophy and history.

**Keywords:** social commentary, anthology, poetics, prophecies, writer's identity, philosophy of history, attribution, pseudonym.

**Information about author:** Andrei V. Karavashkin — DSc in Philology, Professor, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25 a, 121069 Moscow, Russia; Russian State University for the Humanities, Miuskaya Sq., bld. 6, 125993 Moscow, Russia. E-mail: karavash2008@yandex.ru

**Received:** December 04, 2018

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

**For citation:** Karavashkin A. V. On the prophetic poetics of Peresvetov's works (1540s). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 117–131. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Al'shits D. N. *Ot legend k faktam. Razyskaniia i issledovaniia novykh istochnikov po istorii dopetrovskoi Rusi* [From legends to facts. Search and research of new sources on the history of pre-Petrine Russia]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2009. 498 p. (In Russian)
- 2 Dmitrieva R. P. Chet'i sborniki XV v. [Collections of the Lives the collections of the 15<sup>th</sup> century]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*. Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1972, vol. 27, pp. 150–180. (In Russian)
- 3 Zimin A. A. *I. S. Peresvetov i ego sovremenniki* [I. S. Peresvetov and his contemporaries]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1958. 498 p. (In Russian)
- 4 Kamchatnov A. M. *Lingvisticheskaia germenentika (na materiale drevnerusskikh rukopisnykh istochnikov)* [Linguistic hermeneutics (on Old Russian manuscript sources)]. Moscow, Prometei Publ., 1995. 166 p. (In Russian)
- 5 Karavashkin A. V. *Russkaia srednevekovaia publitsistika: Ivan Peresvetov, Ivan Groznyi, Andrei Kurbskii* [Russian medieval journalism: Ivan Peresvetov, Ivan the terrible, Andrew Kurbsky]. Moscow, Prometei Publ., 2000. 418 p. (In Russian)
- 6 *Opisi Tsarskogo arkhiva XVI veka i arkhiva Posol'skogo prikaza 1614 g.* [Inventory of the Royal archive of the 16<sup>th</sup> century and the archive of the Embassy order of 1614],

- edited by S. O. Shmidt. Moscow, Izdatel'stvo Vostochnoi literatury Publ., 1960. 196 p. (In Russian)
- 7 *Polnoe sobranie russkikh letopisei (PSRL)* [Complete set of Russian Chronicles (PSRL)]. St. Petersburg, Tipografiia M. A. Aleksandrova Publ., 1911. Vol. 22. Part 1, prepared by S. P. Rozanov. 567 p. (In Russian)
- 8 Sinitsyna N. V. *Tretii Rim. Istoki i evoliutsiia russkoi srednevekovoi kontseptsii (XV–XVI vv.)* [Third Rome. Origins and evolution of the Russian medieval concept (15–16 cs.)]. Moscow, Indrik Publ., 1998. 416 p. (In Russian)
- 9 *Sochineniia I. Peresvetova* [The works of I. Peresvetov], prepared by A. A. Zimin. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1956. 386 p. (In Russian)
- 10 Iavorskii Iu. A. K voprosu ob Ivashke Peresvetove, publitsiste XVI veka [On Ivashka Peresvetov, the writer of the 16<sup>th</sup> century]. *Chteniia v istoricheskom obshchestve Nestora letopistsa* [Readings in the historical society of Nestor the chronicler]. Kiev, Tipo-litografiia T. G. Meinandera Publ., 1907, book 20, vol. 3, pp. 59–86. (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. Туфанова  
г. Москва, Россия

**КУЗЬМА МИНИН В «ПОВЕСТИ О ПОБЕДАХ  
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВА»  
(к вопросу о способах изображения героя)**

**Аннотация:** В статье рассматриваются традиционные и новаторские способы изображения идеального героя народного ополчения. На основе анализа эпитетов, монологов Кузьмы Минина, реалистических мотивов, характеризующих его деятельность, делается вывод о том, что автор «Повести о победах Московского государства» смешивает различные приемы и способы характеристики героя. Руководствуясь «методом идеального преобразования жизни», он рисует при помощи высоких положительных эпитетов, тавтологических сочетаний, в соответствии с выработанной схемой (патриотизм – «христианские добродетели» – «служба и радение»), образ идеального героя. При этом все абстрактные положительные характеристики подтверждаются в тексте реалистическими мотивами, сходными с теми, которые обнаруживаются и в других сочинениях о Смутном времени. Благодаря этому идеальный образ обретает реальные исторические черты. Введение в характеристику героя прямой речи мотивируется в тексте конкретными историческими обстоятельствами, объясняющими причины подобного поведения. Доброе расположение по отношению ко всем людям, как доминантное свойство натуры Кузьмы Минина, не является исчерпывающей его характеристикой. Столкнувшись со злом, он применяет карательные меры. В целом, в фигуре Минина нашли отражение общие тенденции изображения человека в литературе начала XVII в., когда в одном человеке сосуществуют и хорошие и плохие черты и такое сочетание не мешает ему быть в представлении автора идеальным героем своего времени.

**Ключевые слова:** Кузьма Минин, «Повесть о победах Московского государства», способы изображения героя, метод идеального преобразования жизни, реалистические мотивы, эпитет.

**Информация об авторе:** Ольга Александровна Туфанова — кандидат филологических наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: tufoa@mail.ru  
**Дата поступления статьи:** 15.12.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Туфанова О. А. Кузьма Минин в «Повести о победах Московского государства» (к вопросу о способах изображения героя) // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 132–142.

В программной статье «О художественной специфике древнерусской литературы» И. П. Еремин отмечал, что «в древнерусской литературе можно установить два основных способа изображения жизни. Первый ставил своей задачей с наибольшей достоверностью воспроизвести единичные факты действительности <...>; второй — отражал не действительность, а порожденные ею идеалы» [7, с. 81]. Против схематизации «специфики» древнерусской литературы выступила в свое время В. П. Адрианова-Перетц [2], указав на многочисленные отступления в памятниках древнерусской литературы от предложенных методов. В частности, исследовательница писала: «Когда жизнь ставила перед древнерусским писателем особо серьезную задачу — общественно-политического или морального характера, он стремился наиболее убедительными средствами выражения привести читателя к своей точке зрения на описываемое событие и его участников, приблизить к жизни идеально преображенный образ. В таких случаях писатель, рисуя жизнь “какая он есть”, стремился не просто точно (“с протокольной точностью”), но и художественно правдиво воспроизвести ход событий, раскрыть хотя бы основное в психологии их участников, сделать изображение воздействующим и на сознание и на эмоции читателя, способствующим усвоению и авторской оценки. С той же целью — самым способом изображения подчинить сознание читателя своему идейному замыслу — писатель иногда индивидуализировал характеристику героя, построенную методом идеального преображения жизни, вводил в нее реальные исторические черты, приближал к конкретной исторической действительности» [1, с. 9]. В начале XVII в. был «открыт» человеческий характер [1, с. 30; 10, с. 6–26], что «привело», по мнению Д. С. Лихачева и О. А. Державиной, к ряду знаковых для развития литературы явлений: «1) хотя писатели по традиции и говорят еще о воле божией и внушениях дьявола, они все чаще пытаются объяснить поведение человека, его поступки, его действия свойствами его характера; 2) писателям стало ясно, что характер человека может со временем измениться и что причиной этого является не божественная воля или “действие дьявола”, а те или иные события, те или иные лица; 3) что особенно важно, писатели видят теперь, что в одном человеке могут сосуществовать и хорошие и плохие черты» [4, с. 78–79]. Этот новый подход к изображению исторических событий и людей по-разному проявляется в цикле сочинений о Смуте. Вместе с тем в поздних текстах, написанных в период 1613–1630/1632 гг., авторы сочетают различные способы изображения действительности и героев.

Один из таких поздних памятников — «Повесть о победах Московского государства». Созданная «в конце 1620-х или на рубеже 1620-х и 1630-х гг.» [6, с. 165], она дошла до нас в единственном списке середины XVIII в. (ГПБ, Собрание М. П. Погодина, № 1501) [5, с. 96] и охватывает период 1606–1625 гг. По справедливому мнению Г. П. Енина, «наиболее ярко» в памятнике «представлены образы царя Василия Шуйского, князя М. В. Скопина-Шуйского и Козьмы Минина» [5, с. 103]. Но если при характеристике В. И. Шуйского, М. В. Скопина-Шуйского автор «Повести...» использовал хорошо знакомый древнерусской литературе «метод идеального преображения жизни» (их образы «носят схематический характер» [5, с. 103; 15]), то образ Кузьмы Минина, наряду «с идеальными качествами», «имеет явные признаки реалистического изображения» [5, с. 103], отчасти восходящие к уже сложившейся к этому времени традиции изображения героев народного ополчения в исторических сочинениях первой трети XVII в. [14], отчасти имеющие оригинальный характер.

Какие же традиционные и новаторские для цикла сочинений о Смуте приемы изображения Кузьмы Минина использовал автор «Повести...»? Анализ ряда памятни-

ков, таких как «Пискаревский летописец», «Хронограф 1617 г.», «Иное сказание», «Летописная книга» С. И. Шаховского, «Рукопись Филарета», «Бельский летописец», показал, что их авторы практически отказываются от использования оценочных эпитетов, сравнений, метафор. Главным способом создания образов становятся реалистические мотивы сбора казны, раздачи жалования, патриотизма, действенного милосердия и др. (см. подробнее: [14]).

В отличие от названных выше исторических сочинений, автор «Повести о победах Московского государства» весьма активно применяет для характеристики исторических лиц оценочные эпитеты. Кузьма Минин чаще всего, как верно отмечал Г. П. Енин, «рисует эпитетами, образованными <...> от слова “добро”» [5, с. 128]. Они появляются уже при первом упоминании Кузьмы Минина: «некий муж благолюбив и добросмыслен зело, именем Козма Минин» [11, с. 29] — и далее, незначительно варьируясь, повторяются почти при каждом упоминании его имени: «Доброприветливый же Козма...» [11, с. 30], «Они же, видев его добросмысленнаго...» [11, с. 30–31], «Той же добролюбный муж Козма Минин...» [11, с. 31], «...той благоразсудный Козма...» [11, с. 31], «Он же, добросмысленный...» [11, с. 32], «Добромысленный же Козма Минин...» [11, с. 35]. Редкий случай в тексте, когда имя Кузьмы Минина не сопровождает оценочный эпитет.

Практически на всем протяжении фрагмента, посвященного народному ополчению, автор постоянно применяет оценочные эпитеты и для характеристики его речей с аналогичными доминантами: «...нача доброумными своими словесы глаголати...» [11, с. 30], «...добросмысленными своими словесы... много доброприветных к ним словес изрече...» [11, с. 30], «Он же много тязав их своими доброумными словесы...» [11, с. 32], «...своими доброприветными словесы... доброумными словесы...» [11, с. 35]. То же самое касается и характеристики его советов: «доброй его совет» [11, с. 30], «Козмина доброприветнаго совета» [11, с. 32], «доброрассудному росказанию» [11, с. 31]. Подчеркивая доброе начало в облике и деяниях Кузьмы Минина, автор обращается и к тавтологическим сочетаниям, одному из излюбленных приемов в «Повести...» при создании идеализированных образов исторических лиц [5, с. 128]: «Доброприветный же Козма добрыми, добросмысленными своими словесы прохвалив бога...» [11, с. 30].

Любопытно, что, описывая реакцию людей, к которым Кузьма Минин обращается с речами, автор тоже использует в основном одну доминантную характеристику. Они постоянно испытывают «радость», и эта радость друг по отношению к другу, к деяниям и словам взаимна. Так, встречая смолян, пришедших в Нижний Новгород, Кузьма Минин «многую радостью возрадовашася» и «со многую радостью и со слезами рекуще» [11, с. 30]. Смоляне, увидев его, «многую радостью возрадовашася о таком добросмысленном мужи» [11, с. 31].

Вместе с тем, прибегая к традиционному способу возвеличивания и идеализации героя, автор «Повести...» не оставляет эпитет без реалистического обоснования. И в этом случае мы, очевидно, можем говорить о сочетании традиционных и новаторских элементов, когда, с одной стороны, автор использует приемы, характерные для «метода идеального преобразования жизни», а с другой стороны, обосновывает эту высокую положительную оценку при помощи реалистических мотивов, отражающих конкретные деяния героя. Например, в одном из фрагментов рассказа эпитет «добролюбный» подтверждается типичным в характеристике Кузьмы Минина для цикла сочинений о Смуте мотивом сбора казны для войска: «Той же добролюбный муж Козма Минин прежде всех разделив имение свое на три части, и взяв две части имения своего,

и со мною радостью принесе на собрание казны ратным людем, себе же на потребу едину часть имения своего остави» [11, с. 31]. Эпитет «благоразсудный» подкрепляется мотивом раздачи жалованья войску: «И собрав казны множество, той благоразсудный Козма разобрал же дворян града Смоленска против их дорянския чести на три стати, учинив первую статью, и среднюю, и меншую, и вместо государева жалованья даде им полныя оброки против их дворянской чести» [11, с. 31].

Образ Кузьмы Минина, как и других положительных героев, выписан «по единой схеме, состоящей из определенных элементов. Первым таким безусловным элементом является патриотизм, т. е. подтвержденная делом готовность сражаться за самостоятельность православного государства. Второй обязательный элемент — христианские добродетели. Третий непрменный элемент выражается в формуле “служба и радение”, понимаемой в зависимости от общественного положения героя: для царей это неустанная забота о всей стране, для людей, стоящих во главе войск, — организация рати и мудрое руководство ею, для смольнян — верность и воинская доблесть» [5, с. 127]. Г. П. Енин показал это на примере образа М.В. Скопина-Шуйского и смолян. Но эта схема применима и по отношению к Кузьме Минину.

В характеристике его деяний и устремлений так же, как и в других сочинениях о Смуте, доминирует мотив патриотизма, нашедший реализацию прежде всего в речах героя. Таковых в памятнике три.

Первую речь, согласно тексту, Кузьма Минин произносит «созвав» «всех нижегородцев». Как и в других памятниках, предложению встать на защиту Московского государства, собрать казну для войска, автор «Повести...» предпосылает высокую положительную характеристику — «доброумными своими словесы глаголати к ним, рекуще» [11, с. 30]; как и в «Хронографе 1617 г.», «Летописной книге», «Пискаревском летописце» и в других текстах, мотивы сбора казны и раздачи жалования ратным подчеркивают здесь добрый ум, добрый смысл, присущие Кузьме Минину.

Речь представляет собой удивительное смешение стилей. Начинается она в высоком церковном стиле обращением к «братие и друзи, вси нижегородстии народи» [11, с. 30] и рядом эмоциональных вопросительных предложений: «Что сотворим ныне, видяще Московское государство в велицем разорении? Откуда себе чаем помощи и заступления граду нашему, разве милости божий?» [11, с. 30]. Далее она ритмизируется в стиле «плетения словес» при помощи гомеотелевтов, придающих фразе торжественно-трагический характер:

Видехом, братие, многих градов российскаго государства разорение,  
и православных христиан побиение,  
и жен их и чад в плен ведение,  
и всего богатства их лишение [11, с. 30].

А затем приводится цель созыва нижегородцев; ее формулировка, хотя и носит вполне конкретный характер, весьма сильно отличается от тех, которые читаются в других памятниках. Если в «Пискаревском летописце» Минин предлагал задуматься, «како бы им пособити Московскому государству» (цит. по: [12, с. 217]), в «Новом летописце» он изрекал: «Будет нам похотеть помочи Московскому государству» (цит. по: [13, с. 116]), то в «Повести о победах Московского государства» он предложил призвать на помощь «храбрых» и «мужественных» «достоверных дворян града Смоленска» [11, с. 30]. И это отнюдь не случайно. Перед тем, как привести пространную речь Минина,

автор «Повести...» пишет: «Той бо Козма издавна слышав про храбрость смоленскую и про мужество дворян града Смоленска, колики помощи Московскому государству учиниша, государю верно послужиша, и многи грады побраша, и велию храбрость и радение показаша, за православную христианскую веру много постояша, и многи противных полки побиша, и во всем непоколебимы, и помощью всесилнаго бога вооружении, и храбри быша. Слышав же, яко смольяне в Арзамасе, близ Нижнева Нова града, и многую радостию возрадовася» [11, с. 29–30]. Здесь так же, как и в речи, автор ритмизирует фразу с помощью концевых созвучий отдельных фрагментов, и это наводит на мысль, что приводимая в «Повести...» прямая речь Минина в действительности принадлежит не ему, а автору, который на разных художественных уровнях создает панегирик в честь смолян, точнее, в честь «достоверных дворян града Смоленска»<sup>1</sup> [11, с. 30], сыгравших, согласно тексту, значительную роль в событиях Смуты. Поэтому, в отличие от других памятников, мотив патриотизма ослаблен в первой речи Минина, дающего нижегородцам совет призвать храбрых смолян для «заступления граду нашему». И если в изображении других авторов исторических сочинений о Смуте первой трети XVII в. Кузьма Минин выступает с самого начала организатором народного ополчения и ратует за «очищение» Московского государства, то в «Повести о победах...» он инициирует в первой речи сбор казны для призвания смолян, чтобы они защитили город. При этом автор снова прибегает к приему ритмизации: «Лутче бо есть нам имения своя им отдать, а самим от иноверных поругания свободным быти, и в вере правой жити, и единоверным работати и оброки давати, нежели от иноверных наития и разорения на себе ждати, и себе, и жены, и детей своих в велицей беде, и в плене, и поругании видети, и животов своих неволею отстати» (выделено нами. — *О. Т.*) [11, с. 30].

Речь Кузьмы Минина достигает внешнего перлокутивного эффекта<sup>2</sup>, который находит выражение в ответной реакции и реплике людей: «Людие же Нижнева Нова града вси похвалиша доброй его совет и поединогласно глаголюще: “И добро есть нам тако сотворити, единоверных призывати, нежели от иноверных наития в разорении быти”. И послаша к смольяном...» [11, с. 30]. Смоляне, послушав «Козмина доброприветнаго совета», отправляются из Арзамаса в Нижний Новгород.

Таким образом, мы можем наблюдать довольно странный художественный эффект: с одной стороны, автор явно возвеличивает образ Кузьмы Минина, используя высокие положительные эпитеты, отдавая ему инициативу призыва ратных в город, сбора казны для них, а с другой стороны, приводимая прямая речь, коррелирующая с обстоятельствами, в которых она произносится в тексте, низводит высокую любовь к родине и стремление очистить Московское государство, о котором писали другие авторы, до любви к родному городу и стремлению его защитить. Это тоже патриотизм, но

<sup>1</sup> А. А. Кузнецов и А. В. Морохин в работе «Историография ополчения Минина и Пожарского в контексте изучения истории Смутного времени» отмечали, что речь «нижегородского земского старосты известна по нескольким источникам» [9, с. 10], в частности по «Повести о победах Московского государства», «Новому летописцу», «Книге о чудесах преподобного Сергия» Симона Азарьина, косвенно — по «Пискаревскому летописцу» [9, с. 10–12]. «Все версии “мининского призыва”, — справедливо пишут исследователи, — были созданы через несколько десятилетий после описываемых событий и разнятся между собой. Это обстоятельство вызывает сомнения в их достоверности. Между тем источник информации, зафиксированной в летописных памятниках, определяется в грамотах, рассылавшихся руководством Второго ополчения в российские города с призывом поддержать инициативу Нижнего Новгорода» [9, с. 12]. Оставляя вопрос достоверности речи Минина коллегам-историкам, мы обратимся к художественной ее стороне.

<sup>2</sup> То есть «изменений, которые речевой акт вызывает в ситуации общения, и в первую очередь в мыслях, чувствах и поведении адресата». См.: [8, с. 260].



это любовь не к большой, а к малой родине, а значит, в некотором смысле речь снижает высокую патетику образа одного из организаторов народного ополчения.

Вторую речь Минин произносит во время встречи смолян, тоже при стечении всего народа: «...честными иконами и со всем собором Нижнева Нова града, со всеми народы выхождаху из града на встречу их (смолян. — *О. Т.*) и со мноюю радостию и со слезами рекуще: “Се ныне, братие, грядет к нам христоролюбивое воинство града Смоленка на утешение граду нашему и на очищение Московскому государству”»<sup>3</sup> [11, с. 30]. И снова она приводится, как нам представляется, отнюдь не с целью охарактеризовать патриотизм Кузьмы Минина. Она подчеркивает решающую роль смолян в деле защиты Нижнего Новгорода и освобождения всего Московского государства от «иноверных».

И только третья речь, никоим образом не связанная со смолянами, демонстрирует не только «добромыслие», «разсудие» Кузьмы Минина, но и его глубокую любовь к родине. Она обращена к войску князя Дмитрия Тимофеевича Трубецкого, которое «зряще» нижегородское ополчение во время сражения с гетманом Ходкевичем и «не восхотеша» помочь:

Той бо Козма видеv их на другой стране реки Москвы стоящих и не помогающих. Он же, поезжая по берегу Москвы-реки, со слезами вопияше к ним, рекуще сице: «О братие, христианстии народи! Видите велию помощь божию православному и богособранному воинству христианскому и победу на противных врагов и разорителей православной христианской вере и святых божиих церквей, на полских людей. А вы, праздно стояще, кую честь себе получите и кую славу обрящете, единоверным помощи учинити не хотите, и божию помощь учинити не хотите, и враждезlobe работаете? Ныне бо от единоверных отлучаетея, впредь к кому прибегнете и от кого себе помощи чаете, презревше, велию сию помощь божию православным христианом на супостаты Московскаго государства?» [11, с. 34]

В этой речи собраны воедино все три элемента схемы изображения положительного героя, описанной Г. П. Ениным: «патриотизм», «христианские добродетели», «служба и радение». Комментируя этот фрагмент, исследователь отметил, что «Повесть...» — это «второй источник, в котором заслуга призвания казаков Д. Т. Трубецкого на помощь войскам Д. М. Пожарского в самый трудный момент сражения под Москвой приписывается одному Козьме Минину. До нее такая версия события содержалась только в Псковской летописи <...>. Авраамий Палицын в своем “Сказании” утверждает, что казаки пошли в бой благодаря его уговорам и нравочениям <...>. Симон Азарьин представил еще один вариант этого же события. В его рассказе Козьма Минин и Авраамий Палицын вместе уговаривали казаков помочь ополченцам Д. М. Пожарского» [11, с. 150, коммент. 78]. В «Повести...» этот эпизод выстраивается в соответствии с традицией объяснять все происходящие события воздействием на людей высших сил. Так, автор пишет: «Злокозненный же враг, искони ненавидяй добра рода человеческому, вложи злу мысль полку боярина князя Димитрия Тимофеевича Трубецкого: не хотяше бо полк его князь Димитриеву полку Михайловича Пожарскаго, с полскими и с литовскими людьми биющимся, помощи...» [11, с. 34]. В этом аспекте доминантная в характеристике черта Кузьмы Минина обретает совершенно иной смысл: его добрая мысль («добросмысленный», «крепкоумием» и др.) противостоит злой мысли тех, кто не радует об общем деле очищения Московского государства («злу мысль», «злокозненную

<sup>3</sup> Г. П. Енин полагал, что эти слова принадлежат в «Повести...» нижегородцам. Но тематика и стилистика речи свидетельствуют о том, что эти слова мог произнести в данной ситуации только Кузьма Минин, взявший на себя роль организатора.

вражью ненависть», «всякую злобу их» [11, с. 34]). И он, «яко некий разсекатель», своими «доброприветными словесы и всяку злобу их» побеждает «разсудием» [11, с. 34]. Добро, заключенное в его словах, приносит свет в души казаков и заставляет забыть злобу: «...и своими доброумными словесы аки не в светимей тме светлу свещу возже. Они же словесы его, аки светом, озаришася, и яко от тмы во свет уклонишася, всю вражью злобу забывше, и чрез Москву-реку вброд вскоре поидоша...» [11, с. 34]. Он снова своими «доброприветными словесы» достигает внешнего перлокутивного эффекта.

Помимо прямой речи, важную роль в характеристике Кузьмы Минина играют, как уже говорилось выше, реалистические мотивы сбора казны и раздачи жалования ратным, которые встречаются практически во всем корпусе сочинений о Смуте, созданных в первой трети XVII в. Важным для автора «Повести...» в реализации этих мотивов является принцип сбора казны, который неоднократно повторяется в тексте. Впервые он был озвучен Мининым в первой речи: «Се же, братие, разделим на три части имения своя: две убо христорлюбивому воинству, себе же едину часть на потребу оставим» [11, с. 30]. Далее автор сообщает, что Минин «прежде всех разделив имение свое на три части, и взяв две части имения своего, и со мноюю радостию принесе на собрание казны ратным людем, себе же на потребу едину часть имения своего остави» [11, с. 31]. Его личный пример побуждает остальных отдавать в таких же пропорциях свое «имение»: «...все граждане такожде сотвориша: две части имения своего в казну принесоша, третью же часть имения на потребу себе оставиша» [11, с. 30]. Но не всегда и не во всех городах. Автор «Повести...» приводит следующий эпизод: пришедши в Балахну, Минин повелел посадским людем «по нижегородскому уставу две части имения своего в казну ратным людем отдати, себе же на потребу третью часть имения оставити» [11, с. 32]. Многие так и поступили, но были и те, которые «восхотеша утаити имения своя, и принесоша не противу его окладу, и скудни называющася» [11, с. 30]. Видя «пронырство» этих людей, Кузьма Минин «повелевая им руце отсеци» [11, с. 32]. До казни, судя по тексту, дело не дошло, ибо «проныры» «не восхотеша в велицей скорби быти, наипаче принесоша по его окладу» [11, с. 32]. В Ярославле посадские люди тоже «послушати его не восхотеша», и тогда Минин «повеле животы их напрасно брати» [11, с. 32]. И снова, как и в Балахне, люди, «видевше от него велику жестокость и свою неправду, ужасни быша, и вся вскоре с покорением приидоша, имение свое принесоша...» [11, с. 32]. Жестокость Минина в обоих случаях имеет мотивировку: она обусловлена «пронырством» «посацких» людей, пожелавших утаить имение. Но в обоих эпизодах дальше словесных угроз, судя по тексту, Минин не идет. Завершая рассказ о ярославцах, автор пишет: «Он же, добросмысленный, своими словесы много наказав их и повеле отпустить их» [11, с. 32]. Слово и дело — таковы главные рычаги управления, которыми пользуется Минин. Он добрым, умным словом противостоит злым деяниям и вдохновляет на правильные в условиях того времени поступки. Делом доказывает чистоту своих намерений, щедро вместе с князем Д. М. Пожарским раздавая жалование ратным, чтобы у них «никакие скудости не было» («ратные же люди никоей скудости имеюще») [11, с. 31]. Великая цель — «очищение» Московского государства — достигается «добросмысленными словесы» и «благорассудными» поступками.

Таким образом, изображая героя народного ополчения Кузьму Минина, автор «Повести...» сочетает традиционные и новаторские способы характеристики героя. Руководствуясь «методом идеального преобразования жизни», он рисует при помощи высоких положительных эпитетов, тавтологических сочетаний, в соответствии с выработанной схемой (патриотизм — «христианские добродетели» — «служба и рдение»),

образ идеального героя. Все абстрактные положительные характеристики подтверждаются в тексте реалистическими мотивами, сходными с теми, которые обнаруживаются и в других сочинениях о Смутном времени. Благодаря этому идеальный образ обретает «реальные исторические черты», приближается «к конкретной исторической действительности» [1, с. 9]. Введение в характеристику героя прямой речи (двух пространных и одного короткого монологов) мотивируется в тексте конкретными историческими обстоятельствами, объясняющими причины подобного поведения. Доброе расположение по отношению ко всем людям, как доминантное свойство натуры Кузьмы Минина, не является исчерпывающей его характеристикой. Столкнувшись со злом, Минин способен изменить своему доброму нраву и применить крутые карательные меры по отношению к «пронырам», не осознающим величие цели, во имя которой и совершается подвиг. В некотором смысле мы можем здесь говорить о том, что в фигуре Минина нашли отражение общие тенденции изображения человека в литературе начала XVII в., а именно то, что «в одном человеке могут сосуществовать и хорошие и плохие черты» [4, с. 78], и такое сочетание не мешает быть ему при этом идеальным героем своего времени. «Простое происхождение и невысокое социальное положение Козьмы Минина не требовали обязательной условной идеализации, как образы царей Василия Шуйского и Михаила Романова и князя Скопина, в чьих характеристиках автор не хотел отойти от строгих этикетных канонов» [5, с. 103–104]. И потому в образе Кузьмы Минина обнаруживаются и реалистические черты, которые в сочетании с идеальными качествами делают фигуру героя народного ополчения фактурной и яркой.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Адрианова-Перетц В. П.* О реалистических тенденциях в древнерусской литературе (XI–XV вв.) // ТОДРЛ. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. Т. XVI. С. 5–35.
- 2 *Адрианова-Перетц В. П.* Об основах художественного метода древнерусской литературы // Русская литература. 1958. № 4. С. 61–70.
- 3 *Державина О. А.* Анализ образов повести XVII в. о царевиче Димитрии Угличском // Ученые записки МГПИ. Каф. Рус. лит. М., 1946. Т. 7, вып. 1.
- 4 *Державина О. А.* К вопросу о художественном методе и поэтическом стиле русской исторической повести начала XVII века // Ученые записки Московского городского педагогического института имени В. П. Потемкина. М., 1957. Т. LXVII, вып. 6. С. 77–91.
- 5 *Енин Г. П.* «Повесть о победах Московского государства — новонайденный памятник древнерусской литературы // Повесть о победах Московского государства. Л.: Наука, 1982. С. 73–134.
- 6 *Енин Г. П.* Повесть о победах Московского государства // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. Вып. 3 (XVII в.), Часть 3: П–С. С. 165–167.
- 7 *Еремин И. П.* О художественной специфике древнерусской литературы // Русская литература. 1958. № 1. С. 75–82.
- 8 *Кобозева И. М.* Лингвистическая семантика. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 352 с.
- 9 *Кузнецов А. А., Морохин А. В.* Историография ополчения Минина и Пожарского в контексте изучения истории Смутного времени. URL: [http://www.unn.ru/books/met\\_files/opolch.pdf](http://www.unn.ru/books/met_files/opolch.pdf) (дата обращения: 12.01.2019).
- 10 *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М.: Наука, 2006. 202 с.

- 11 Повесть о победах Московского государства. Л.: Наука, 1982. 164 с.
- 12 Полное собрание русских летописей. М.: Наука, 1978. Т. 34. 307 с.
- 13 Полное собрание русских летописей. Изд-е 2-е. М.: Наука, 1965. Т. XIV. 288 с.
- 14 *Туфанова О. А.* «Негеройские» герои: Кузьма Минин и князь Д. М. Пожарский в исторических повествованиях первой трети XVII в. // Древняя Русь. 2019. (В печати)
- 15 *Туфанова О. А.* Князь М. В. Скопин-Шуйский — «богоданный» воин земли Русской // Макариевские чтения. «Воинство земное – воинство небесное». Материалы XVIII Российской научной конференции, посвященной памяти Святителя Макария. Выпуск XVIII. Можайск, 2011. С. 189–200.

\*\*\*

© 2019. *Olga A. Tufanova*  
Moscow, Russia

**KUZ'MA MININ IN "THE TALE OF THE VICTORIES  
OF THE MOSCOW STATE"  
(on the methods of hero`s portrayal)**

**Abstract:** The paper looks at traditional and innovative ways of portraying the ideal hero of the national militia. Basing on the analysis of epithets and monologues of Kuz'ma Minin, as well as realistic motives characterizing his activities, it arrives at a conclusion that the author of "The Tale of the Victories of the Moscow State" blends various techniques and approaches to characterize the hero. Guided by the "method of the perfect transfiguration of life," he creates the image of an ideal hero drawing upon high positive epithets, tautological combinations, following an elaborated scheme (patriotism – "Christian virtues" – "service and diligence"). At the same time, we see all the abstract positive characteristics confirmed in the text via realistic motifs similar to those found in other writings on the Time of Troubles. Thanks to this, the ideal image acquires authentic historical features. The introduction of a direct speech into characterization of the hero is motivated by specific historical circumstances displaying the reasons for such behavior. Kindness towards everybody as a predominant trait of Kuz'ma Minin`s nature is not his exhaustive specification. Facing the evil Minin is up to change his good temper and take severe punitive measures. As the paper reveals Minin`s figure came to introduce the reflection of common tendencies in portraying an individual in literature of the early 17<sup>th</sup> century, namely, that "good and bad features can coexist in one person" and, what is more, this combination does not prevent him from being an ideal character of his day.

**Keywords:** Kuz'ma Minin, "The Tale of the Victories of the Moscow State", ways of portraying a hero, method of perfect transfiguration of life, realistic motives, an epithet.

**Information about author:** *Olga A. Tufanova* — PhD in Philology, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: tufoa@mail.ru

**Received:** December 15, 2018

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

**For citation:** Tufanova O. A. Kuz'ma Minin in “The Tale of the Victories of the Moscow State” (on the methods of hero’s portrayal). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 132–142. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Adrianova-Peretts V. P. O realisticheskikh tendentsiiakh v drevnerusskoi literature (XI–XV vv.) [On realistic tendencies in Old Russian literature (11<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> cs.)]. *Trudy otdela drevnerusskoi literatury* [Works of the Old Russian Literature Department]. Moscow, Leningrad, Izd-vo Akademii nauk SSSR Publ., 1960, vol. XVI, pp. 5–35. (In Russian)
- 2 Adrianova-Peretts V. P. Ob osnovakh khudozhestvennogo metoda drevnerusskoi literatury [On the basic principles of artistic method of the Old Russian literature]. *Russkaia literatura*, 1958, no 4, pp. 61–70. (In Russian)
- 3 Derzhavina O. A. Analiz obrazov povesti XVII v. o tsareviche Dimitrii Uglichskom [Analysis of images of the tale of the 17<sup>th</sup> century About Tsarevich Dimitrii Uglichsky]. *Uchenye zapiski MGPI. Kaf. Rus. lit.* [Scientific notes of the Moscow State Pedagogical Institute. Dep. Rus lit.] Moscow, 1946. Vol. 7, issue 1. (In Russian)
- 4 Derzhavina O. A. K voprosu o khudozhestvennom metode i poeticheskom stile russkoi istoricheskoi povesti nachala XVII veka [On the issue of artistic method and poetic style of the Russian historical short novel of the beginning of the 17<sup>th</sup> century]. *Uchenye zapiski Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo instituta imeni V. P. Potemkina*. Moscow, 1957, vol. LXVII, issue 6, pp. 77–91. (In Russian)
- 5 Enin G. P. “Povest' o pobedakh Moskovskogo gosudarstva” — novonaidennyi pamiatnik drevnerusskoi literatury [“The Tale of the Victories of the Moscow State” — the newly found monument of Old Russian literature]. *Povest' o pobedakh Moskovskogo gosudarstva* [The Tale of the Victory of the Moscow State]. Leningrad, Nauka Publ., 1982, pp. 73–134. (In Russian)
- 6 Enin G. P. Povest' o pobedakh Moskovskogo gosudarstva [The Tale of the Victories of the Moscow State]. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi* [Dictionary of scribes and booklore of Ancient Rus']. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1998, issue 3 (17 cent.), part 3, pp. 165–167. (In Russian)
- 7 Eremin I. P. O khudozhestvennoi spetsifike drevnerusskoi literatury [On artistic specificity of the Old Russian literature]. *Russkaia literatura*, 1958, no 1, pp. 75–82. (In Russian)
- 8 Kobozeva I. M. *Lingvisticheskaia semantika* [Linguistic semantics]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2000. 352 p. (In Russian)
- 9 Kuznetsov A. A., Morokhin A. V. *Istoriografiia opolcheniia Minina i Pozharskogo v kontekste izucheniia istorii Smutnogo vremeni* [Historiography of the Minin and Pozharsky militia in terms of studying the history of the Time of Troubles]. Available at: [http://www.unn.ru/books/met\\_files/opolch.pdf](http://www.unn.ru/books/met_files/opolch.pdf) (accessed 12 January 2019). (In Russian)
- 10 Likhachev D. S. *Chelovek v literature Drevnei Rusi* [The man in the literature of Old Russia]. Moscow, Nauka Publ., 2006. 202 p. (In Russian)
- 11 *Povest' o pobedakh Moskovskogo gosudarstva* [The Tale of the Victories of the Moscow State]. Leningrad, Nauka Publ., 1982. 164 p. (In Russian)
- 12 *Polnoe sobranie russkikh letopisei* [Complete collection of Russian chronicles]. Moscow, Nauka Publ., 1978. Vol. 34. 307 p. (In Russian)

- 13 *Polnoe sobranie russkikh letopisei* [Complete collection of Russian chronicles]. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, Nauka Publ., 1965. Vol. XIV. 288 p. (In Russian)
- 14 Tufanova O. A. “Negeroiskie” geroi: Kuz'ma Minin i kniaz' D.M. Pozharskii v istoricheskikh povestvovaniiax pervoi treti XVII v. [“Non-Heroic” Heroes: Kuz'ma Minin and Prince Dmitry M. Pozharsky in the historical narratives of the first third of the 17<sup>th</sup> century]. *Drevniaia Rus'*, 2019. (V pečati) (In Russian)
- 15 Tufanova O. A. Kniaz' M. V. Skopin-Shuiskii — “bogodannyi” vojn zemli Russkoi [Prince M.V. Skopin-Shuisky — “God-given” Warrior of the Russian Land]. *Makarievskie chteniia. “Voinstvo zemnoe – voinstvo nebesnoe”*. *Materialy XVIII Rossiiskoi nauchnoi konferentsii, posviashchennoi pamiatii Sviatitelia Makariiia* [Macarius readings. “Host of earth – host of heaven”. Proceedings of the XVIII Russian scientific conference dedicated to the memory of St. Macarius]. Mozhaisk, 2011, issue XVIII, pp. 189–200. (In Russian)



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

© 2019 г. М. Ю. Люстров  
г. Москва, Россия

**АЛЛЕГОРИИ Ф. ГЛИНКИ  
В ШВЕДСКИХ ПЕРЕВОДАХ К. С. ФОРСМАНА  
(ИЗ ИСТОРИИ РУССКО-ФИНСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ)**

**Аннотация:** В статье рассматривается малоизвестный эпизод из истории русско-шведско-финских литературных отношений в первой четверти XIX в. В центре исследования — изданные в 1824 г. в Стокгольме и в Гельсингфорсе шведские переводы нравоучительных аллегорий Ф. Н. Глинки «Неведомая» и «Загадка». Оба перевода выполнены чиновником Императорского финляндского сената, профессиональным переводчиком с русского языка и любителем русской литературы Карлом Самюэлем Форсманом (1795–1852). В статье высказывается и обосновывается предположение, что причиной особого внимания финского переводчика к творчеству Глинки является увлечение обоих авторов творчеством Байрона. Шведский перевод «Загадки» издан вместе с выполненным тем же Форсманом переводом «Вампира» Д. Полидори. На титульном листе издания автором повести назван Байрон, с творчеством которого, как показывает анализ шведского перевода «Вампира», Форсман был хорошо знаком. «Загадка» Глинки и его же прозаический перевод «Тьмы» Байрона напечатаны в «Соревнователе просвещения и благотворения» в 1822 г. и принадлежат к числу нравоучительных, по мнению русского автора, «стихотворений в прозе». Байронизм Глинки байронисту и читателю русского «Соревнователя» Форсману был известен и, что весьма вероятно, привлек внимание к его творчеству.

**Ключевые слова:** Ф. Н. Глинка, байронизм, «Вампир» Д. Полидори, К. С. Форсман.

**Информация об авторе:** Михаил Юрьевич Люстров — доктор филологических наук, профессор, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, Поварская ул., д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Российский государственный гуманитарный университет, ГСП-3, Миусская пл., д. 6, 125993 г. Москва, Россия. E-mail: mlustrov@mail.ru

**Дата получения статьи:** 26.03.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Люстров М. Ю. Аллегии Ф. Глинки в шведских переводах К. С. Форсмана (из истории русско-финских литературных связей) // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 143–149.

В 1824 г. в Гельсингфорсе вышла книга, состоящая из двух переведенных на шведский язык и, кажется, имеющих мало общего сочинений: страшной новеллы «Вампир» — переработанного Дж. Полидори устного рассказа Дж. Байрона — и нра-

воучительной аллегории Ф. Н. Глинки «Загадка». Переводчиком, скрывающимся под инициалами С.S.F., является русский чиновник, уроженец Койвисто — Карл Самюэль Форсман (C. S. Forssman; в русском варианте — Карл Аврамов сын Форсман, 1795–1852) [10].

О Форсмане известно, что 24 августа 1814 г. он был «по окончании учебного курса в Боргоской гимназии и в Абоском университете определен в переводчики бывшего в Петербурге комитета для приготовления неоконченных дел, до жителей Выборгской губернии касавшихся». По завершении «курса в правоведении» в Абоском университете 20 июня 1817 г. Форсман был назначен аускультантом в Абоский гофгерихт, 15 июля стал сверхштатным копиистом в хозяйственном департаменте Императорского Финляндского Сената, 26 августа переведен в губернские секретари, в декабре 1818 г. служил сверхштатным нотариусом того же Абоского гофгерихта, 13 июля 1819 г. стал экспедитором финляндской почтовой дирекции, 19 августа 1822 г. «определен в переводчики русского языка» в императорский Финляндский сенат. Наконец 13 апреля 1831 г. Форсман, уже кавалер ордена св. Анны 3 степени, «высочайше определен начальником экспедиции генерал-губернаторской экспедиции». Судя по послужному списку, он был чиновником исполнительным и дисциплинированным, «услуги по службе оказывал» и «по предметам службы» под судом не бывал [5, л. 4].

О литературно-переводческой деятельности Форсмана известно, что в 1821 г. он сотрудничал с издававшимся финским писателем и журналистом А. И. Арвидсоном «Абоским утренним листком» («Åbo Morgonblad»). В 1824 г., по свидетельству того же Арвидсона (в 1822 г. уволенного из Абоского университета и в 1823 г. перебравшегося в Швецию), Форсман опубликовал в стокгольмском журнале «Листок общества Фрейи» (Freya Sällskapsblad) переводы фрагмента «Взгляда на старую и новую словесность в России» А. А. Бестужева (в № 21 и 22) и «Неведомой» («Den obekanta») того же Ф. Глинки (в № 18) [12, с. 254]. В книге Рагнара Оллера «Четверть века нашей литературной жизни. 1828–1853. Поэзия» (Гельсингфорс, 1920) в разделе «Русская поэзия» перечисляются русские авторы, так или иначе связанные с литературой Финляндии, и Глинка (поэт или прозаик) среди них отсутствует [13]. Форсман же отдает этому писателю предпочтение, останавливается на его аллегориях и издает их переводы в одном и том же 1824 г.

Русские издания, в которых опубликованы заинтересовавшие Форсмана тексты Глинки, обнаруживаются без труда: «Неведомая» (как и «Взгляд на старую и новую словесность в России») напечатана в «Полярной звезде» (1823), «Загадка» (в варианте Форсмана — «Загадка жизни. Аллегория») — в последнем номере «Соревнователя просвещения и благотворения» за 1822 г. (ч. 20, с. 180–187). В этих изданиях были опубликованы еще три аллегории Глинки, но позднее, незадолго до выхода их шведских переводов: в последнем, 24, номере «Соревнователя» за 1823 г. напечатана «Нищета и роскошь (черты из двух картин)», в «Полярной звезде» (на 1824 г.) — «Прохожий» и «Страшная гостья». В 1826 г. эти тексты были помещены в собранный Глинкой «Опыт аллегорий, или Иносказательных описаний, в стихах и в прозе».

Переводами произведений иностранных авторов Форсман занимался и в дальнейшем: в 1852 г. в том же гельсинборгском издательстве, что «Вампир» и «Загадка», вышел выполненный им перевод пьесы «Мария де Падилья» («драма в 5 действиях, испанский оригинал»). К аллегориям же Глинки он обращается лишь в 1822–1823 гг., и, возможно, этот факт связан со служебной карьерой Форсмана — в августе 1822 г. он назначен сенатским переводчиком с русского языка. Правда, это обстоятельство могло бы



объяснить внимание финского чиновника и переводчика с русского к литературе своего нового отечества вообще, но не увлечение сочинениями Глинки. Возможно, выбор финского автора объясняется его интересом к творчеству Байрона, и по этой причине переводы аллегории «Загадка» и повести «Вампир» оказались напечатанными в одной книге.

В Финляндии перевод «Вампира» появился раньше, чем в Швеции и в России. Шведский перевод новеллы Полидори вышел в 1827 г. в Упсале, и, как сообщалось в самом издании, в его основу была положена «немецкая переработка Майснера писания лорда Байрона» [11]. Первый русский перевод появился в 1828 г., принадлежал П. В. Киреевскому, получил название «Вампир. Повесть, рассказанная лордом Байроном. С приложением отрывка из недоконченного сочинения Байрона» и был сделан с английского оригинала [3, с. 45–46]. Каким источником пользовался Форсман, в гельсинборгском издании 1824 года не указывается, но некоторые детали отличают его перевод от прочих вариантов, восходящих к тексту Полидори. Так, необычным выглядит начало предисловия: «В Греции, Венгрии, Польше и многих других странах распространено народное поверье, что люди, которые во время своей жизни совершили какое-то ужасное преступление, обречены на то, чтобы после смерти вновь восстать из гроба и, бродя в прежнем облики, продлевать свое существование, высасывая кровь у тех, кого в жизни они любили больше всех...» («I Grekland, Ungern, Polen och åtskillige andre länder är en folkstro gängse, att menniskor, som under sin lefnad begått något rysligt brott, äro dömda att efter döden åter uppstå, och kringvandrande i sin förra gestalt, förlänga denna sin varelse derigenom att de suga utt blodet på dem de i lifvet mest älskat...») [10, s. 1]. Лондонское издание 1819 г. (и упсальское издание 1827 г.) начинается иначе: «Суеверие, на котором основана эта история, очень распространено на Востоке. Среди арабов оно кажется обычным: однако оно не достигло греков до установления христианства...» («The superstition upon which this tale is founded is very general in the East. Among the Arabians it appears to be common: it did not, however, extend itself to the Greeks until after the establishment of Christianity...») [9, p. 1]. Представляется важным, что в английском оригинале и многочисленных переводах «Вампира» героиню зовут Ianthe (в русской версии Киреевского — Ианфа), и лишь в варианте Форсмана она получает имя Haidée.

В поэме «Дон Жуан» Haidée зовут прекрасную гречанку, это же имя появляется в переведенной Байроном греческой балладе «Beloved and Fair Haidée» [6, p. 122]. В 1818 г. в Париже увидело свет подражание Байрону «Haidée, poeme hellénique en IV chants imité de lord Byron». Гречанкой же является и героиня сочинения Полидори. Можно предположить, что, давая одному из центральных персонажей «Вампира» «байроническое» имя Haidée, Форсман связывает новеллу, в финском издании безусловно атрибутируемую Байрону, с прочими его сочинениям, делает ее еще более байроновской, чем в версии Полидори. Судя по всему, творчеством Байрона финский автор интересовался и был с ним хорошо знаком. Знал он и об увлечении Байроном в России вообще и Глинки в частности.

В «Соревнователе просвещения и благотворения» переводы сочинений Байрона или отзывы о переводах его сочинений печатались неоднократно. В 15 части 1821 г. опубликован «отрывок из поэмы “Шиллонский узник”» (в которой «обнаруживается все превосходство таланта поэта» — с. 299), в 17 части 1822 г. — «Паризина, историческое происшествие (Из Лорда Байрона)» в переводе Н. А. Бестужева, в 19 части 1822 г. в разделе критики помещен разбор П. Плетневым «Шильонского узника» в переводе Жуковского, в части 17 того же 1822 г. была опубликована «Тьма» Байрона в прозаиче-

ском переводе Ф. Глинки. Перевод «небольшого отрывка» Байрона и свою «Загадку» Глинка печатает в одном и том же известном финскому переводчику журнале в одном и том же — 1822 — году. Кроме Глинки, перевод из Байрона и свое оригинальное сочинение в «Соревнователе» за 1822 г. опубликовал Н. А. Бестужев. Однако его «Опыт истории Российского флота» (как и «Загадка», опубликованный в части 20) к числу произведений изящной словесности не относится и, вероятно, по этой причине К. Форсмана не заинтересовал.

Что касается выбранного Глинкой стихотворения Байрона «Darkness», то в России первой половины 1820-х гг. оно было хорошо известно: в 1821 г. его прозаический перевод выполнил и в 1822 г. опубликовал в «Благонамеренном» О. М. Сомов, а в знаковой Форсману «Полярной звезде», правда, на 1824 г., помещен «Роман в семи письмах» А. А. Бестужева, эпиграфом к которому стала первая строчка из «Тьмы» — «I had a dream that was not all a dream» (в оригинале, как отмечалось исследователями, — «I had a dream which was not all a dream»). Как известно, первым стихотворным переводом «Тьмы» стал опубликованный в «Атенее» в 1828 г. «Мрак» М. Вронченко. Попутно отмечу, что в том же году стихотворный перевод «Darkness» был выполнен в Швеции А. Тернеросом [7, s. 291–294].

В предисловии к «Опытам аллегорий, или Иносказательных описаний, в стихах и в прозе», куда будет включена и прозаическая «Загадка», Глинка замечает, что «старался облечь в одежду Поэзии сокровенные ощущения, высшие истины и, дав им по возможности цель и существенность, приблизить их к людям в виде более осязаемом» [4, с. VIII]. Поэтические же «одежды» позволяют увидеть в «аллегориях» Глинки «образ жанра стихотворений в прозе» (Ю. Орлицкий). Стихотворением, переведенным прозой, является и русская «Тьма».

В том же предисловии Глинка настаивает на необходимости «сколько можно чаще останавливать внимание людей на высоких истинах веры и нравственности» [4, с. VII] и создает свои аллегории исключительно с этой целью. Столь для него важное нравственное зерно Глинка находит и в «Darkness» Байрона. В примечании к переводу говорится, что автор «имел и нравственную цель: показать всю бедность людей и все ничтожество пышных красот земли, когда не станет для нее неба и светил его» («Соревнователь», 1822, ч. 17, с. 159). Так, в журнале «Соревнователь просвещения» Глинка выступает в качестве не только переводчика и почитателя знаменитого английского поэта, но и автора, чье оригинальное сочинение и перевод стихотворения Байрона обнаруживают несомненное сходство. В обоих случаях Глинка публикует нравоучительное стихотворение в прозе.

Форсман же о нравственной цели «Вампира» не говорит ни слова, и применительно к новелле Полидори такое заявление возможно едва ли. Вариант «Вампира», выполненный самим Байроном, под названием «Отрывок (Из Лорда Байрона)» был переведен О. Сомовым, подготовлен к печати в «Благонамеренном», но по цензурным соображениям свет не увидел [2, с. 506]. При этом переведенный Сомовым «Мрак (из сочинений Лорда Байрона)» цензурное разрешение получил и был опубликован в том же «Благонамеренном» (1822, ч. 17, с. 122–126). В предисловии к «Вампиру» Форсман вслед за Полидори приводит рассказ о жутком случае, произошедшем с неким Арнольдом Паулем и описанном в *Journal de Londres* в марте 1732 г.; здесь же финский переводчик отмечает, что «эта народная сказка стала основание для повествования лорда Байрона» («denna folksaga har nu gifvit anledning till Lord Byrons berättelse») [10, s. 2].

В своем же отношении к байроническим темам как ужасным Форсман и Глинка единодушны. Переводя предисловие Полидори, Форсман упоминает «ужасную краси-

вую поэму» Р. Саути «Талаба» [10, с. 2]. В комментарии к своему переводу «Тьмы» Глинка пишет, что «Знаменитый Сочинитель сего небольшого отрывка» как поэт представляет «ряд высоких мыслей и картин ужасных» («Соревнователь», 1822, ч. 17, с. 159).

Оставляя в стороне вопрос об отношении русского и финского авторов к отдельным аспектам творчества Байрона, предположу лишь, что в поле зрения Форсмана попали оба текста Глинки — переводной и оригинальный, — опубликованные в номерах «Соревнователя просвещения» за 1822 г., и оба они, в его представлении, составили корпус схожих между собой сочинений русского байрониста. С точки зрения Форсмана, Глинка являлся русским автором, наиболее близким к Байрону, и, вполне вероятно, состав своей книги он формировал, исходя из этой идеи.

Можно предположить, что выполненные Форсманом переводы русских аллегорий свидетельствуют лишь о его интересе к творчеству Глинки в начале 1820-х гг., и задача исследователя состоит в выявлении причин такого интереса. На это обстоятельство указывает публикация шведского перевода «Неизвестной» в «Листке общества Фрейи» вне всякой связи с творчеством Байрона. Если же мое предположение верно, то увлечение в Европе 1820-х гг. Байроном находило самое различное проявление, и обращение финского байрониста, переводчика с русского языка и любителя русской литературы К. Форсмана к творчеству русского байрониста Ф. Глинки является ярким тому свидетельством.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Байрон в русских переводах 1810–1860-х гг. // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. URL: <http://lib2.pushkinskiydom.ru/1822> (дата обращения: 17.03.2019).
- 2 Вацуро В. Э. Эпизод из истории русского байронизма («Вампир») // Готический роман в России. М.: НЛЮ, 2002. С. 497–514.
- 3 Вацуро В. Э. Ненастное лето в Женеве, или История одной мистификации // Бездна: «Я» на границе страха и абсурда. СПб.: Журнал АРС, 1992. С. 36–48.
- 4 Глинка Ф. Н. Опыты аллегорий, или Иносказательных описаний, в стихах и в прозе. СПб.: Военная Типография Главного Штаба Его Императорского Величества, 1826. 208 с.
- 5 Национальный архив Финляндии // Kansallisarkisto. URL: <http://digi.narc.fi/digi/view.ka?kuid=2772607> (дата обращения: 17.03.2019).
- 6 Boyd E. F. Byron's Don Juan. A Critical Study. NY.: Routledge, 2016. 208 p.
- 7 Brev och dagboksanteckningar av Adolph Törneros. Andra delen. Brev 1826–1829. Stockholm: A. Bonnier, 1957. 377 s.
- 8 Coghren M. Lord Byron and the Metamorphoses of Polidori's Vampyre // Studia litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis 6 (2011). P. 29–40.
- 9 Vampyre. A Tale. London, Printed for Sherwood, Neely, and Jones, Paternoster-Row, 1819. 84 p.
- 10 Vampyren af Lord Byron. Öfversättning. Jemte en Öfversättning från ryskan. Af C. S. F. Helsingfors, 1824. 52 s.
- 11 Vampyren af Lord Byron. Öfversättning. Upsala, 1827. 39 s.
- 12 Werner K. F. Till Svenska litteratursällskapet i Finland // Förhandlingar och uppsatser. Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland, 1895. S. 249–251.
- 13 Öller R. Ett kvarts sekel av vårt litterära liv. 1828–1853. Poesin. Helsingfors, 1920. 410 s.

\*\*\*

© 2019. Mikhail Yu. Ljustrov  
Moscow, Russia

**THE ALLEGORIES OF F. GLINKA  
IN SWEDISH TRANSLATIONS BY C. S. FORSSMAN  
(ON THE HISTORY OF RUSSIAN-FINNISH LITERARY RELATIONS)**

**Abstract:** The paper focuses on a little-known episode from the history of the Russian-Swedish-Finnish literary relations in the first quarter of the 19<sup>th</sup> century. It highlights Swedish translations of F. N. Glinka's moralizing allegories “The Unknown one” and “Mystery” that have been published in 1824 in Stockholm and Helsingfors. Both translations were made by an official of the Imperial Finnish Senate, a professional translator from Russian and an admirer of the Russian literature — Carl Samuel Forssman (1795–1852). The paper claims and substantiates the assumption that the reason for a special attention of the Finnish translator towards the work of Glinka comes to be their mutual interest to the works of Byron. The Swedish translation of “Mystery” was published altogether with the translation of D. Polidori’s “Vampire” made by the same Forssman. As a title page of the book says Byron goes as the story’s author, whose work, as an analysis of the Swedish translation of “Vampire” shows, was quite familiar to Forssman. “Mystery” of Glinka and his prose translation of Byron's “Darkness” were published in the “Competitor of Enlightenment and Charity” in 1822 belonging, in the Russian author’s opinion, among didactic “prose poems”. The author concludes that Forssman was aware of Glinka's byronism which, most probably, drew attention to his work.

**Keywords:** F. N. Glinka, byronism, “Vampyre” by J. W. Polidori, C. S. Forssman.

**Information about the author:** Mikhail Yu. Ljustrov — DSc in Philology, Professor, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Professor, Russian State University for the Humanities, GSP-3, Miusskaya Sq. 6, 125993 Moscow, Russia. E-mail: mlustrov@mail.ru

**Received:** March 26, 2019

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

**For citation:** Ljustrov M. Yu. The allegories of F. Glinka in Swedish translations by C. C. Forssman (on the history of Russian-Finnish literary relations). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 143–149. (In Russian)

**REFERENCES**

- 1 Bairon v russkikh perevodakh 1810–1860-kh gg. [Byron in Russian translations of the 1810–1860]. *Elektronnye publikatsii Instituta russkoi literatura (Pushkinskogo Doma) RAN* [Electronic publications of the Institute of the Russian literature (Pushkin House) RAS]. Available at: <http://lib2.pushkinskiydom.ru/1822> (accessed 17 March 2019). (In Russian)
- 2 Vatsuro V. E. Epizod iz istorii russkogo baironizma (“Vampir”) [Episode from the history of Russian byronism (“Vampire”)]. *Goticheskii roman v Rossii* [Gothic novel in Russia]. Moscow, NLO Publ., 2002, pp. 497–514. (In Russian)

- 3 Vatsuro V. E. Nenastnoe leto v Zheneve, ili Istoriia odnoi mistifikatsii [Stormy summer in Geneva, or the Story of a hoax]. *Bez dna: "Ia" na granitse strakha i absurd* [Abyss: "I" on the edge of fear and absurdity]. St. Petersburg, Zhurnal ARS Publ., 1992, pp. 36–48. (In Russian)
- 4 Glinka F. N. *Opyty allegorii, ili Inoskazatel'nykh opisaniy, v stikhakh i v proze* [Experiences of allegories, or Allegorical descriptions, in verse and prose]. St. Petersburg, Voennaia Tipografiia Glavnogo Shtaba Ego Imperatorskogo Velichestva Publ., 1826. 208 p. (In Russian)
- 5 Natsional'nyi arkhiv Finliandii [National archives of Finland]. *Kansallisarkisto*. Available at: <http://digi.narc.fi/digi/view.ka?kuid=2772607> (accessed 17 March 2019). (In Russian)
- 6 Boyd E. F. *Byron's Don Juan. A Critical Study*. New York, Routledge, 2016. 208 p. (In English)
- 7 *Brev och dagboksanteckningar av Adolph Törneros. Andra delen. Brev 1826–1829*. Stockholm, A. Bonnier, 1957. 377 s. (In Swedish)
- 8 Coghen M. Lord Byron and the Metamorphoses of Polidori's Vampyre. *Studia litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, 6 (2011), pp. 29–40. (In English)
- 9 *Vampyre. A Tale*. London, Printed for Sherwood, Neely, and Jones, Paternoster-Row, 1819. 84 p. (In English)
- 10 *Vampyren af Lord Byron. Öfversättning. Jemte en Öfversättning från ryskan*. Af C. S. F. Helsingfors, 1824. 52 s. (In Swedish)
- 11 *Vampyren af Lord Byron. Öfversättning*. Upsala, 1827. 39 s. (In Swedish)
- 12 Werner K. F. Till Svenska litteratursällskapet i Finland. *Förhandlingar och uppsatser*. Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland, 1895. S. 249–251. (In Swedish)
- 13 Öller R. *Ett kvarts sekel av vårt litterära liv. 1828–1853*. Poesin. Helsingfors, 1920. 410 s. (In Norwegian)



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

© 2019. Sergey N. Pyatkin  
Arzamas, Russia

### PETRUSHA GRINYOVS "GEOGRAPHY EXERCISES": CORRECTION WORK

**Abstract:** The article focuses on one of the material world's items in "The Captain's daughter" novel by A. S. Pushkin: such as a geographical map, acting as a might-have-been "kite", serving as a marker of an only coordinate — the Cape of Good Hope. Desire to explain the presence of this particular geographical name associated with Piotr Grinyov's unusual approach towards "exercises in geography" in a novel by Pushkin determines the purpose of the study. As the paper proves the kite, which the main character makes out of a map, has a single-plane structure, where obligatory fastening of the tail to the edge of the plane ensures the flight of the "snake" and its maneuvering in the air flow. In the event, it appears that Grinyov attaches "barks tail" to the middle of the geographical sheeting, since all maps, common in Russia of the second half 18<sup>th</sup> – early 19<sup>th</sup> centuries, have the Cape of Good Hope located in the center. This very fact is not seen as an involuntary author's mistake, but his conscious artistic arrangement. The analysis of historical sources shows that the southernmost point of the African continent, according to the will of its discoverer, the Portuguese Navigator Bartolomeu Dias, was initially called "the Cape of Storms" and only eventually was called the Cape of Good Hope. In the cartography of Pushkin's times both names are saved. Perhaps Pushkin could have learned the story of the double name of the African from the Portuguese poet Camoens, author of the national epic poem "The Lusians", whose work he highly valued. The author of "The captain's daughter", through a conscious and inconspicuous error, makes play with the geographical coordinates' double name in the novel, leading his characters through *Storms* to *Hope*, which is emphasized through the system of artistic meanings formed by the words "hope" and "storm".

**Keywords:** Pushkin, "The Captain's Daughter" novel, geographical map, kite, the Cape of Good Hope, the Cape of Storms.

**Information about the author:** Sergey N. Pyatkin — PhD in Philology, Professor, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Arzamas Branch), Karl Marx St. 36, 607220 Arzamas, Russia. E-mail: nikolas\_pyat@mail.ru.

**Received:** September 10, 2018

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

**For citation:** Pyatkin S. N. Petrusha Grinyov's "geography exercises": correction work. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 150–157. (In Russian)

© 2019 г. С. Н. Пяткин

г. Арзамас, Россия

**«УПРАЖНЕНИЯ В ГЕОГРАФИИ» ПЕТРУШИ ГРИНЕВА:  
РАБОТА НАД ОШИБКАМИ**

**Аннотация:** В центре внимания статьи один из предметов вещного мира романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка» — географическая карта, которая в повествовании выступает в качестве несостоявшегося воздушного змея героя и служит маркером единственной координаты — Мыса Доброй Надежды. Стремление объяснить присутствие в пушкинском произведении именно этого географического названия, связанного с необычным подходом Петруши Гринева к «упражнениям в географии», определяет цель исследования. В статье доказывается, что воздушный змей, которого мастерит из карты герой Пушкина, имеет одноплоскостную конструкцию, где обязательное крепление хвоста к краю плоскости обеспечивает полет змея и его маневрирование в потоках воздуха. На деле же получается, что Петруша Гринева крепит «мочальный хвост» к середине географического полотна, поскольку на всех распространенных в России во второй половине XVIII – начале XIX вв. картах Мыс Доброй Надежды располагается практически в центре. И этот факт видится не невольной ошибкой автора, а его осмысленной художественной установкой. Анализ исторических источников показывает, что самая южная точка африканского континента по воле его первооткрывателя, португальского мореплавателя Бартоломеу Диаша, поначалу именовалась Мысом Бурь и лишь потом получила название Мыс Доброй Надежды. В картографии пушкинского времени сохраняются оба эти именованья. Возможно, историю двойного названия африканского мыса Пушкин мог почерпнуть у португальского поэта Камозанса, автора национальной эпической поэмы «Лузиады», творчество которого высоко ценил. Автор «Капитанской дочки» посредством сознательной и неприметной ошибки обыгрывает в романе двойное название географической координаты, ведя своих героев через Бури к Надежде, что подчеркивается в тексте системой художественных значений, образующейся с помощью слов «надежда» и «буря».

**Ключевые слова:** Пушкин, роман «Капитанская дочка», географическая карта, воздушный змей, Мыс Доброй Надежды, Мыс Бурь.

**Информация об авторе:** Сергей Николаевич Пяткин — доктор филологических наук, профессор, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского (Арзамасский филиал), ул. Карла Маркса, д. 36, 607220 г. Арзамас, Россия. E-mail: nikolas\_pyat@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 10.09.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Пяткин С. Н. «Упражнения в географии» Петруши Гринева: работа над ошибками // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 150–157.

The “funny title” of our work seems to promise an extraordinary literary hypothesis related to the little-visible and global in its consequences geographical miscalculation of the main character of the novel. Therefore, we will immediately indicate the fact that it will be only about one simple subject from the material world of Pushkin’s work. And it is not going to be Grinyov’s *hareskin tulupchik* (Russian for “coat”) constantly used by philologists, but

quite a normal geographical map; an attempt to turn it into a kite abruptly changed the fate of the hero. The same kind of formulation of the topic is a kind of creative task in the formation of the interrogated, almost student-oriented discourse of the proposed study, contributing to the solution of not the most difficult problems. First of all, let us quote the place of interest in the novel:

My father went to my room. At that time Beaupre was sleeping the sleep of innocence on the bed. I was usefully employed. I ought to mention that a map of the world had been ordered for me from Moscow. It hung on the wall; no use was made of it, and I had long felt tempted by its width and thickness. I decided to make a snake ["air snake" — "воздушный змей" is Russian for "kite"] of it and, taking advantage of Beaupre's slumbers, set to work upon it. My father came in just at the moment when I was fixing a tail of tow to the Cape of Good Hope. Seeing my exercises in geography, my father pulled me by the ear, then ran up to Beaupre, roused him none too gently, and overwhelmed him with reproaches [8, vol. 8, book 1, p. 280].

This episode of the novel is memorable to everyone as the way of life of Petrusha Grinyov before his entry into adulthood is also remembered: "I grew up without any tuition, and spent my time chasing pigeons and playing leap-frog with the boys on the estate" [8, vol. 8, book 1, p. 280].

It should be noted that these "exercises in geography" have quite a clear connection with one of the fragments of the tragedy "Boris Godunov", where the king, like Andrey Petrovich Grinyov, witnesses the activities of his son with a geographical map. But if in the tragedy Theodore devotes himself to the present and important exercise, making a "drawing of the land of Moscow", while Petrusha turns the "exercises" into a child's fun. And, in fact, paraphrases Godunov-father's high words of instruction in the form of a pun:

How nice! here's the sweet fruit of learning!  
How can you see from the clouds  
The whole Kingdom suddenly: the border, castles, rivers.  
Study, my son... [8, vol. 7, p. 43].

It seems that in the "Captain's Daughter" Pushkin, consciously traversing the scene from "Boris Godunov", tries to mark in the theme of "people's troubles" the path of the hero, who, not having any "tuition and knowledge", no wisdom, "comprehends the experiences of fast-flowing life" in the practice of living reality, which is constantly experiencing the forming personality on moral integrity.

It is possible that in the life of the *nedorosl* (having no knowledge or tuition) childhood experiences and events in the life of Pushkin are reflected. The nephew of the poet, Lev Pavlishchev, left, according to his mother's words, such a testimony: «this family [the Pushkins] was visited by a "legion" of foreign tutors and governesses; out of which I choose the obnoxious, capricious petty tyrant Ruslo and the worthy successor Schedel. Out of them <...> Ruslo offended the young pet Alexander Sergeevich, laughing him at the child when the latter wrote a joke-poem in imitation of "Henriade". Depicting the battle between male and female dwarves, Pushkin read the initial quatrain to the tutor; Ruslo made Pushkin cry, ridiculing ruthlessly every word of this quatrain ... the Successor, Shadel, spent the free time in the front, playing cards with mongrel, for which, in the end, was dismissed» [cit. ex 3, p. 43].



It is likely that more biased than strict criticism of the Ruslo echoed in the episode of the novel where Shvabrin “unmercifully deciphered every verse and every word” of love songs by Petrusha Grinyov, while a simpleton, Schedel became one of the prototypes of “a good fellow” Monsieur Beaupré. In the memoir sources, telling about the visit of the young Pushkin in the village of Zakharovo, his participation in the games and amusements of peasant children is repeatedly referred to. And among these amusements, perhaps, was the “flying” kite. Of course, all these are only hypotheses and no more, which are only of indirect importance for our topic. Now it is more important to focus on what kind of “snake” Petrusha makes, while Monsieur Beaupré “was sleeping the sleep of innocence”, and, accordingly, with what kind of “snake” (kite), perhaps, Pushkin himself had to deal.

Kite is the most ancient flying object. The birthplace of kites is China, where they were the main characters of masquerades and carnivals. From China, they spread to other countries in Asia and Europe. In ancient times, kites were launched to drive away evil spirits, to transmit messages from one castle to another, to conduct meteorological research and aerial survey of the area. The first mention of kites occurred two centuries before our chronology. Snakes were made in the form of fish, birds, butterflies, beetles and painted in bright colors. The most common was a dragon snake, similar to a half-crocodile-half-snake. Perhaps the Russian name «snake» is associated with this way.

Later kites began to be made in the form of a flat frame, covered with paper or cloth. They had no resemblance to the fairy dragon or a snake, but the name (Russian “flying snake”) has survived to the present day. Up to a certain point, only two types of kites were known: single — plane (with a mandatory tail) and compound, like Chinese, connected to a flexible system.

The ancient records of how in 906 the Kiev Prince Oleg used kites when taking Tsargrad are curious. The chronicle says that over the enemy in the air appeared “horses and people are paper, armed and gilded”.

Launching kites into the air, M. V. Lomonosov studied the upper atmosphere and the nature of lightning. On June 26, 1753 Lomonosov “with the help of a kite pulled the lightning from the clouds”. He launched a kite in a thunderstorm and extracted a statistical electricity discharge from its twine used as a conductor [7].

What kind of kite makes parsley?

Definitely a single-plane one. Firstly, to create a composite kite Petrusha had neither materials nor skills. Secondly, in another Pushkin’s work “the History of the village of Goryukhino” there is an episode with a kite, from which it follows that this serpent is single-plane and Pushkin is well familiar with the design:

This interesting manuscript I found at my priest’s place, married to the daughter of the chronicler. The first sheets were torn out and used by the priest’s children as the so-called snakes. One of those fell in the middle of my yard. I picked it up and wanted to give it back to the children, as I noticed it was scribbled. From the first lines I saw that the serpent was compiled from the chronicles, [and] was thankfully in time to save the rest [8, vol. 8, book 1, p. 134].

Planar, as the only version of the design of the kite, is fixed in the dictionary of V. I. Dal: “Kites are toys, sheets of paper used by archers, flying in the wind on vozice (rope) attached to its tail” [4, p. 686].

Let us give a more detailed description of such a “snake”.

Flat kite is the simplest in the manufacture of the design, which explains its popularity. Consists of three slats bonded to each other (two on the diagonals of the «snake» and one on

the upper side), glued to a sheet of heavy paper. The bridle of such a kite consists of three strands; two of them are attached to the ends of the upper plank, the third — to the center of the snake. The length of the upper part of the bridle is such that its threads are exactly placed on the diagonal bars, the length of the third thread is half the height of the “snake”. To ensure stability, the top bar should be slightly tightened with a thread, giving it the shape of an arc. Flat kites necessarily need a tail that is attached to the edge of the plane. The tail, properly attached to a sheet of paper, is one of the main conditions for a snake to rise into the sky and be able to maneuver in the air flow [7]. Now let's turn to the maps.

The most widespread in Russia in the second half of the 18<sup>th</sup> – early 19<sup>th</sup> centuries were maps published in the Civil printing house of V. O. Kipriyanov; as for foreign maps — a Monseigneur Mgr. Messire Luis Phelippeaux de Pontchartrin, A Paris 1742; A Monseigneur le Comte de Maurepass Ministry et Secretaire d'etat, a Paris 1744 [1; 2].

On all these maps, including, by the way, modern ones, the Cape of Good Hope, located in the South of the African continent, is located almost in the middle of the geographical canvas, not the edge.

There can be no question that Petrusha Grinyov cut the card, because it was its size that led the hero to think of using it for other purposes. It is unlikely that Petrusha, practicing the manufacture of a snake and tail straightening to its middle for the first time, dooms future fun to failure. It is important for the author of the novel together along with the main character to select this particular one, with deliberate mistakes, from hundreds of geographical coordinates; and yet projecting handle attaching barks tail and being the symbol of spontaneity and youthful frivolity of the ignoramus Grinyov.

What do we actually know about this geographical coordinate?

The Cape of Good Hope is located on the southern tip of Africa and is a rocky Peninsula protruding into the sea, at the beginning of which there is a large African port of Cape Town.

The Cape of Good Hope was discovered in 1488 by the Portuguese Navigator Bartolomeu Dias. Going in search of new lands, the Portuguese several times tried to go around this Cape, but they were stopped by a strong storm. With great difficulty the ships passed this lost place. On the way back to their native shores, the Portuguese named this harsh land the Cape of Storms in the memory of the storm.

After some time, the Portuguese king Juan II renamed it the Cape of Good Hope, as this discovery gave the Portuguese hope to reach India by sea. If the name had not been changed, it would have been one of the most dangerous areas for navigation on the globe. Storms at this Cape are not an accidental phenomenon. The West coast of South Africa is subject to the strong winds of the Atlantic Ocean, often turning into long and severe storms. In the area of the warm Agulhas current meets the cold Cross-over, with the result that here, as well as the island of Newfoundland, the fogs are formed that hide in the veil threat to Maritime rocky shore of the southern tip of Africa.

From the time of Dias until the appearance of steam ships, the Cape of Good Hope was considered extremely dangerous for navigation. For almost five centuries, the majestic rocky Cape of Storms has repeatedly been a silent witness to the terrible human tragedies at sea.

Until the middle of the 19<sup>th</sup> century there were two names on the maps – Cape of Good Hope and Cape of Storms. The latter, as a rule, was designated in brackets, because it was not the main naming [9; 10].

Pushkin in the novel refers only to the Cape of Good Hope, but as we think, its other name is assumed — the Cape of Storms. It is unlikely that this assumption should be attributed

to the category of bold and unexpected, and also requiring actual confirmation. Just one look at the map is enough, where, again, there are both names of the Cape. And for such a view, probably, quite a “small diligence with very good success” in geography, which Pushkin found in the Lyceum for the certification of associate Professor Ivan Kuzmich Kaydanov. Besides, it is well known that Pushkin appreciated the work of the Portuguese poet Camoens, author of a national epic poem “The Lusiads” [5]. In this universally recognized masterpiece of world literature there is an episode where the mariners are going to circumnavigate the African continent, meet on their way the evil of the giant Adamastor, who acts as the personification of the Cape of Storms:

I am that mighty hidden cape,  
called by you Portuguese the Cape of Storms,  
that neither Ptolemy, Pomponius, Strabo, Pliny nor any other of past times ever had knowledge of.  
This promontory of mine, jutting out toward the South Pole, marks the southern extremity of Africa.  
Until now it has remained unknown: Your daring offends it deeply. Adamastor is my name [6, p. 382].

It is likely that Pushkin could have learned the history of the double name of the southernmost point of the African continent from this literary monument.

The author of the novel leads its characters through a *Storm*, a terrible ordeal; there is a war, “Russian revolt, senseless and merciless”. But on this way neither the author nor his characters lose *Hope*. Such a simple conclusion to the banality is gradually connected in the text of the novel with the system of artistic meanings formed by the words “hope” and “storm”.

Petrusha Grinyov, having learned that instead of St. Petersburg the road to the Orenburg steppes is prepared for him, bitterly exclaims: “All my brilliant hopes are ruined”; the reader knows perfectly well what hopes of the hero are not destined to come true. And here the meaning of this word is directly correlated with the recent “exercise in geography” of Petrusha, actualizing the fact that this hope, as well as a harmonious tail to the Cape of Good Hope — is just fun!

The word “hope” then disappears from Grinyov’s life. It will appear again only in the last two chapters. But the word “storm” will surely let itself felt. Moreover, almost all cases of its use along with the word “Buran” (blizzard) related to it in meaning and sound are connected with the image of the natural element in the Chapter “Leader”. The element that will connect the fate of Peter Grinyov and Yemelyan Pugachev and serve as a symbolic omen of those events that will be a test for the spiritual fortress of yesterday’s ignoramus.

The word “hope” comes up again at the time (Chapters “Arrest” and “Court”) when the characters themselves, seemed to be caught in the trap of the evil fate, almost nothing depends on them, and they need to hope for the Highest grace and Providence of God. It is the meaning of these Christian concepts and respond in the word “hope” and in the speech of Peter Grinyov (“I did not, however, lose either hope or courage. I had recourse to the comfort of all the sorrowful and, having tasted for the first time the sweetness of prayer poured out from a pure but bleeding heart, dropped calmly asleep without caring what would happen to me” [8, vol. 8, book 1, p. 366], and in the speech of Masha Mironova, who came to St. Petersburg “to ask for mercy” for her fiancé (“Marya Ivanovna returned..., filled with joyful hope”).

It is noteworthy that such a semantic discourse of the word “hope” is given by the epigraph to the Chapter “Arrest”, which was composed by Pushkin in the style of the Comedy of Knyazhnin and attributed by the author to Knyazhnin:

Do not be angry, sire; my duty bids me  
To send you off to gaol this very day.  
— By all means, I am ready; but I trust  
You will first allow me to have my say [8, vol. 8, book 1, p. 360].

Actually, this is the highest meaning of finding the good Hope by the main character of the novel, the path to which opened his “exercise in geography”, while the correction work concerning the mistakes made in it gave pleasure to the reader.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Багров Лео. История картографии. М.: Центрполиграф, 2004. 320 с.
- 2 Браун Ллойд Арнольд. История географических карт. М.: Центрполиграф, 2006. 480 с.
- 3 Вересаев В. В. Пушкин в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников // Вересаев В. В. Соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 2: Пушкин в жизни. 560 с.
- 4 Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб.: ТОО «Диамант», 1996. Т. 1: А–З. 800 с.
- 5 Камоэнс // Путеводитель по Пушкину. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 166–167.
- 6 Камоэнс, Луис де. Сонеты. Лузиады / пер. с порт. В. Резниченко, В. Левика и др. М.: Худож. лит., 1988. 504 с.
- 7 Пантюхин С. П. Воздушные змеи. М.: ДОСААФ, 1984. 88 с.
- 8 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948.
- 9 Скрягин Л. Н. По следам морских катастроф. М.: Транспорт, 1965. 256 с.
- 10 Словарь географических названий зарубежных стран / отв. ред. А. М. Комков. М.: Недра, 1986. 459 с.

### REFERENCES

- 1 Bagrov Leo. *Istoriia kartografii* [History of cartography]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2004. 320 p. (In Russian)
- 2 Braun Lloid Arnol'd. *Istoriia geograficheskikh kart* [History of geographical maps]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2006. 480 p. (In Russian)
- 3 Veresaev V. V. *Pushkin v zhizni. Sistematicheskii svod podlinnykh svidetel'stv sovremennikov* [Pushkin in life. A systematic set of authentic testimonies of contemporaries]. *Sochineniia: v 4 t.* [Works: in 4 vols.]. Moscow, Pravda Publ., 1990. Vol. 2. *Pushkin v zhizni* [Pushkin in life]. 560 p. (In Russian)
- 4 Dal' V. I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo iazyka: v 4 t.* [Explanatory dictionary of the living Great Russian language: in 4 vols.]. St. Petersburg, TOO “Diamant”, 1996. Vol. 1: A–Z. 800 p. (In Russian)
- 5 Kamoens [Camoens]. *Putevoditel' po Pushkinu* [Guide to Pushkin]. Moscow, Leningrad, GIKhL Publ., 1931, pp. 166–167. (In Russian)
- 6 Kamoens, Luis de. *Sonety. Luzziady* [Sonnets. Lusiads], translated from the Portugal V. Reznichenko, V. Levika and other. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1988. 504 p. (In Russian)
- 7 Pantiukhin S. P. *Vozdushnye zmei* [Kites]. Moscow, DOSAAF Publ., 1984. 88 p. (In Russian)

- 8 Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 16 t.* [Complete works: in 16 vols.] Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1948. (In Russian)
- 9 Skriagin L. N. *Po sledam morskikh katastrof* [In the wake of maritime disasters]. Moscow, Transport Publ., 1965. 256 p. (In Russian)
- 10 *Slovar' geograficheskikh nazvanii zarubezhnykh stran* [Dictionary of geographical names of foreign countries], executive edited by A. M. Komkov. Moscow, Nedra Publ., 1986. 459 p. (In Russian)



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

© 2019 г. Е. Г. Падерина  
Москва, Россия

**К ИСТОРИИ СОХРАНЕНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ  
ЧЕРНОВЫХ РУКОПИСЕЙ ГОГОЛЯ  
(Н. С. ТИХОНРАВОВ И Д. Ф. САМАРИН)**

**Аннотация:** Основополагающая роль рукописного наследия классика в изучении его творчества — аксиома. Между тем отдельный рукописный источник многое сообщает о творческом процессе не только в палеографическом (время и место) и текстологическом (становление словесного образа) плане, но и со стороны своей собственной «биографии». Аксаковская коллекция гоголевских черновики была сформирована самим Гоголем из тех рукописей и разных бумаг, которые стали ему не нужны и были им отданы перед отъездом за границу летом 1842 г. К. С. Аксакову. К этому времени Гоголь подготовил почти полностью свое первое Собрание сочинений, кроме «Игроков» и «Театрального разезда», завершённых за границей. Значение состава оставленных автором черновики не подлежит сомнению. Но последующая судьба этого собрания рукописей полна вопросов. Один из ее эпизодов реконструируется в статье по неизданным письмам Д. Ф. Самарина и Н. С. Тихонравова из архивных фондов РГБ.

**Ключевые слова:** Гоголь, рукописи, черновики, публикации, архивные материалы, комментарии

**Информация об авторе:** Екатерина Геннадьевна Падерина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: info@imli.ru

**Дата поступления статьи:** 24.01.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Падерина Е. Г. К истории сохранения и изучения черновых рукописей Гоголя (Н. С. Тихонравов и Д. Ф. Самарин) // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 158–169.

Среди сохранившихся черновики Гоголя особую группу составляют его записные книги с черновыми записями. Уже первый биограф Гоголя П. А. Кулиш писал, что по «черновым книгам» Гоголя можно «составить себе понятие о самом процессе его авторства» [9, с. 161–162]. Действительно, каждая из таких записных книг (или тетрадей, как их часто называют<sup>1</sup>) является неоценимым источником сведений о формах зарождения и становления разных гоголевских замыслов и произведений, в том числе и признанных шедевров. Все вместе они отражают более двадцати лет авторской работы (1826–1848).

Отдавая дань памяти тем, кто сберег для нас столь ценные рукописи Гоголя, внесем ясность в один эпизод из истории их собирания и изучения.

В этом эпизоде 1886–1891 гг. ведущая роль принадлежит Н. С. Тихонравову, принявшему на себя научную подготовку 10-го издания «Сочинений Н. В. Гоголя». Издание было инициировано наследниками писателя, и для этого они прислали в Москву все хранящиеся в семье «черновые бумаги Гоголя» [15]. Заслуга Тихонравова в изучении гоголевских рукописей хорошо известна, теперь следует по достоинству оценить его вклад в разыскание и сохранение этих рукописных источников, его заботу о том, чтобы они поступали в государственные архивохранилища, обрели защиту от всех и всяких случайностей.

Второй участник истории, которая открылась в публикуемых ниже архивных документах, — Дмитрий Федорович Самарин, непосредственно передавший в Московский публичный и Румянцевский музеи (далее — МПиРМ<sup>2</sup>) две записные тетради Гоголя 1834–1836 гг. с черновыми редакциями многих шедевров классика [13, с. 67]. Это имя упоминается в гоголеведении мало и чаще скрывается за номинативом «самаринские тетради», однако изложение творческой истории двух самых известных пьес Гоголя («Ревизора» и «Женитьбы»), программной статьи «О движении журнальной литературы...» и многих других гоголевских замыслов — обойтись без упоминания младшего из братьев Самариных не могли и не могут. Номинатив «самаринские тетради», надо сказать, даже в узком поле научного комментирования гоголевских произведений успел получить двойную трактовку в первые же годы своего бытования. Появился он впервые в 1949 г. в описании творческой истории «Женитьбы» [5, т. V, с. 454–455] как условное обозначение рукописи, на последнем листе которой есть заверительная за-

<sup>1</sup> Традиция сложилась давно: П. Кулиш в 1856 г. описал их как «записные книги» (см., например: [9, с. 54, 102–103, 162]), так же назвал их племянник (Н. В. Быков) в «Реестре черновых бумаг Гоголя», отосланных в 1886 г. в Москву издателю В. В. Думнову [15, с. 172], а И. С. Аксаков в 1881 г. использовал слово «тетрадь» [9, с. 19], которое тоже вошло в обиход [13, с. 67, 69]. В подавляющем большинстве эти гоголевские рукописи большого формата и состоят из того или иного количества двойных листов, сложенных по 5–6 штук в тетрадки, которые, в свою очередь, сброшюрованы вместе (в разном количестве), при этом несколько из них в твердом картонном переплете, а у части — обложкой являются покрытые оберточной бумагой крайние листы. Однако никакой видовой классификации — на тетради и книги — не предпринималось, и в ходу до сих пор оба определения.

<sup>2</sup> В 1861 г. по высочайшему решению был создан Московский публичный музей, в основание которого легла уже существующая в Петербурге в виде «Румянцевского музея» коллекция раритетов разного рода (книг, рукописей, произведений искусства, этнографических древностей и проч.), собранная графом Н. П. Румянцевым и завещанная государству с обязательным условием неделимости и неизменяемости (существование музея канцлер обеспечил процентами с капитала в 100 тыс. руб.). Это условие соблюдалось и после перемещения «Румянцевского музея» в Москву и присоединения к нему Московского публичного музея, пополнявшегося и развивавшего музейную концепцию Румянцевского (подробно см.: [11]); это отразилось и в официальном названии институции — музеями, и в принятом в музееведении сокращении — МПиРМ.

пись Дмитрия Самарина, но уже в 1952 г. (при описании второй из «самаринских тетрадей» в качестве источника чернового текста «Ревизора») комментаторы заявили, что Самарин был владельцем записной книги Гоголя [5, т. IV, с. 519, 522]. Утверждение это ошибочно. Принадлежали обе «самаринские тетради», в том числе на момент передачи их в дар МПиРМ (1889), семье Аксаковых [13, с. 67; 19, с. XXI]. Распространение эта ошибка, насколько нам известно, не получила, но и опровергнута не была. Впрочем, дело не в этом.

В семью Аксаковых гоголевские записные книги (вместе с другими разрозненными черновыми бумагами) попали еще летом 1842 г., будучи самим Гоголем перед отъездом за границу отданы Константину Сергеевичу — вначале на сохранение, а после — совсем<sup>3</sup>. Это немаловажное, надо сказать, для уяснения творческой биографии Гоголя свидетельство указывает и на особое для исследователей значение состава хранившихся в семье гоголевских рукописей и автографов, оставленных автором за временной ненужностью и уже не востребованных после.

Как нам уже приходилось писать, «биография» аксаковской коллекции гоголевских черновых бумаг, из которой происходят обе «самаринские тетради», полна белых пятен [15, с. 168–169], которые затрудняют комментирование, вынуждая ограничиваться констатацией наличной конфигурации фактов. А ведь положение дел со временем менялось. Например, Тихонравов, осведомленный об очень многом, нам и по сию пору неизвестном, в 1889 г. сообщил, что Аксаковым принадлежало *пять* записных книг Гоголя, что две из них хранятся в Императорской публичной библиотеке (Санкт-Петербург), двумя владеют наследники писателя (Полтава) и еще двумя — вдова И. С. Аксакова (Москва) [19, с. XXI]. Примечательно, однако, что за 30 с лишком лет до того у Аксаковых, по свидетельству П. Кулиша, хранилось не пять, а *шесть* таких черновых книг, а кроме них еще одна карманная, «переплетенная в кожу» (подаренная Гоголю В. А. Жуковским) [9, с. 162]. Гоголевская книга с черновиками повестей «Миргорода», к примеру, в 1887 г. была куплена Императорской публичной библиотекой [10, с. 230–231] у В. С. Мозгового (крупного киевского чиновника), к которому попала от Н. С. Соханской [20, с. 905], известной писательницы, жившей в Харьковской губернии. Соханская (псевдоним — Кохановская) получила литературную известность благодаря П. А. Плетневу и И. С. Аксакову, в изданиях последнего принимала активное участие и много лет переписывалась с обоими. При этом никаких поводов, а тем более причин, по которым гоголевская рукопись оказалась у нее, в обнародованных эпистолярных или других биографических данных мы не обнаружили.

Так или иначе аксаковская коллекция была разрознена не ранее января 1881 г. (тогда Иван Сергеевич опубликовал в своей газете «Русь» ее описание и два неизвестных ранее черновых автографа Гоголя [8, с. 19–21]) и не позднее 1884 г. (тогда умерла Соханская, у которой хранилась или которой принадлежала рукопись с черновиками «Миргорода»). Часть гоголевских черновики была «подарена» И. С. Аксаковым племяннику писателя Н. В. Быкову и вместе с другими рукописями [4, с. 272] была отосла-

<sup>3</sup> И. С. Аксаков засвидетельствовал, что, когда Константин Сергеевич, по возвращении Гоголя из-за границы, «напомнил ему о них, Гоголь махнул рукой и сказал, что оне ему не нужны» [9, с. 19]. Н. С. Тихонравов ошибочно считал, что рукописи были подарены Гоголем старшему Аксакову — Сергею Тимофеевичу [17, с. XII]; с его слов ошибка была повторена в официальном отчете Императорской публичной библиотеки [10, с. 231] и позднее Г. П. Георгиевским [18, с. 3]; но Кулиш, впервые описывая записные книги, сообщил, что эти черновики Гоголя принадлежат Константину Аксакову [9, с. 161], между тем обследовал их первый гоголевский биограф у Аксаковых в Абрамцево [2, с. 101–102], где жил тогда вместе со всеми и Константин Сергеевич.



на последним в Москву В. В. Думнову [16, с. 171–172]; в числе «подаренных» были две записные книги Гоголя, упомянутые И. С. Аксаковым в 1881 г. как принадлежащие его старшему брату, а потом Тихонравовым как принадлежащие наследникам (см. выше), и многие другие автографы<sup>4</sup>.

Состав хранившихся у Аксаковых черновых бумаг и записных книг Гоголя еще только предстоит выяснить, как и решить вопрос, все ли из отодвинутого автором на поля творческой мысли в 1842 г. сохранилось и как, когда и в связи с какими обстоятельствами часть гоголевских записных книг оказалась в Санкт-Петербурге, а другая в Полтаве у наследников. На данный момент по публикуемому ниже письму Д. Ф. Самарина директору МПиРМ, и по материалам его переписки с Н. С. Тихонравовым можно с достаточной фактической точностью описать, как две записные книги Гоголя попали к Дмитрию Федоровичу и какое отношение к этому имел редактор 10-го издания Сочинений Гоголя.

Итак, обратимся к самому событию — передаче двух записных книг Гоголя в дар МПиРМ. Вначале приведем обнаруженные еще в 1892 г. данные об этом из официального отчета Музеев, составленного в этом пункте при участии Тихонравова (как указано в самом отчете): «Едва ли не важнейшим приобретением Отделения (отделения рукописей и славянских старопечатных книг. — *Е. П.*) за истекшее трехлетие было собрание собственноручных рукописей Николая Васильевича Гоголя, переданное в 1889 году, согласно выраженному в печати желанию владельца их, покойного Ивана Сергеевича Аксакова, Дмитрием Федоровичем Самариним. Собрание это состоит из двух черновых записных тетрадей Гоголя и одного переписанного им набело листа» [13, с. 67].

Существенно более подробно приводящие обстоятельства изложены в официальном письме Д. Ф. Самарина к В. А. Дашкову, директору МПиРМ, от 22 ноября 1889 г.<sup>5</sup>:

Милостивый Государь Василий Андреевич!

В виду важности прилагаемых при сем рукописей, позволяю себе обратиться непосредственно к Вашему Высокопревосходительству, с просьбою о передаче их в Румянцевский Музей и считаю долгом объяснить, почему я считаю себя вправе ими распорядиться.

В 1881 г. И. С. Аксаков напечатал в № 12-м газеты «Русь» два отрывка из неизданных сочинений Гоголя и предпослал им от себя несколько слов, в которых объяснил, каким образом достались ему черновые тетради и записные книги Гоголя, из которых им были заимствованы два означенных отрывка<sup>6</sup>. Свое предисловие Аксаков закончил следующими словами: «Все эти рукописи Гоголя приготавливаются нами к сдаче в Румянцевский публичный Музей».

После смерти И. С. Аксакова, Профессор Н. С. Тихонравов, желая, для предпринятого им издания сочинений Гоголя, ознакомиться с подлинными рукописями, о которых заявлено было печатно Аксаковым, обратился ко мне с просьбою, чтобы я разыскал эти рукописи и передал ему на время. А. Ф. Аксакова<sup>7</sup>, которой я сообщил просьбу Профессора Тихонравова, нашла в бумагах покойного мужа только две тетради, заключающие в себе собственные рукописи Гоголя, статью под заглавием «О поэзии Козлова», подписанную буквами Н. Г. кажется собственноручно Гоголем, и наконец издание 1836 г. комедии Гоголя «Ревизор». Все это было передано мною Н. С. Ти-

<sup>4</sup> От наследников в МПиРМ поступил в 1896 г. и автограф гоголевской статьи о «Борисе Годунове» [14, с. 16], опубликованной И. С. Аксаковым в 1881 г. в газете [9, с. 19–20].

<sup>5</sup> Арх. РГБ. Оп. 1. Д. 405. Л. 64–65 об.; рукой писаря, с подлинной подписью Д. Ф. Самарина; печатается с сохранением пунктуационных особенностей оригинала.

<sup>6</sup> Статью «Борис Годунов. Поэма Пушкина» и сохранившийся фрагмент рукописи пьесы — «Отрывок из неизвестной драмы» [18, с. 19–21].

<sup>7</sup> Вдова И. С. Аксакова — Анна Федоровна Аксакова (1829–1889), урожденная Тютчева.

хонравову, который, сделавши нужные справки из этих рукописей, возвратил их мне для передачи А. Ф. Аксаковой. Но А. Ф. Аксакова не пожелала взять их к себе обратно и просила меня, чтобы я их на время оставил у себя и передал бы их в Румянцевский Музей вместе с теми рукописями Гоголя, которые она надеялась разыскать в бумагах своего покойного мужа. Насколько мне известно, однако, никаких других бумаг Гоголя в архиве Аксакова найдено не было.

Основываясь на означенной печатно заявленной воле И. С. Аксакова и на лично переданном мне желании А. Ф. Аксаковой, я считаю себя и вправе, и обязанным передать Вашему Высокопревосходительству для хранения в Румянцевском Музее, прилагаемые при сем две переплетенные тетради с рукописями Гоголя, статью на одном листе о поэзии Козлова и издание 1836 г. комедии «Ревизор» и покорнейше прошу почтить меня уведомлением о получении этих рукописей и книги. С истинным почтением и преданностью

честь имею быть Ваш,<sup>8</sup>

Милостивый Государь, покорнейший слуга

Дмитрий Самарин

1889 г.

Ноября 22<sup>9</sup>

Дмитрий Федорович Самарин выстроил в своем официальном письме ту причинно-следственную цепочку фактов, что привела к его участию в судьбе гоголевских рукописей и сформировала юридические основания этого участия. За рамками правовой сферы изложенное им оказывается не вполне точным описанием, в числе прочего — и в причинно-следственной логике. Это естественно: что-то казалось писавшему не существенным, что-то не было ему известно.

Обращение Тихонравова к Дмитрию Самарину<sup>10</sup> было действительно связано с «желанием ознакомиться» с описанными И. С. Аксаковым еще в 1881 г. в печати гоголевскими рукописями. Но продиктовано было желание отнюдь не печальным фактом смерти Ивана Сергеевича (27 января 1886 г.). Издание Гоголя было предпринято не Тихонравовым, а В. В. Думновым в связи с обращением к нему по этому поводу племянника Гоголя, Н. В. Быкова (от себя и, по доверенности, от остальных наследников) и заключением 23 января 1886 г. договора о продаже наследниками<sup>11</sup> издателю литературных прав «на все без исключения, как вышедшие в печать, так и не напеча-

<sup>8</sup> До сих пор — рукой писаря, далее — рукой Д. Ф. Самарина.

<sup>9</sup> На последней странице письма, под подписью Д. Ф. Самарина, есть расписка С. О. Долгова, хранителя Отделения рукописей и славянских старопечатных книг МПиРМ, в получении «двух тетрадей собственноручных рукописей Н. В. Гоголя» и «одного листа за подписью Н. Г.», помеченная 24 ноября 1889 г. (Арх. РГБ. Оп. 1. Д. 405. Л. 65 об.).

<sup>10</sup> Судя по всему, он был выбран Тихонравовым в качестве посредника как давний знакомый: еще в 1877 г. Самарин, по поручению семьи, вел с Тихонравовым, тогда ректором Московского университета, переписку по поводу учреждения (на проценты с выделенного семьей капитала) денежных премий и стипендии имени Ю. Ф. Самарина (ум. в 1876 г.) для молодых университетских ученых (официальные документы на бланках университета и копии соответствующих документов Министерства народного просвещения сохранились в фонде Самариных: ОР РГБ. Ф. 265. К. 202. Ед. хр. 10. Л. 1–14). При этом Дмитрий Федорович был дружен с И. С. и А. Ф. Аксаковыми; теснейшие дружеские связи семей Самариных и Аксаковых и преданность младших братьев памяти ушедших (о чередности смертей 1859–1876 гг. см., например: [2, с. 69–78]) привели к необходимости перекрестного разбора домашних архивов для издания наследия С. Т. и К. С. Аксаковых, Ю. Ф. Самарина, а после смерти И. С. Аксакова Дмитрий Федорович (много и активно сотрудничавший в аксаковских изданиях [7]), продолжая разбирать бумаги и публиковать наследие старшего брата, оказывал посильную помощь в подготовке к изданию писем Ивана Сергеевича, предпринятому вдовой писателя.

<sup>11</sup> На тот момент их было семеро: сестры Гоголя — О. В. Головня и А. В. Гоголь, дети его третьей сестры (Е. В. Гоголь, в замужестве Быковой) — Н. В. Быков, Г. В. Быков, М. В. Рахубовская, А. В. Быкова и В. В. Быкова.

таннные еще литературные произведения» писателя<sup>12</sup>. Накануне 2 марта того года (или немногим ранее) Быков выслал из Полтавы в Москву Думнову все, хранящиеся в семье, гоголевские рукописи [16, с. 171]. Скорее всего, к этому времени Думнов уже договорился с Тихонравовым о редактировании издания, и первым этапом подготовки стал разбор присланных рукописей и книг (см. «реестр» высланного: [16, с. 171–172]). Тогда у Тихонравова и возникла потребность ознакомиться с аксаковской коллекцией, и тому способствовал, кроме общей задачи систематизации сохранившегося в разных руках наследия, конкретный повод.

В присланных материалах внимание Тихонравова привлекли рукописные источники, связанные с «Ревизором», полувековой юбилей появления которого в печати и на сцене отмечался в том году. Согласно составленному Быковым «реестру» отосланных в Москву гоголевских бумаг, к «Ревизору» относились — «Предупреждение для тех, кто хотел бы сыграть Ревизора — 1 тетрадь» и «9 листов черновых “Ревизора”» [16, с. 171]. Научный интерес Тихонравова к этим текстам в очень скором времени реализовался в солидной публикации — книге «Ревизор. Комедия в пяти действиях. Сочинение Н. В. Гоголя. Первоначальный сценический текст, извлеченный из рукописей Николаем Тихонравовым» (М., 1886; ценз. разрешение — 25 марта 1886 г.). Книга стала первым квалифицированным текстологическим исследованием, посвященным гоголевскому творчеству: напечатанный текст «Ревизора» (разобранные «9 листов черновых») снабжен вариантами и предварен обширным «Очерком истории текста комедии “Ревизор”» [17, с. III–XLIII], куда включены и тексты присланных Быковым черновигов «Предупреждения...»<sup>13</sup>. Изложение истории текста гениальной комедии базируется на установленных ученым существенных различиях между творческими этапами (черновая редакция, печатный текст 1836 г. и переработанный — 1842 г.) и между творческими задачами комедиографа, отдавшего в 1836 г. в печать и на сцену разные редакции текста. Для проделанного сопоставительного анализа Тихонравов и привлек черновой автограф первой редакции, записанный в одну из «самаринских тетрадей»<sup>14</sup> и упомянутый И. С. Аксаковым в печати, а попутно довольно подробно описал и всю рукопись [18, с. XII–XIV]. Кроме этого, он воспользовался еще одним источником, также подробно им описанным [18, с. XXXVI] и уже хранящимся в МПиРМ экземпляром первого издания комедии (1836) с обширной авторской правкой, результатом которой стала печатная редакция «Ревизора» 1842 г.<sup>15</sup> По мнению рецензента «Вестника Ев-

<sup>12</sup> РГАЛИ. Ф. 139. Оп. 2. Ед. хр. 16. Л. 1–2 (нотариально заверенная копия собственноручно подписана Н.В. Быковым, заверена и подписана В. Думновым — «С подлинником верно. В. Думнов»).

<sup>13</sup> «Тетрадка», как описан рукописный вид «Предупреждения...» в «реестре» Быкова, представляла собой два разных гоголевских автографа (первая черновая редакция и ее перебеленное начало), вложенных один в другой и сложенных вместе с копией (рукой Кулиша) двух писем М. С. Щепкина к Гоголю, и была в 1886 г. В. В. Думновым сшита, постранично перемечена и скреплена именной сургучной печатью, а заверительная надпись Думнова о количестве листов содержит дату — 31 марта 1886 г. (ОР РГБ. Ф. 74. К. 2. Ед. хр. 7. Л. 18 об.; см. описание: [6, с. 855–856]).

<sup>14</sup> Хранится: ОР РГБ. Ф. 74. К. 6. Ед. хр. 2. Л. 3–20; см. описание: [6, с. 541].

<sup>15</sup> В составе четвертого тома «Сочинений Николая Гоголя»; экземпляр хранится: ОР РГБ. Ф. 74. Ед. хр. 47 (см. подробное описание: [6, с. 549]). Экземпляр из домашнего архива Аксаковых, упомянутый Самариным в письме Дашкову, при поступлении в МПиРМ, в отличие от рукописей (см. примеч. № 10), был направлен в Библиотеку Музеев, о чем сообщает помета на последней странице письма Самарина, под распиской С.О. Долгова (Арх. РГБ. Оп. 1. Д. 405. Л. 65 об.); было ли в нем что-либо приметное и оказался ли он полезен Тихонравову — неизвестно; в настоящее время в РГБ хранится 3 экземпляра книги, не считая названного Тихонравовым (с авторской правкой): один — в отделе рукописей (см. описание: [6, с. 546]), один — в отделе редких книг [6, с. 547] и один — в общем фонде.

ропы», книга Тихонравова явилась «единственным серьезным историко-литературным трудом, вызванным пятидесятилетием знаменитой комедии» [3, с. 413] (в юбилейном году в печати появилось около полутора десятка материалов о Гоголе<sup>16</sup>).

Таким образом, не позднее 25 марта (дата цензурного разрешения книги о «Ревизоре») Тихонравов завершил первый этап исследования «самаринских тетрадей». Учитывая, что составленный Быковым «реестр черновых бумаг Гоголя» был отправлен 2 марта 1886 г. вслед за отосланными (накануне или незадолго до того) по почте рукописями [16, с. 171], полученными, следовательно, в Москве не раньше начала марта, можно уверенно полагать, что тогда именно и последовало обращение к Самарину.

Завершил Тихонравов изучение рукописей — к 1-му сентября 1886 г., когда написал Дмитрию Федоровичу: «Сегодня привозил я к Вам в дом рукописи Гоголя, которые Вы благосклонно мне сообщили. Узнавши, что Вы до конца сентября не предполагаете возвратиться в Москву, спешу просить Вас уведомить меня, как я должен поступить с рукописями: доставить ли их теперь же (конечно, лично) А.Ф. Аксаковой в Лавру или ожидать Вашего возвращения в Москву»<sup>17</sup>.

Как следует из письма Самарина к директору МПиРМ, Анна Федоровна взять обратно гоголевские рукописи отказалась и обещала поискать среди аксаковских бумаг другие, упомянутые в печати И. С. Аксаковым, гоголевские материалы. Ко времени написания Самариним письма вдова Аксакова скончалась (2 августа 1889 г.), поэтому точными сведениями о результатах ее дополнительного поиска (если он был предпринят) Самарин, возможно, не располагал. По смерти Аксаковой, не оставившей завещания, семейный архив перешел во владение ее сестры — камер-фрейлины Д. Ф. Тютчевой, что осложнило даже издательскую судьбу наследия Ивана Сергеевича [1, с. 493–494] и Веры Сергеевны [2, с. 272–273, 285–288] и лишило, судя по всему, Самарина посреднических возможностей в поиске гоголевских материалов среди аксаковских бумаг. Весьма вероятно, что во многом именно непростая ситуация с наследованием семейного архива Аксаковых побудила Самарина, выпускника юридического факультета Московского университета<sup>18</sup>, подробно обосновать свое право распорядиться рукописями Гоголя. В официальном отчете МПиРМ о новых поступлениях (покупках и пожертвованиях) в фонды Музеев к описанию переданных Д. Ф. Самариним (названных выше) рукописей Гоголя сделано примечание, в котором с сожалением констатируется, что не все, завещанные И. С. Аксаковым публично (в газете «Русь») Музеям рукописи Гоголя сохранились в семейном аксаковском архиве [13, с. 67].

Эти сведения, как мы уже упоминали выше, сообщены были С. О. Долгову<sup>19</sup> Тихонравовым вместе с подробным описанием рукописей [13, с. 67–69]. Еще в процессе или сразу после тщательного изучения «самаринских тетрадей» и подготовки всех необходимых копий содержащихся в них гоголевских черновых текстов (включая особо трудные копии поврежденных самим Гоголем<sup>20</sup> черновых набросков статьи «О движении журнальной литературы...» и комедии «Женитьбы») Тихонравов стал разыскивать

<sup>16</sup> Среди них, надо сказать, и отдельная статья Тихонравова «Первое представление “Ревизора” на Московской сцене», помещенная в майском номере «Русской мысли» за тот же год [22].

<sup>17</sup> Не издано: ОР РГБ. Ф. 265. К. 202. Ед. хр. 10. Л. 15.

<sup>18</sup> См. аттестат: ОР РГБ. Ф. 265. К. 115. Ед. хр. 5; сведения Р. П. Поддубной об окончании им историко-филологического факультета [16, с. 271] ошибочны.

<sup>19</sup> Долгов, занимавшийся составлением отчета по Отделению рукописей, был учеником Тихонравова в университете (после скоропостижной смерти ученого в 1893 г. Долгов был назначен одним из опекунов над архивом учителя).

<sup>20</sup> Отдельные листы записной тетради оборваны наполовину по вертикали [13, с. 67, 69].

и изучать другие автографы и рукописи Гоголя. В результате чего в октябрьской книжке «Русской старины» он опубликовал письма Гоголя к М. С. Щепкину (с исправлением ошибок и пропусков в напечатанных Кулишом) по автографам<sup>21</sup>, полученным для этого от актера Малого театра М. В. Лентовского (1843–1906)<sup>22</sup> [21, с. 129]. Весной следующего года Тихонравов обнародовал результаты изучения истории текста «Тараса Бульбы» [23], один из рукописных источников которого хранился тогда в Нежине, а другой (упомянутая выше записная книга с черновиками к «Миргороду») — в Петербурге.

За истекший год ознакомления с доступными гоголевскими автографами и рукописями, их изучения, описания и копирования, Тихонравов столкнулся с многочисленными трудностями по их разысканию и получению доступа к ним. Прежде всего — в поле частного владения, но также и при разыскании гоголевских материалов в казенных архивохранилищах. Если в Нежинском лицее гоголевская коллекция (пожертвованная лицеем графом Г. А. Кушелевым-Безбородко) была обособлена от остальных фондов лицейской библиотеки, то в Императорской публичной библиотеке и в МПиРМ дело обстояло иначе<sup>23</sup>, и требовался фронтальный просмотр всех выпусков «Отчетов» того и другого архива, чтобы получить полную информацию о наличии в архиве той или иной рукописи (лишь иногда заметки об очередной покупке или пожертвовании появлялись в периодической печати). Поэтому, в частности, Тихонравов в 1887 г. пожаловался на безуспешные поиски того гоголевского автографа, который поступил в МПиРМ еще в 1874 г. [12, с. 51], а именно 2-го тома «Мертвых душ»: «Даже теперь, несмотря на все наши старания, нам не удалось узнать, где находится та собственноручная рукопись второго тома “Мертвых душ”, снимок с которой приложен был к первому и второму изданию этого произведения (1855 и 1856). Неужели она останется недоступною для изучающих творения Гоголя?» [23, с. 713].

Тихонравов ясно осознавал, что творческая лаборатория Гоголя практически не изучена, а привлечение рукописных материалов открывает творческое наследие с новой стороны (в том числе очищенным от цензурных и редакторских искажений) и в небывалой глубине. Вместе с тем трудности, с которыми он сталкивался в разыскании гоголевских автографов, привели к тому, что ученый прямо посреди статьи о «Тарасе Бульбе» призвал современников: «Желательно, чтобы принадлежащие частным лицам рукописи Гоголя сосредоточивались в казенных библиотеках и музеях, открытых для общего пользования. Лишь в таком случае станет возможным основательное историческое изучение литературной деятельности Гоголя во всей полноте и положен будет предел как невежественным искажениям текста его сочинений, так и легкомысленным толкованиям отдельных моментов в истории его жизни и поэтического творчества...» [23, с. 713]. Нет оснований сомневаться, что с подобного рода призывом Тихонравов обращался и к Дмитрию Самарину, в чьих руках в тот момент были две записные книги Гоголя. Однако только через два с половиной года Самарин выбрал время, собственноручно переметил обе записные книги и обратился к Дашкову. Конечно, не из пренебрежения, просто разные обязанности и насущные обязательства (см. подробно: [16]) отводили, судя по всему, на второй план эту заботу, оказавшуюся в конечном итоге под угрозой юридических осложнений (см. выше).

<sup>21</sup> Упомянутые под № 11 в «реестре» Быкова [15, с. 171] оказались копиями рукой П. Кулиша (см. прим. № 14).

<sup>22</sup> Воспитанника Щепкина, жившего в последние годы жизни актера в его доме.

<sup>23</sup> Например, гоголевские материалы, поступившие за полвека в МПиРМ, были впервые собраны в самостоятельный фонд в 1939 г. Г. П. Георгиевским и А. А. Ромодановской и тогда же систематизированы [18].

В 1889 г. общение между Самариним и Тихонравовым было уже и более свободным, и взаимонужным; в частности, первому — для систематизации и комментирования эпистолярного наследия старшего брата, второму — для уточнений творческих и биографических эпизодов, связывающих Гоголя с Юрием Самариним. В качестве издателя писем старшего брата Дмитрий Федорович Самарин выступил и внимательным текстологом, и биографом, устанавливающим отсутствующие датировки и описывающим контекст и реалии, в том числе и имеющие отношение к Гоголю. В одном из писем к Тихонравову (от 8 ноября 1889 г.) он, кстати, сообщил важный для работы редактора гоголевского издания эпизод — с авторскими чтениями в Москве в 1849–1850-х гг. 2-го тома «Мертвых душ»<sup>24</sup>. Сейчас сведения об этом известны, собранные из других источников, но тогда положение было иным<sup>25</sup>. С большой долей уверенности можно предполагать, что разговор о передаче гоголевских записных книг в дар Московскому публичному и Румянцевскому музеям возобновлялся и осенью 1889 г. Возможно, в не разысканной нами части переписки Тихонравова и Самарина можно найти тому подтверждение.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Аксаков И. С. Письма к родным. 1849–1856 / изд. подгот. Т. Ф. Пирожкова. М.: Наука, 1994. 653 с.
- 2 Аксакова В. С. Дневники. Письма / изд. подгот. Т. Ф. Пирожкова. СПб.: Пушкинский Дом, 2013. 592 с.
- 3 Вестник Европы. 1886. Т. 40. № 7. Отд. «Литературное обозрение». С. 413–415.
- 4 Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. / изд. подгот. И. А. Виноградов. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2011. Т. 1. 902 с.
- 5 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949–1951. Т. IV. 552 с. Т. V. 511 с.
- 6 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М.: Наука, 2003. Т. 4. 911 с.
- 7 Захаров Э. В. Д. Ф. Самарин — последний редактор газеты «Русь» // Газета «Русь» 1880–1886 годов / сост. и отв. ред. В. Н. Аношкина. М.: Пашков дом, 2017. С. 504–512.
- 8 Из неизданных бумаг Гоголя // Русь. 1881. № 12. С. 19–21.
- 9 Кулиш П. А. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. СПб.: Тип. Александра Якобсона, 1856. Т. VII. 340 с.
- 10 Отчет Императорской публичной библиотеки за 1887 г. СПб.: [Б.и.], 1890. 445 с.
- 11 Отчет по Московскому публичному музею от времени основания его до 1-го января 1864 г. СПб.: Тип. Рогальского и К<sup>о</sup>, 1864. 178 с.
- 12 Отчет Московского публичного и Румянцевского музеев за 1873–1875 г. М.: Университетская тип. (М. Катков), 1877. 151 с.
- 13 Отчет Московского публичного и Румянцевского музеев за 1889–1891 г. М.: Тип. М. Г. Волчанинова, 1892. 166 с.

<sup>24</sup> ОР РГБ. Ф. 298. Р. II. К. 7. Ед. хр. 21. Л. 3–3 об.

<sup>25</sup> Использовать эти сведения для своего комментария к «Мертвым душам» Тихонравов в 1889 г. уже не успел, потому что третий том 10-го издания «Сочинений Николая Гоголя» (с описанием творческой истории поэмы) уже был набран (данные об этом содержатся в готовящихся к публикации письмах В. В. Думнова к Тихонравову за 1889 г.: ОР РГБ. Ф. 298. Р. II. К. 3. Ед. хр. 86. Л. 23, 25–25 об.).

- 14 Отчет Московского публичного и Румянцевского музеев за 1896 г. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1897. 54 с.
- 15 *Падерина Е. Г.* К истории сохранения и первых публикаций черновых рукописей Гоголя: вопросы, проблемы, новые материалы // Вестник славянских культур. 2018. Т. 50. С. 165–177.
- 16 *Поддубная Р. П.* Современник П. В. Алабина Дмитрий Федорович Самарин // Материалы II Межрегиональной науч. конф. «Самарский край в истории России», посвященной 180-летию со дня рождения П. В. Алабина, 16–17 сентября 2004 г. Самара: [Б.и.], 2005. С. 270–286.
- 17 Ревизор. Комедия в пяти действиях. Сочинение Н. В. Гоголя. Первоначальный сценический текст, извлеченный из рукописей Николаем Тихонравовым. М.: Наследники братьев Салаевых, 1886. 232 с.
- 18 Рукописи Н. В. Гоголя: Каталог / сост. Г. Георгиевский и А. Ромодановская. М.: Соцэкгиз, 1940. 128 с.
- 19 Сочинения Н. В. Гоголя. М.: Наследники братьев Салаевых, 1889. Т. 1. 712 с.
- 20 Сочинения Н. В. Гоголя. М.: Издание А. Ф. Маркса, 1896. Т. 7. 1087 с.
- 21 *Тихонравов Н. С.* Николай Васильевич Гоголь в его письмах к М. С. Щепкину // Русская старина. 1886. Кн. 10. С. 129–148.
- 22 *Тихонравов Н. С.* Первое представление «Ревизора» на Московской сцене // Русская мысль. 1886. № 5. С. 84–105.
- 23 *Тихонравов Н. С.* Тарас Бульба Н. В. Гоголя. Главы неизданной редакции // Русская старина. 1887. Кн. 3. С. 711–719.

\*\*\*

© 2019 г. Ekaterina G. Paderina  
Moscow, Russia

**ON THE HISTORY OF PRESERVATION AND RESEARCH  
OF GOGOL'S FIRST DRAFTS  
(N. S. TIKHONRAVOV AND D. F. SAMARIN)**

**Abstract:** The fundamental role of classic's manuscripts legacy in study of his work is undoubted. Yet an individual handwritten also proves to be a rich source for describing creative process — not only in paleographic (time and place) or textual (creating of a verbal image) sense, but in terms of its own “biography”. The Aksakov's collection of Gogol's drafts was established by Gogol himself from those manuscripts and various papers that he had no need of and which he gave to K. S. Aksakov before leaving abroad in the summer of 1842. By this time, Gogol had almost completely prepared his first Collected Works (except for “The Gamblers” and “Leaving the Theater”, which he completes abroad). Since the importance of author's drafts composition is indisputable, it is essential to know what Gogol considered unnecessary among them to get insight into his creative biography. However the subsequent fate of this manuscripts' collection is fraught with questions. The paper reconstructs one of this collection's history episodes basing on unpublished letters from D. F. Samarin and N. S. Tikhonravov from the archival funds of the RSL.

**Keywords:** Gogol, manuscripts, drafts, publications, archival materials, comments.

**Information about the author:** Ekaterina G. Paderina — DSc in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: info@imli.ru

**Received:** January 24, 2019

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

**For citation:** Paderina E. G. On the history of preservation and research of Gogol's first drafts (N. S. Tikhonravov and D. F. Samarin). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 158–169. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Aksakov I. S. *Pis'ma k rodnym. 1849–1856* [Letters to family. 1849–1856], publication prepared by T. F. Pirozhkova. Moscow, Nauka Publ., 1994. 653 p. (In Russian)
- 2 Aksakova V. S. *Dnevnik. Pis'ma* [Diaries. Letters], publication prepared by T. F. Pirozhkova. St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2013. 592 p. (In Russian)
- 3 *Vestnik Evropy*, 1886, vol. 40, no 7, Otdelenie “Literaturnoe obozrenie” [“Journal of literary review”], pp. 413–415. (In Russian)
- 4 *Gogol' v vospominaniakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyi sistemicheskii svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t.* [Gogol in memoirs, diaries, correspondence of contemporaries. Full systematic set of documentary evidence: in 3 vols.], publication prepared by I. A. Vinogradov. Moscow, Izdatel'stvo IMLI RAN Publ., 2011. Vol. 1. 902 p. (In Russian)
- 5 Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols.] Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1949–1951. Vol. IV. 552 p. Vol. V. 511 p. (In Russian)
- 6 Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 23 t.* [Complete works and letters: in 23 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 2003. Vol. 4. 911 p. (In Russian)
- 7 Zakharov E. V. D. F. Samarin — poslednii redaktor gazety “Rus” [D. F. Samarin — last editor of the newspaper “Rus”]. *Gazeta “Rus” 1880–1886 godov* [Newspaper “Rus” 1880–1886], compiler and editor by V. N. Anoshkina. Moscow, Pashkov dom Publ., 2017, pp. 504–512. (In Russian)
- 8 Iz neizdannykh bumag Gogolia [From unpublished papers of Gogol]. *Rus'*, 1881, no 12, pp. 19–21. (In Russian)
- 9 Kulish P. A. *Zapiski o zhizni Nikolaia Vasil'evicha Gogolia, sostavlennye iz vospominanii ego druzei i znakomykh i iz ego sobstvennykh pisem* [Notes on the life of Nikolai Gogol, made up of the memories of his friends and acquaintances and upon his own letters]. St. Petersburg, Tipografiia Aleksandra Iakobsona Publ., 1856. Vol. VII. 340 p. (In Russian)
- 10 *Otchet Imperatorskoi publichnoi biblioteki za 1887 g.* [Report of the Imperial public library for 1887]. St. Petersburg, without Publ., 1890. 445 p. (In Russian)
- 11 *Otchet po Moskovskomu publichnomu muzeiu ot vremeni osnovaniia ego do 1-go ianvaria 1864 g.* [Report on the Moscow public Museum from the time of its Foundation to January 1, 1864]. St. Petersburg, Tipografiia Rogal'skogo i K° Publ., 1864. 178 p. (In Russian)
- 12 *Otchet Moskovskogo publichnogo i Rumiantsevskogo muzeev za 1873–1875 g.* [Report of the Moscow public and Rumyantsev museums for 1873–1875]. Moscow, Universitetskaia tipografiia (M. Katkov), 1877. 151 p. (In Russian)



- 13 *Otchet Moskovskogo publichnogo i Rumiantsevskogo muzeev za 1889–1891 g.* [Report of the Moscow public and Rumyantsev museums for 1889–1891]. Moscow, Tipografiia M. G. Volchaninova Publ., 1892. 166 p. (In Russian)
- 14 *Otchet Moskovskogo publichnogo i Rumiantsevskogo muzeev za 1896 g.* [The report of the Moscow public and Rumyantsev museums for 1896]. Moscow, Pechatnia A. I. Snegirevoi Publ., 1897. 54 p. (In Russian)
- 15 Paderina E. G. K istorii sokhraneniia i pervykh publikatsii chernovykh rukopisei Gogolia: voprosy, problemy, novye materialy [On the history of preservation and first publications of draft manuscripts by Gogol: questions, problems, new materials]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 50, pp. 165–177. (In Russian)
- 16 Poddubnaia R. P. Sovremennik P. V. Alabina Dmitrii Fedorovich Samarin [A contemporary of P. V. Alabin, Dmitry Fedorovich Samarin]. *Materialy II Mezhregional'noi nauchnoi konferentsii "Samarskii krai v istorii Rossii", posviashchennoi 180-letib so dnia rozhdeniia P. V. Alabina, 16–17 sentiabria 2004 g.* [Materials of the II Interregional scientific conference "Samara region in the history of Russia", dedicated to the 180th anniversary of the birth of P. V. Alabin, September 16–17, 2004]. Samara, without Publ., 2005, pp. 270–286. (In Russian)
- 17 *Revizor. Komedii v piati deistviakh. Sochinenie N. V. Gogolia. Pervonachal'nyi stsenicheskiy tekst, izvlechennyi iz rukopisei Nikolaem Tikhonravovym* [Government inspector. Comedy in five acts. The work of N. V. Gogol. The original stage text extracted from the manuscripts by Nikolai Tikhonravov]. Moscow, Nasledniki brat'ev Salaevykh Publ., 1886. 232 p. (In Russian)
- 18 *Rukopisi N. V. Gogolia: Katalog* [Manuscripts N. V. Gogol: Catalogue], compiled by G. Georgievskii i A. Romodanovskaia. Moscow, Sotsekgiz Publ., 1940. 128 p. (In Russian)
- 19 *Sochineniia N. V. Gogolia* [Works of N. V. Gogol]. Moscow, Nasledniki brat'ev Salaevykh Publ., 1889. Vol. 1. 712 p. (In Russian)
- 20 *Sochineniia N. V. Gogolia* [Works of N. V. Gogol]. Moscow, Izdanie A. F. Marksa Publ., 1896. Vol. 7. 1087 p. (In Russian)
- 21 Tikhonravov N. S. *Nikolai Vasil'evich Gogol' v ego pis'makh k M. S. Shchepkinu* [Nikolai Gogol in his letters to M. S. Shchepkin]. *Russkaia starina*, 1886, book 10, pp. 129–148. (In Russian)
- 22 Tikhonravov N. S. Pervoe predstavlenie "Revizora" na Moskovskoi stsene [The first performance of the "Government inspector" on the Moscow stage]. *Russkaia mysl'*, 1886, no 5, pp. 84–105. (In Russian)
- 23 Tikhonravov N. S. Taras Bul'ba N. V. Gogolia. Glavy neizdannoii redaktsii [Taras Bulba by N. V. Gogol. Chapters of unpublished edition]. *Russkaia starina*, 1887, book 3, pp. 711–719. (In Russian)



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

© 2019 г. Е. Ю. Муратова  
г. Витебск, Республика Беларусь

## ПОЭТ О ПОЭТЕ: СОПРИКАСАЮЩИЕСЯ МИРЫ

**Аннотация:** В статье рассматриваются стихи и отдельные высказывания поэтов о творчестве других поэтов. Доказывается, что, анализируя творчество Другого, поэт при этом выражает собственный взгляд, свое мировоззрение, понимание жизни и творчества, расставляя собственные акценты. Например, Марина Цветаева посвятила целые циклы и отдельные стихи многим поэтам: А. Пушкину, А. Блоку, А. Ахматовой, Б. Пастернаку, В. Маяковскому. И всегда у нее было свое видение сущности, стержня того, о ком писала. Показывается взгляд М. Цветаевой на проблемы искусства и творчества в циклах, посвященных А. С. Пушкину и А. А. Ахматовой. В свою очередь, жизнь и творчество М. Цветаевой нашло отражение в многочисленных стихах разных поэтов. Но особенно в этом плане выделяется творчество Беллы Ахмадулиной, в котором и отдельные стихи, и отдельные строки, и цветаевские реминисценции, и упоминание просто имени Марина показывает непереносимое присутствие М. Цветаевой в пространстве стихов Б. Ахмадулиной. Анализируются стихи Беллы Ахмадулиной о жизни и творчестве Марины Цветаевой. В частности, как пример глубокого понимания Б. Ахмадулиной внутреннего мира М. Цветаевой приводится лингвистический анализ отрывка из стихотворения Б. Ахмадулиной «Уроки музыки». Приводятся стихи и высказывания Андрея Вознесенского, Владимира Высоцкого, Иосифа Бродского, посвященные Белле Ахмадулиной. Показывается их отношение к Б. Ахмадулиной как к уникальному поэту.

**Ключевые слова:** искусство, поэзия, творчество, ремесло, языковые средства.

**Информация об авторе:** Елена Юрьевна Муратова — доктор филологических наук, доцент, профессор, Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, Московский просп., д. 33, 210036 г. Витебск, Республика Беларусь. E-mail: mouratova@tut.by

**Дата поступления статьи:** 27.06.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Муратова Е. Ю. Поэт о поэте: соприкасающиеся миры // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 170–176.

Обращение поэтов друг к другу, оценка творчества, отдельных стихов и высказываний, диалог друг с другом через стихи — все это было актуальным всегда. Можно привести многочисленные примеры, начиная с А. С. Пушкина («Старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил») до поэтов-современников, обращающихся к своим собратьям по перу.

Анализ творчества или отдельных стихов поэта лингвистом-ученым, как думается, должен объективно отличаться от подобного анализа поэтом, профессиональным не-лингвистом, но (поскольку — Поэт) талантливым интуитивным лингвистом.

Поэтом могут образно, кратко и художественно-емко оцениваться целые творческие эпохи: «Приходят и проходят дни / многожеланно, бесталанно. / И только горечь — где они, / Борис, Марина, Осип, Анна?.. В круг Мироздания и Земли, / где жизнь извечно первозданна, / не расплескав, себя внесли / Борис, Марина, Осип, Анна» [4, с. 133].

Анализируя творчество Другого, поэт при этом выражает собственный взгляд, свое мировоззрение, понимание жизни и творчества другого поэта, расставляя собственные акценты. Например, Марина Цветаева посвятила целые циклы и отдельные стихи многим поэтам: А. Пушкину, А. Блоку, А. Ахматовой, Б. Пастернаку, В. Маяковскому. И всегда у нее было свое видение сущности, стержня того, о ком писала.

Во многих своих стихах-посвящениях М. Цветаева задается вопросом о целях искусства, о том, что такое творчество. М. Цветаева утверждает, что творчество — это ремесло, которое, помимо вдохновения, требует огромного труда, напряжения всех сил, отказ от многих жизненных удовольствий. «На сто строк десять — данных, девяносто — заданных: недавшихся, давшихся, как крепость — сдавшихся, которых я добились, то есть дослушалась» [5, т. V, с. 47]. О том же она пишет в цикле «Стол»: «Спасибо за то, что стал / — Соблазнам мирским порог — / Всем радостям поперек / Всем низостям — наотрез! / Дубовый противовес». В цикле «Стихи к Пушкину»: «Прадеду — товарка: / В той же мастерской! <...> Пелось как — поется / И поныне — так. / Знаем, как “дается”! / Над тобой, “пустяк”, / Знаем — как потелось! / От тебя, мазок, / Знаю — как хотелось / В лес — на бал — в возок...». Воля творца к творчеству особенно ярко передается в 4-м стихотворении цикла «Стихи к Пушкину» через лексему «мускул», которая проходит лейтмотивом через все стихотворение: *мускул полета, бега, борьбы, долгого хода, вала, весла*. И только тогда будет результат: «То — серафима / Сила — была: / Несокрушимый / Мускул — крыла».

И наоборот, стихийное начало в творчестве, его «нечеловечность», неподчиненность даже творцу отражено у М. Цветаевой в цикле «Анне Ахматовой»:

О, Муза плача, прекраснейшая из муз!  
О ты, шальное исчадие ночи белой!  
Ты черную насылаешь метель на Русь,  
И вопли вои вонзаются в нас, как стрелы

Ты, срывающая покров  
С катафалков и с колыбелей,  
Разъярительница ветров,  
Насылательница метелей,  
Лихорадок, стихов и войн,  
Чернокнижница! — Крепостница!

Огромность таланта А. Ахматовой М. Цветаева передает через природные стихии: метели и ветры, а сама *прекраснейшая из муз — шальное исчадие, чернокнижница, крепостница*, потому что в таком таланте есть что-то не поддающееся обыденному человеческому сознанию, что-то колдовское и дьявольское, которое «втягивает» в себя,

закрепощает души людей вопреки здравому смыслу. В эссе «Искусство при свете совести», написанном через 16 лет, М. Цветаева утверждает: «Искусство — искус <...> Состояние творчества есть состояние наваждения <...> Демон (стихия) жертве платит. Ты мне — кровь, жизнь, совесть, честь, я тебе — такое сознание силы <...>, такую власть над всеми <...>, такую в моих тисках — свободу, что всякая иная сила будет тебе смешна, всякая иная власть — мала, всякая иная свобода — тесна <...> В человека вселился демон. Судить демона (стихию)? Судить огонь, который сжигает дом?» [5, т. V, с. 490].

В отношении творчества М. Цветаева могла быть очень резка в своих оценках, для нее слово — поступок, который всегда должен соответствовать месту, времени, оцениваться высокими мерками нравственности, духовной чистоты и высоты. Так, в эссе «Мой ответ Осипу Мандельштаму» употребленный Мандельштамом глагол «журчит» до глубины души возмущает Цветаеву: «Журчащая кровь. Нет ли в этом — жути? <...> Ваша книга — <...> если знак времени, то не нашего. В наше время (там, как здесь) кровь не «журчит», как стихи, и сами стихи не журчат. Журчит ли Пастернак? Журчит ли Маяковский? Журчали ли Блок, Гумилев, Есенин? Журчите ли Вы сами, Мандельштам?» [5, т. V, с. 310].

В свою очередь, жизнь и творчество М. Цветаевой нашло отражение в многочисленных стихах разных поэтов. Но особенно в этом плане выделяется творчество Беллы Ахмадулиной [1], в котором и отдельные стихи («Уроки музыки», «Четверть века тому...», «Биографическая справка», «Клянусь» и др.), и отдельные строки, и цветаевские реминисценции, и упоминание просто имени Марина показывает непереносимое присутствие М. Цветаевой в пространстве стихов Б. Ахмадулиной: «О, как сир этот рай и как пуст, // если правда, что нет в нем Марины». Она считала Марину Цветаеву гением, о чем неоднократно говорила. И при этом отношение Беллы Ахмадулиной к Марине Цветаевой было очень личное. Она вместе с мужем поставила памятник М. Цветаевой в Тарусе (поэт поэту — памятник!).

Проанализируем отрывок из стихотворения Беллы Ахмадулиной «Уроки музыки»:

Не ладили две равных темноты:  
рояль и ты — два совершенных круга,  
в тоске взаимной глухонемоты  
терпя иноязычие друг друга.

Два мрачных исподлобья сведены  
в неразрешимой и враждебной встрече:  
рояль и ты — две сильных тишины,  
два слабых горла: музыки и речи.

Но твоего сиротства перевес  
решает дело. Что рояль? Он узник  
безгласности, покуда в до диез  
мизинец свой не окунет союзник.

А ты — одна. Тебе — подмоги нет.  
И музыке трудна твоя наука —  
не утруждая ранящий предмет.  
открыть в себе кровотечение звука.

Для понимания данного стихотворения читатель должен иметь определенный фонд знаний, общий с автором произведения. Мать Марины Цветаевой — Мария Александровна — была профессиональной пианисткой, но по семейным и социальным причинам не могла выступать на сцене. Она мечтала, чтобы ее дочери Марина и Ася стали пианистками. В своей автобиографической прозе «Мать и музыка» М. Цветаева пишет: «Когда вместо желанного, предрешенного, почти приказанного сына Александра родилась только всего я, мать, самолюбиво проглотив вздох, сказала: “По крайней мере, будет музыкантша”. <...> Мать — залила нас музыкой <...> затопила нас как наводнение <...> Мать залила нас всей горечью своего несбывшегося призвания, своей несбывшейся жизни, музыкой залила нас, как кровью, кровью второго рождения <...> Музыкального рвения у меня не было <...> причиной было излишнее усердие моей матери, требовавшей с меня не в меру моих сил и способностей, а всей сверхмерности и безвозрастности настоящего рожденного призвания. С меня требовавшей — себя! С меня, уже писателя — меня, никогда не музыканта» [5, т. V, с. 10–20].

И вот эту внутреннюю борьбу дара поэта и не-дара музыканта описывает Б. Ахмадулина в этом стихотворении. Обратимся к анализу языковых средств, с помощью которых поэт в четырех четверостишиях раскрывает муки противостояния, право выбора собственной жизни, глубинно-интуитивной верности своему призванию. Основными смыслопорождающими «узлами» в тексте являются нестандартные синтагматические связи лексем: *две равных темноты, два мрачных исподлобья, две сильных тишины, сиротства перевес, узник безгласности, окунет в до диез, кровотечение звука, взаимная глухонемота, иноязычие друг друга, два слабых горла*. Важную смысловую нагрузку также несут сочетание *два совершенных круга* (круг не может быть совершенным или несовершенным) и окказионализм *исподлобье* (в русском языке лексема *исподлобья* является наречием, а не существительным).

Четко выявляются две фракталы: реальный мир, в котором главным предметом является рояль. Собственно лексема рояль повторяется в тексте три раза, в нем также функционируют два перифраза: *узник безгласности* и *ранящий предмет*. Вторая фрактал включает философские смыслы: противостояние музыки и поэзии в душе лирической героини Б. Ахмадулина выражает через лексемы *темнота, круг, глухонемота, иноязычие, исподлобье, горло*, находя для них яркие эпитеты. Для выявления и понимания глубинного смысла стихотворения очень важно последнее четверостишие. *Рояль — узник безгласности*, он не может ничего без руки музыканта, музыки нет без инструментов, а поэт — один, его инструмент — он сам, его душа; сиротство поэта перевешивает все. *Рояль — ранящий предмет*, который приносит боль и страдание лирической героине, но при этом дает ощутить силу и мощь преодоления колебаний, способность понять свое истинное предназначение. Открыть в себе, *не утруждая ранящий предмет*, собственный поэтический голос, настоящий, кровью истекающий звук. И главное: стать, быть и остаться — через страдания, боль, противоречия, муки творчества — Поэтом.

О жизни М. Цветаевой в эмиграции и затем после возвращения в Советский Союз Б. Ахмадулина с горечью пишет: «Ты перед ней не виноват, Берлин! / Ты гнал ее, как принято, как надо, / но мрак твоих обоев и белил / еще не ад, а лишь предместье ада. / Не обессудь, божественный Париж, / с надменностью ты целовал ей руки, / но все же был лишь захолустьем крыш, / провинцией ее державной муки».

Нина Берберова в книге «Курсив мой» пишет: «М. И. Цветаеву я видела в последний раз на похоронах (или это была панихида?) кн. С. М. Волконского, 31 октября

1937 года. После службы в церкви на улице Франсуа-Жерар (Волконский был католик восточного обряда) я вышла на улицу. Цветаева стояла на тротуаре одна и смотрела на нас полными слез глазами, постаревшая, почти седая, простоволосая, сложив руки у груди. Это было вскоре после убийства Игнатия Рейсса, в котором был замешан ее муж, С. Я. Эфрон. Она стояла, как зачумленная, никто к ней не подошел. И я, как все, прошла мимо нее» [2, с. 98].

Если Берлин — *лишь предместье ада*, а Париж — *провинция ее державной муки*, то что же испытала и пережила М. Цветаева, вернувшись на Родину? Об этом написано очень много. Арест дочери, мужа, постоянный страх за сына, бездомье, безденежье, непечатание, боязнь прежних знакомых (не всех) общаться с «белоэмигранткой» — вот ее державная мука здесь, в России. Критик Зелинский, написавший отрицательную рецензию на ее сборник стихов за излишний формализм и непонятность, «генералы от литературы» в те годы Асеев и Тренев, решавшие, подписать заявление М. Цветаевой о работе посудомойкой в писательской столовой в Чистополе или нет — вот ее моральный ад. В одном из интервью Б. Ахмадулина говорила: «Мое отношение к Марине Ивановне колеблется между двумя крайностями — то оно удивительно светлое, ясное, то невыносимо-мучительное, болезненное. Что же касается дачи в подмосковном поселке Болшево, откуда увели ее мужа Сергея Яковлевича и дочь Ариадну (его — на расстрел, ее — в тюрьму и долгую ссылку), то там вообще убийственное место, где лично я находиться не могу».

Силы М. Цветаевой иссякали, она писала, что в последние месяцы постоянно ищет глазами крюк: «Не нужно мне ни дыр ушных, ни вещей глаз, на твой безумный мир ответ один — отказ».

Поэт о поэте может сказать очень многое, сказать точно, тонко, поэтически-глубинно. Например, только поэт или очень серьезный исследователь увидит и поймет гениальность, казалось бы простых строк — названия стихотворения А. Ахматовой, всего четыре слова: *Дорога не скажу куда*. Б. Ахмадулина об этом пишет: «“...Дорога не скажу куда...” / Меж нами так не говорят, / нет у людей такого знания, / ни вымыслом, ни наугад / тому не подыскать названья, / что мы, в невежестве своем, / строкой бессмертной назовем».

А сколько бессмертных строк посвящено самой Белле Ахмадулиной: «Ах, Белка, лихач катастрофный, / нездешняя ангел на вид, / люблю твой фарфоровый профиль, / как белая лампа горит!... Что нам впереди предначертано? / Нас мало. Нас может быть четверо. / Мы мчимся — / а ты божество! / И все-таки нас большинство» (А. Вознесенский). «Вы были у Беллы? / Мы были у Беллы — / Убили у Беллы / День белый, день целый: / И пели мы Белле, / Молчали мы Белле, / Уйти не хотели, / Как утром с постели. / И если вы слишком душой огрубели — / Идите смягчиться не к водке, а к Белле. / И если вам что-то под горло подкатит — / У Беллы и боли, и нежности хватит» (В. Высоцкий). Как писал Иосиф Бродский о Белле Ахмадулиной, «хороший поэт является сокровищем нации. Тем более, если такой поэт женщина» [1, с. 418].

Как думается, любому творцу важно мнение своих коллег. «Судить о качественности, сущности, о всем, что не видимость вещи, — пишет М. Цветаева в эссе “Поэт о критике”, — может только в этой области живущий и работающий. Отношение — ваше, оценка вам не принадлежит» [2, т. V, с. 279]. Как думается, «святое ремесло поэта» по-настоящему (в глубину подсознания, невидимости, чары) оценить может только его собрат, со-ремесленник, со-творец в пространстве соприкасающихся миров вдохновения и творчества.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Ахмадулина Б. Друзей моих прекрасные черты: [стихи]. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. 464 с.
- 2 Берберова Н. Курсив мой. М.: Согласие, 1999. 736 с.
- 3 Вознесенский А. Лирика. М.: Эксмо, 2007. 351 с.
- 4 Кубатьян Г. Имена // Марина Цветаева в ереванских публикациях 1960–1990-х / сост. Н. А. Гончар. Ереван: Наири, 1999. 210 с.
- 5 Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994–1995. Т. 5. 720 с.

\*\*\*

© 2019. Helena Yu. Muratova  
Vitebsk, Republic of Belarus

## POET ABOUT POET: THE CONTIGUOUS WORLDS

**Abstract:** The article addresses poetry and individual statements of poets on the work of other poets. The study is to prove that, while reviewing the work of the Other, a poet expresses his own views on life and art, his world view and mindset, putting emphasizes of their own. For example, Marina Tsvetaeva dedicated a whole series and individual poems to a number of poets: Pushkin, Blok, Akhmatova, Pasternak, Mayakovsky. And at all times she kept her own vision of the entity, pivotal principle of those she wrote about. The paper displays M. Tsvetaeva's view on the issues of art and creativity in the cycles dedicated to A.S. Pushkin and A. A. Akhmatova. By the same token, life and work of M. Tsvetaeva were reflected in numerous poems of various poets. Yet the work of Bella Akhmadulina stands out in this regard, with both its individual poems and individual lines, Tsvetaeva's reminiscences and mere mentioning of Marina's name attesting to the inherence of M. Tsvetaeva's presence in B. Akhmadulina poems' realm. The author examines Bella Akhmadulina's poems on life and work of Marina Tsvetaeva, delivering a linguistic analysis of the passage from a poem "Music lessons" by Akhmadulina illustrative of a deep insight into Akhmadulina's inner world. Introducing poems and statements by Andrey Voznesensky, Vladimir Vysotsky, Joseph Brodsky dedicated to Bella Akhmadulina the author highlights their attitude to her as to a unique poet.

**Keywords:** art, poetry, creativity, craft, language means.

**Information about author:** Helena Yu. Muratava — PhD in Philology, Associate Professor, P. M. Masherov Vitebsk State University, Moskovsky Ave. 33, 210036 Vitebsk, Republic of Belarus. E-mail: mouratova@tut.by

**Received:** June 27, 2018

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

**For citation:** Muratova H. Yu. Poet about the poet: the contiguous worlds. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 170–176. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Akhmadulina B. *Druzei moikh prekrasnye cherty: [stikhi]* [My friends' beautiful faces: [poems]]. Moscow, EKSMO-Press Publ., 1999. 464 p. (In Russian)

- 2 Berberova N. *Kursiv moi* [Italics mine]. Moscow, Soglasie Publ., 1999. 736 p. (In Russian)
- 3 Voznesenskii A. *Lirika* [Lyrics]. Moscow, Eksmo Publ., 2007. 351 p. (In Russian)
- 4 Kubat'ian G. *Imena* [Names]. *Marina Tsvetaeva v erevanskikh publikatsiakh 1960–1990-kh* [Marina Tsvetaeva in Yerevan publications 1960–1990], complicated by N. A. Gonchar. Erevan, Nairi Publ., 1999. 210 p. (In Russian)
- 5 Tsvetaeva M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.], complicated, preparation of the text and comments by A. Saakiants and L. Mnukhina. Moscow, Ellis Lak Publ., 1994. Vol. 5. 720 p. (In Russian)





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

© 2019 г. Т. Е. Смыковская  
г. Благовещенск, Россия

**«ДВЕ НЕРАЗЛУЧНЫХ...»:  
ТВОРЧЕСКОЕ СОПРЯЖЕНИЕ И ДУШЕВНАЯ СООБРАЗНОСТЬ  
СЕСТЕР ЦВЕТАЕВЫХ**

**Аннотация:** В статье исследуется творчество Марины и Анастасии Цветаевых. В частности, представляется комплекс произведений сестер, в которых они, соприкасаясь, обнаруживали единую духовную и художественную суть. В результате исторических потрясений первой половины XX столетия жизненные пути Марины и Анастасии Цветаевых оказались разведены. Однако, вопреки трагическим катаклизмам, потрясшим Россию, внутренняя связь Мусы и Аси (так сестры именовали себя), в последний раз встретившихся в 1927 г. во Франции, оказалась неразрывна. Автором публикации проанализированы стихотворения сестер Цветаевых, посвященные друг другу, а также актуализированы поэтические и прозаические тексты, отражающие их биографические и литературные пересечения. Ряд лирических произведений Анастасии Цветаевой впервые рассматривается в контексте судьбы и творчества ее старшей сестры. Первое взаимопроникновение выпадает на детские годы, оно объемно воссоздано младшей Анастасией в книге «Воспоминания», создававшейся во второй половине XX в. Впечатления, переживания юности и молодости отражены не только в мемуарной прозе, но и в поэтическом творчестве. Прежде всего это касается ранней лирики Марины Цветаевой. Образ Анастасии запечатлен ею в таких стихотворениях, как «Ты — принцесса из царства не светского...», «Лесное царство», «Взгляните внимательно и если возможно — нежнее...» и многих других. В произведениях, обращенных к Асе, акцентирован топос вокзала, являющийся одной из художественных составляющих мотива разлуки («На вокзале», «Неразлучной в дорогу» и др.). В лирическом цветаевском дискурсе возможны и прямые биографические переклички, осложненные образными взаимодействиями (М. Цветаева «Конькобежцы» — А. Цветаева «Мы»). Открытыми или аллюзивными лирическими обращениями к Марине Цветаевой пронизана лагерная поэзия ее младшей сестры.

**Ключевые слова:** Марина Цветаева, Анастасия Цветаева, поэзия, художественный мир, *цветаевское мы*, творческое сопряжение, лирическая героиня.

**Информация об авторе:** Татьяна Евгеньевна Смыковская — кандидат филологических наук, доцент, Благовещенский государственный педагогический университет, ул. Ленина, д. 104, 675000 г. Благовещенск, Россия. E-mail: tarkatova@yahoo.com

**Дата поступления статьи:** 24.04.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

*Для цитирования:* Смыковская Т. Е. «Две неразлучных...»: творческое сопряжение и душевная сообразность сестер Цветаевых // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 177–187.

Марина и Анастасия Цветаевы — два важнейших имени на литературной карте России XX столетия. Марина — «пламень», воплощенный в стихах, Анастасия — «лед», растопленный в прозе. Они, «столь различны меж собой», «сошлись» не только родственно, как сестры, но и художественно, как писатели, оставившие глубокий след в творчестве друг друга и в летописи отечественной словесности. Марина — признанный лирический гений, Анастасия, восставшая из гулаговского пепла, только обретает свое законное место в ряду русских прозаиков и поэтов. Их судьбы, созвучные жестокому XX в., трагичны, их жизненные пути разведены историей. Однако единое «сердце», некогда «расколотое на два» исторической катастрофой, оказалось слито в «общий голос» художественного сосуществования, позволившего почти мистически соприкаться на разных концах земного пространства.

Творческому сопряжению Марины и Анастасии Цветаевых посвящен лишь небольшой ряд статей [2]. Причина, по-видимому, кроется в недостаточной степени изученности художественного мира младшей из сестер. Поэзия и проза Анастасии Цветаевой только в начале 2000-х гг. сделалась объектом литературоведческого анализа [6; 8]. М. Головей, исследуя цветаевские переключки, справедливо резюмирует: «<...> диалог строился в полемической форме, так как суждения и воспоминания, высказываемые обеими сестрами в мемуарной и биографической прозе, часто противоречат друг другу, а в лирическом творчестве сестры скорее ведут диалог, обращаясь или отвечая друг другу» [1, с. 259].

Узнав в лагере<sup>1</sup> о смерти сестры, Анастасия Цветаева в послании к давнему другу Е. Я. Эфрон<sup>2</sup> подытожила: «Тишина и пустота такие страшные, <...> и все стало воздушное <...>. Вчера была моя 1-ая ночь со звездами без Марины, со звездной Мариной. Она уже 2 года там. / Без Марины наслаждаться искусством и природой, человеком, книгой мне невозможно. Каждое чувство обведено черным провалом. <...> Этот (здесь и далее в цитате выделено А. И. Цветаевой. — Т. С.) удар должен начать мою старость. Если из искусства изъят такой мастер — значит, и оно тень теней. Я ее отсутствия в жизни, думаю, что не пойму никогда. Но роптать я не могу, и я должна принять даль между нами именно потому, что эта даль — чудовищна. Это экзамен к собственной смерти <...>» [3, с. 191]. Вопреки годам исторического небытия, безысходной разлуки и беспросветного неведения связь между сестрами не ослабевала. В разгар Гражданской войны Марина, оторванная от Аси, писала ей: «— Так легко умереть! — Но — странно! — о тебе я все эти годы совсем не беспокоилась — высшее доверие! — как о себе. — *Я знала, что ты жива* (выделено М. И. Цветаевой. — Т. С.)» [13, т. 6, с. 192]. Их навсегда соединило детство, вдвоем они встретили юность и молодость. Литературный секретарь А. Цветаевой С. Айдинян отмечал: «При несходстве характеров у Марины и Анастасии было сходство душевного строя. Отсюда “близнецовость” голосов, моментальность синхронного ответа на чей-нибудь вопрос, даже

<sup>1</sup> С 19 февраля 1938 по 1 марта 1941 А. И. Цветаева отбывала лагерное заключение в БАМлаге (с мая 1938 Амурлаге; совр. Амурская обл.), далее этапирована в Бурлаг (совр. Хабаровский край), откуда 1 сентября 1947 была освобождена. Подробнее о лагерном пути А. И. Цветаевой см.: [7, 9].

<sup>2</sup> Эфрон Е. Я. (Лилия; 1885–1976) — сестра мужа Марины Цветаевой. Дружба А. И. Цветаевой с Е. Я. Эфроном зародилась в 1911 г.

сны одинаковые. С отроческого возраста между сестрами возникли доверительные отношения. <...> наиболее близкая дружба сестер, их душевная открытость друг другу приходится на молодые, предбрачные годы и первое время после замужества. <...> До конца жизни Анастасия Ивановна чувствовала сестру как существо очень близкое ей, родное, но не идеализировала ее, не преклонялась перед нею — просто глубоко и с искренне пережитым пониманием относилась и к личности, и к поэзии Марины» [10, т. 1, с. 14–15]. Одни из самых трогательных страниц «Воспоминаний» (1957–1992) А. Цветаевой о Марине. Книга во многом создана для сестры, в память о ней: об их бесценном совместном прошлом, горьких расставаниях и радостных встречах: «<...> до ее <Марины> двадцати пяти — и год с ее двадцати восьми с половиной до двадцати девяти с половиной — наши жизни были крепко связаны, и она звала меня — своей неразлучной. Марина — самый родной, самый трудный, самый неопишущий, самый, может быть, колдовской человек моих детства и юности» [10, т. 1, с. 21]. Старшая сестра, захватив в паре поэтическое лидерство, не раз лирически отзывалась о своей Асе, нередко представляла ее в сказочном образе, отсылающим в мир волшебного детства, столь дорогого для сестер Цветаевых: «Ты — принцесса из царства не светского, / Он — твой рыцарь, готовый на все... / О, как много в вас милого, детского, / Как понятно мне счастье твое!» [13, т. 1, с. 11]. Образ Аси пейзажен. Она неоднократно изображается в лесном локусе: в «светлой чаще берез», у костра, среди «сосен, болот и мхов». Марина Цветаева, включая героиню-сестру в природный круг, желала подчеркнуть ее искренность и непосредственность, отсутствие наигранности и фальши. В лирическом мире Марины Анастасия воплощена в разных стихиях. В «Лесном царстве» (1908) и во «Взгляните внимательно и если возможно — нежнее...» (1913) она — огонь «искр» и «пламя», в «Асе» (1913) — родственна воде, в «Мы быстры и наготове...» (1913) — воздушна, лишена материальности: «Прочь, гумно и бремя хлеба, / И воли! / Мы — натянутые в небо / Две стрелы!» [13, т. 1, с. 183]. Так Мариной акцентируется неординарность личности, богатство внутреннего мира Анастасии, способной то страстно гореть, то ласково изливаться «изумрудной волной». По-видимому, между сестрами не существовало литературного соперничества. Ася, впитывая стихи Марины, принимала в себя ее поэтический дар. Марина, в свою очередь, признавала «мудрый ум» шестнадцатилетней сестры и ее право на самостоятельное творчество, на создание собственной художественной вселенной.

Лирическая героиня, отождествленная с Анастасией, чаще всего показана в любовной коллизии, овевана романтическим ореолом. Она «принцесса», за которой неотомимо следует возлюбленный. В ранних стихотворениях («Лесное царство», «Колыбельная песня Асе») он воплощен в образе абстрактного рыцаря-пажа, безнадежно служащего своей «лукавой и строгой» «царевне», гордо повелевающей им: «Ты во сне увидишь слезы / Брошенных пажей» [13, т. 1, с. 106]. В более поздних «Конькобежцах», датируемых 1916 г., избранник Аси обретает конкретные черты, его образ эволюционирует от преданного отвергнутого юноши до рокового мужчины, сыгравшего исключительную роль в жизни героини. Из посвящения узнаем, что речь идет о Борисе Трухачеве, первом муже А. Цветаевой, умершем в 1919 г. в Старом Крыму от сыпного тифа. Об их нечаянной встрече младшая из сестер писала: «Музыка гремела, летел снежок, синее небо вечера медленно и плавно кружилось над нами, и казалось, что кружится голова. / Мы катались <...>, когда на полном бегу возле нас зашипели, резко затормозив о лед, лезвия норвежских коньков и, смеясь и еще как на бегу дыша, стал среди нас человек в пиджаке, в темно-желтой меховой шапке. Она была надета чуть вбок, и из-под

нее, ею стройно схваченные, светлели подрезанные, как у Листа, пышные волосы. Синие глаза сверкали весельем насмешливым, <...>. / — Кто это? — спросила я, чувствуя, что я должна мчаться с ним <...>! Что-то ослепительное, несомненное, никогда не виденное, пленительное, нужное было в этом подлетевшем и умчавшемся человеке. Все остановилось. Важным было только — его возвращение. Оно не замедлило. <...> В его брызжущем остроумии было столько захватывающей уверенности, <...> его стройное, легкое тело (изящное не деланным, а кровным изяществом), худое лицо, тонкий нос с горбинкой <...> — все было в совершенстве в первый раз! Упоительно! Ни на кого не похоже! Дарило и отнимало себя. <...> А музыканты начинают новое, золотые трубы взлетают ко рту солдат, и ритм начинающей колдовать мелодии трогает наши коньки. Борис замечает, что я на норвежских (одна из всех женщин катка, — да будет благо-словенно наше право летать!). / <...> Ни с кем за все годы мои на катке я не знала такой быстроты! Ни с чем не сравнимое упоение. / <...> И мы мчимся и мчимся, и под музыку, и без музыки, я сбоку вижу его лицо, смеющееся, разгоревшееся, темную синеву глаз, соболиного цвета шапочку. Я совершенно счастлива!» [10, т. 1, с. 203–204]. Это знаковое событие в судьбе юной Анастасии Марина художественно запечатлела в стихах: «Башлык откинула на плечи: / Смешно кататься в башлыке! / Смеется, — разве на катке / Бывают роковые встречи? // Смеясь над “встречей роковой”, / Светло сверкают два алмаза, / Два широко раскрытых глаза / Из-под опушки меховой. // Все удается, все фигуры! / Ах, эта музыка и лед! / И как легко ее ведет / Ее товарищ белокурый. // Уж двадцать пять кругов подряд / Они летят по синей глади. / Ах, из-под шапки эти пряди! / Ах, исподлобья этот взгляд! // Поникли узенькие плечи / Ее, что мчалась на легке. / Ошиблась, Ася: на катке / Бывают роковые встречи!» [13, т. 1, с. 169–170]. Композиционно произведение делится на две части. В начальных строках героиня легка и невесома, не обременена жизненными невзгодами. Она смеется в лицо судьбе. Если междометия акцентируют ее беззаботность и кокетливость, то восклицательные знаки фиксируют особую впечатлительность и эмоциональный накал нежданного знакомства. Лирическая героиня предстает в движении (*откинула на плечи — смеется — глаза сверкают — они летят*), в преддверии истинного романа, она охвачена настоящим чувством. Последняя строфа, отделенная длительной паузой, воплощающей, с одной стороны, значительный временной перерыв, с другой — любовный провал. Героиня изображена статически, почти фотографически фиксируются «поникшие узенькие плечи», которые в контексте ранней лирики Марины Цветаевой во многом выступают знаком расплаты за страдания отверженных возлюбленных. Несмотря на непростой разрыв с Анастасией, «непокорный паж» Борис Трухачев остался светлым воспоминанием в сердце Марины. Она, узнав о его кончине, писала сестре: «Ася! — смерть Бориса — для меня *рана на всю жизнь* (выделено М. И. Цветаевой. — Т. С.), огромное и страшное горе. <...> Я Бориса любила как того брата, <оторо>го у нас не было» [13, т. 6, с. 192]. Для Анастасии Борис Трухачев — важная веха в судьбе, первая любовь, отец старшего сына Андрея, сумевшего вместе с матерью выжить в Гражданскую войну, выстоять в годы репрессий. Последние дни Бориса Трухачева Анастасия Цветаева бережно воссоздаст в автобиографическом романе «Амор» (1939–1941; 1987–1989), где выведет его под именем Глеба.

Спустя десятилетия образ влюбленных конькобежцев вновь возникнет в цветаевской поэзии. Однако стихотворение, появившееся в 1940 г., будет принадлежать уже Асе, отбывавшей лагерное заключение на Дальнем Востоке, в Амурлаге. В основу произведения положено воспоминание, внезапно воскрешенное «волшебной» мелоди-

ей, некогда звучавшей на «роковом» катке: «Музыка. А где-то, часовые, — / Все ли там спокойно, на Амуре? / Обухом — вальс. И покорную выю / Под вальс “На сопках Манчжурии”... // Ели... Рукой отгибаю / Снежную ветку, и вмиг / Точно во сне оживает / Ваш меховой воротник, / Лед и коньки. О, как любы / Синие Ваши глаза — / Вальсом, как солнцем, трубы — / И уж невозможно назад — / Это лишь первого акта / Занавес лунный. / Но я — (Вальса срывается с такта / Бронзовая струя). / Я ведь не знала, что сбудется / Вальс. Что Манчжурская тень / Так мне — что позабудется / Этот, как многие, день, / И что волшебною силою / Музыка, в дальнем краю / Плена и старости — милую / Юность услышу. Стою, / Как оглушенная. Строгие / Кедров кружатся кругом. / Лодочкой месяц двурогий / В звездную выю за другом / Ввысь, по небесным дорогам / Тяжкой ногой по разлукам. / Милый! Давно над землею / Звездами Ваши глаза. / Но сын Ваш — одно лицо и / Нрав. Четверть века назад / Вы — зубы стиснув и руки скрестив, / Отринувши все, что рядом, / Он измеряет звездный массив / Вашим — и Фауста — взглядом» [11, с. 129]. Названием «Мы» подчеркивается слитность образов Аси и ее первой любви. Их связь с сыном, которому посвящен стихотворный текст, а также с Мариной, реминисцентно присутствующей в лирическом сюжете. Младшая сестра, создавая произведение, не могла не помнить об авторе «Конькобежцев». Марина, лирически актуализируя внутреннее единство с сестрой, их общую природу, также нередко прибегала к местоимению *мы*: «Мы быстры и наготове, / Мы остры. / В каждом жесте, в каждом взгляде, / в каждом слове. — / Две сестры. // Своенравна наша ласка / И тонка, / Мы из старого Дамаска — / Два клинка» [13, т. 1, с. 183]. После знакомства Марины с Сергеем Эфроном Ася печально осознавала, что их *мы* может распасться. Взамен Мусе она пыталась найти родственную душу, обрести иную целостность: «Мы стояли — Марина и я — под шатром южных звезд, в дыханье дрожа, в трепете масличных ветвей, и ее слова, как волны о черный берег, луной или фосфором под водой бились о мое одинокое без нее сердце: / — Он чудный, Сережа... Ты поймешь. Мы вечером будем у меня, — приходи! Втроем. Ты увидишь! <...> Он болен, Сережа, — туберкулез. Мы, может быть, скоро уедем отсюда, он не переносит жару... / ... “Мы”. Значит, конечно мое “мы” с Мариной. А я... ? Будет ли у меня с Б.С.Т. “мы”?» [10, т. 1, с. 211]. Однако цветаевское *мы*, вопреки новым судьбоносным встречам, оставалось неизбывным. Марина Цветаева, будучи в Москве, писала в Крым к сестре: «Ася! — Жду тебя. — Я годы (здесь и далее в цитате выделено М. И. Цветаевой. — Т. С.) — одна (людская пустошь). Мы *должны* быть вместе, здесь ты не пропадешь. <...> Если бы я знала, что жив, я была бы — совершенна счастлива. Кроме него и тебя — мне ничего не надо. / Каждый кусок, к <отор> ый ем — поперек горла и отчаяние, что нельзя послать тебе» [13, т. 6, с. 191–193]. Пройдут годы и заветное *мы* воскреснет в стихотворении Анастасии Цветаевой. Их союз окажется нерушим, не подвластен лагерной действительности, не вычеркнут из памяти, не вытеснен из сердца.

Лирическая героиня «Мы», наделенная автобиографическими чертами, остро переживает несвободу, сумевшую затмить историю любви. Внутренняя экспрессия передается обрывающимися строками. Ломанный ритм воплощает безмерное волнение, перехватывающее дыхание и не дающее завершить начатую фразу. Картина былого, «оглушая», словно выводит из смертельного сна, напоминая о том, что жизнь продолжается даже в лагерной зоне. Неслучайно возникает образ «обуха», обладающего в стихотворении символикой, нетрадиционной для русской литературной парадигмы. Обух, как часть топора, устойчиво ассоциируется с гибелью (Ф. М. Достоевский, А. И. Солженицын и др.). У Цветаевой же «обух» «манчжурского вальса» олицетворяет вне-

запное пробуждение заключенной, удивленно понимающей: за долгий тюремный срок не притупилась способность глубоко чувствовать, воспринимать мир сквозь музыку и бережно хранить в сердце юность, отраженную некогда в стихах Мариной.

Пристанище лирической героини, не утратившей желаний жить, — земля. Вблизи нее Амур, вокруг «снежные ели», «строгие кедры» и «седые сосны». Деревья в стихотворении являются не просто знаком таежного топоса. Дерево, по мысли М. Эпштейна, — это «образ упорного прорастания, жизнестойкого терпения, которое осиливает все превратности годового цикла — из осеннего увядания и зимней наготы возрождается к новой цветущей жизни» [14, с. 42]. Лирическая героиня окольцована деревьями. Они — символ ее стойкости, безмерной веры, «прорастания» в жизнь вопреки всем злоключениям. Величественная вечнозеленая хвоя олицетворяет бессмертие души, негасимую надежду, нетленные ценности, к которым она устремлена.

Обитель ушедшего в «звездную вьюгу» героя — небо. Он возвышен смертью («звездами Ваши глаза») и бывшей возлюбленной, использующей в обращении к нему только *Вы*, свидетельствующее о пиетете перед неординарной личностью, духовно близким человеком. Для героини необычайно ценна память о нем. Если в стихотворении Марины портретна девушка (*башлык — два широко раскрытых глаза — меховая опушка — узенькие плечи*), то у Анастасии детализирована внешность героя (*меховой воротник — синие глаза — зубы стиснув — руки скрестив*). В «Конькобежцах» акцентировано любовное приключение и потрясение юной Аси, в «Мы» — мир женщины, познавшей горе и несправедливость. Она осознает важность пройденного пути. В композиционной структуре стихотворения (настоящее → прошедшее → будущее) тематически и объемно выделена картина былого. Возвращение в далекое прошлое становится залогом обретения себя в лагерной действительности. Вальс, когда-то звучавший на катке юности, является не только мотивом, объединяющим части произведения («На сопках Манчжурии» в лагере — амурский вальс на катке — колыбельное пение под вальс «На сопках»), но знаком неизбывности нравственной силы человека, способного претерпеть тюремный « плен ». Круговорот жизни, воплощенный в музыке, не в состоянии разорвать даже гулаговская «тень». Мотив убаюкивания ребенка, появляющийся в конце произведения, замыкает цепочку (мать → сын → внучка) и свидетельствует о торжестве света над мраком смерти.

В стихотворениях Марины Цветаевой, обращенных к младшей сестре, нередка сцена разлуки, свидетельствующая о том, что разъединение переживалось трудно и болезненно: «“Ася, руку мне!” и “Ася, руку!” / (Про себя тихонько: “Поцелуй!”) // Поезд тронулся — на волю Божью! / Тяжкий вздох как бы одной души» [11, т. 1, с. 173]. Откликом ушедшему пассажирскому составу рождались пронзительные лирические строки. Мотив расставания обуславливает топос вокзала, не единожды воссозданный в Марининых произведениях («На вокзале», 1911; «Неразлучной в дорогу», и др.), адресованных Анастасии: «Гул предвечерний в заре догорающий / В сумерках зимнего дня. / Третий звонок. Торопись, отъезжающий, / Помни меня! / Ждет тебя моря волна изумрудная, / Всплеск голубого весла, / Жить нашей жизнью подпольною, трудною / Ты не смогла. / Что же, иди, коль борьба наша мрачная / В наши ряды не зовет, / Если заманчивей влага прозрачная, / Чаек серебристый полет! / Солнцу горячему, светлому, жаркому / Ты передай мой привет. / Ставь свой вопрос всему сильному, яркому — / Будет ответ! / Гул предвечерний в заре догорающей / В сумерках зимнего дня. / Третий звонок. Торопись, отъезжающий, / Помни меня!» [13, т. 1, с. 34]. В стихотворении два мира: «наш» и «твой». Первый «подпольный», «трудный», «мрачный», вероятно, об-

щий для Марины и Сергея Эфрона. В нем нет ни простора, ни воздуха, а лишь «мрачная борьба». Второй мир, наполненный «влагой прозрачной» и «серебристым полетом чаек», противоположен ему. Его «царевна» — Ася. Марина Цветаева, основывая стихотворение на антитезе, все же обозначает общую «солнечную» природу лирических героинь. Они, несмотря на разность дорог, скованы знаком горячего солнца, символизирующего их вечную тягу к свету, единую духовную суть, актуализированную кольцевой композицией. Заключительное, выделенное дважды «Помни меня!» звучит как заклинание, сакральное моление. Марина, возможно, интуитивно предчувствовавшая «разрыв в жизнь», просит хранить ее образ в сердце, мысленно не расставаться с ней на сложных жизненных путях. И младшая сестра «помнила», не забывала, была неизменно верна своей Мусе, которая нередко приходила во снах, посылая судьбоносные знаки: «<...> с 1907 по 1910 год она <Марина> жила на антресолях отцовского дома в крошечной комнатке — письменный стол, диван и портреты любимых героев — на стенах. А в 1910 году Марина сошла вниз, поселилась в бывшей кладовой, а позднее — в комнате экономки, двухоконной, окнами во двор. И подоконники она устала горшками комнатных растений. Любимый ее цветок был серолит из семейства бегоний, листья которого усыпаны серебряным узором. / Итак, в 1943 году, на Дальнем Востоке, погруженная в свое горе, я увидела у одной вскоре освобождающейся женщины, у койки ее в большой кадке как бы увеличенный в лупу, как с ее подоконника, цветок, любимый Мариной, разросшийся в комнатное *дерево* (выделено А. И. Цветаевой. — Т. С.) — серолит. Я сказала о Марине владелице дерева, и она подарила его мне, заповедав ежевесенне его пересаживать в новую землю. Дерево стало моим» [12, с. 179]. Лучшие портреты, написанные Анастасией Цветаевой в лагере, воссоздают дорогое лицо: «<...> я с вести о Марининой гибели начала увеличивать, в карандаше, пришедшие мне фотографии: двадцати пяти лет в аметистовом ожерелье на фоне инкрустированного <...> полукруга; тридцати пяти лет, в  $\frac{3}{4}$ , в крупноклетчатом платье с черной овальной брошью; последняя — сорока шести-сорока семи, с уже седой головой, с открытой шеей и ниткой граненых бус. / Я работала над ними ночами. Работала с сеткой, точно» [10, т. 2, с. 659]. Ариадна Эфрон, обретя одно из изображений, тут же откликнулась: «Получила письмо <...> с маминым перерисованным портретом, изумительно схожим» [5, с. 168].

Анастасия Ивановна, будучи заключенной, не имея возможности досрочного освобождения, надеялась на скорую встречу, безмерно скучала и изо всех сил старалась не поддаваться хандре. В стихотворении «Моей сестре Марине» (?1941) она восклицает: «Стою, терзаема своей судьбою, / Встречая лбом девятый вал тоски, — / А там гармоника как с перепою... / Марина! Свидимся ли мы с тобою, / Иль будем врозь — до гробовой доски?» [11, с. 95]. Мир лирической героини произведения замкнут, уподоблен тихой келье. Он противостоит реальности «за бараками», наполненной «неистовым» пением гармоники. Внешний топос, утопающий в разнообразии звуков (*смех — хоровод — плясать — ритм молодого веселья*), не совместим с «немотой», царящей в душе, с сокровенным безмолвием, порожденным долгой и тягостной разлукой.

Ася, узнав о трагической кончине Марины, погружается в небытие, навсегда перестает писать стихи. Ее лагерные письма к родным наполнены неподдельным горем: «49 лет жизни вдруг ушли из-под ног. <...> I (здесь и далее в цитате выделено А. И. Цветаевой. — Т. С.) мое чувство было — нет, не так, не может быть. Невозможность, нелепость, чудовищность. Насмешка. Я ждала встречи с ней столько лет, так терпеливо, никогда не падая духом. Она для меня неразрывна с чувством жизни, моей,

я ведь никогда, с рождения, не жила без нее на свете и этот свет без нее мне был — незнаком» [4, с. 186]. Однако смерть не стала поводом к забвению. Анастасия Ивановна, освободившись из лагеря, пережив «вечную» ссылку, во что бы то ни стало желает побывать в Елабуге, найти могилу сестры. С просьбой о поездке она обращается к Ариадне Эфрон, в ответ слышит отказ: «При свидании с моей племянницей Алей в 1947 году я предложила ей ехать в Елабугу <...>. — На могиле у мамы я должна сперва побывать одна, — отвечала Аля, — побыть с ней наедине. Но, найдя ее, я обещаю вам свезти вас на мамину могилу. / Мне пришлось согласиться» [10, т. 2, с. 663]. В 1958 г. Анастасия Ивановна еще раз просит содействия старшей дочери Марины Цветаевой в поиске захоронения матери, поддержки вновь не получает: «На мое повторенное ей желание ехать искать могилу Марины Аля ответила мне — слово в слово — то, что сказала за одиннадцать лет. Уважая ее желание, я вновь покорилась» [10, т. 2, с. 663]. На шестьдесят седьмом году жизни Анастасия Ивановна твердо решает сама найти место погребения. Мысль о том, что у родного человека, выдающегося поэта, составившего литературную славу России, нет даже могилки, была невыносима, не приносила душевного покоя. «Встреча» сестер произошла осенью 1960 г.: «Придя <...> на кладбище, я принесла сделанную мне на заказ в мастерской металлическую дощечку <...>: “В этой стороне кладбища похоронена Марина Ивановна Цветаева” <...>. <...> мы стали искать крест. Удивительно: у церковной стены стоял только один крест, и он был Марининою любимого цвета — старый, зеленоватой бирюзы. Он был из металла — тяжелый, хотя небольшой. <...> Кропоткина позвала паренька, который понес его и закопал по нашему указанию *между* (выделено А. И. Цветаевой. — Т. С.) четырех неизвестных могил 1941 года. В месте меж них, узком, где уже не смогут копать могилу, чтобы не задеть чужой. <...> Дощечку паренек прикрепил к кресту проволокой. <...> Десять лет спустя моей поездки в Елабугу Союз писателей Татарской Республики поставил Марине большой гранитный памятник на елабужском кладбище — на месте, отмеченном мною в 1960 году <...>. В будущем, может быть, будет уточнено настоящее место могилы Марины — у правой стенки кладбища» [10, т. 2, с. 678–679, 680]. Анастасия Ивановна скрупулезно, стремясь освободить имя Марины Цветаевой от домыслов, «проходя по всем следам», собирает факты ее пребывания в Елабуге и дает свое объяснение трагическому уходу: «Так меня, верящую, что жизнь надо терпеть до конца, озарило знание тех *Марининых* (здесь и далее в цитате выделено А. И. Цветаевой. — Т. С.) дней. Страшным шагом ответила на неразумные слова сына — чтобы не сделал этого он. / Любовь к сыну помогала ей упорно искать работу. Ей все еще верилось, что, как в детстве его, они — одно. Но когда в роковой час его горделивой угрозы, что, по несогласию его: их жизнью в Елабуге он может уйти в смерть, — открылись ее глаза на сына: он уже не одно с ней! Оттолкнув мать, он может шагнуть в смерть. С *этой* соперницей — спора нет. — Я чувствую это и теперь всем своим существом, нашей общей душой, поняв сужденность *тогда* ее шага. Его жертвенность. <...> Меня хотят уверить, что Марина ушла — и оставила сына! — оттого что не вынесла тяжести жизни. / <...> от нищеты Цветаевы не погибают. / Да, ее любовь к сыну была так велика, что если б ее заковали в цепи, а он бы ей говорил: “Ты мне нужна”, — она бы и веса цепей не ощутила. / Марина ушла, чтобы не ушел Мур. / Сомневаться в этом могут лишь люди совершенно иного уровня, неспособные понять натуры Марины, ее неистовость, ее абсолютизм, — *своей меркой* мерящие!» [10, т. 2, с. 682, 684].

Несмотря на разность характеров, жизненных путей и позиций, литературных устремлений и художественных доминант, Марина и Анастасия Цветаевы отражались



в друг друга. Притяжение было глубоко и многопланово. Образ Аси актуализирован в ранней поэзии Марины Цветаевой. Это время наибольшей душевной близости сестер. Анастасия предстает юной «принцессой», главный смысл существования которой — любовь. Пройдут десятилетия, и младшая сестра, создав роман «Амог», подтверждает этот лирико-романтический образ, уже названием произведения обозначит главную ценность своего земного бытия. Образ Марины, в свою очередь, чрезвычайно важен в автобиографической прозе А. Цветаевой, особенно в «Воспоминаниях», чей художественный хронос совпадает с этапом предельного внутреннего созвучия Муси с Асей. В книге их союзу отводится одно из ключевых мест. При этом Анастасия Цветаева, избегая мифологизированной ноты, рисует «свою Марину», правдиво воссоздает портрет человека, которого очень хорошо знала и безгранично любила. Марина под пером сестры предстает сложной и противоречивой личностью, безмерно талантливой и неистово страстной натурой. Маринин образ присутствует и в поэзии Анастасии. Он может быть реминисцентен («Мы») или явлен открыто («Моей сестре Марине»). В любом случае он свидетельствует о земном и небесном сопряжении сестер, неизбежности *цветаевского мы*, которое оказалось неподвластно ни истории, ни смерти.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Головей М. Г. Музыка в бытийном пространстве М. И. Цветаевой и А. И. Цветаевой // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2011. Вып. 3. С. 177–180.
- 2 Головей М. Г. Творческий диалог М. И. Цветаевой и А. И. Цветаевой // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2013. Вып. 6. С. 256–260.
- 3 Марина Цветаева в письмах сестры и дочери. Письмо А. И. Цветаевой Е. Я. Эфрон от 25.08.1943 // Нева. 2003. № 3. С. 192–193.
- 4 Марина Цветаева в письмах сестры и дочери. Письмо А. И. Цветаевой А. Б. Трухачеву от 11.08.1943 // Нева. 2003. № 3. С. 186–189.
- 5 Марина Цветаева в письмах сестры и дочери. Письмо А. С. Эфрон А. И. Цветаевой от 22.12.1944 // Нева. 2003. № 4. С. 168–170.
- 6 Медведев А. А. Концепт тишины в лирике А. И. Цветаевой 1937–1943 гг. // Вестник ЧелГУ. 2014. № 9–1. С. 319–325.
- 7 Смыковская Т. Е. «За десять лет двадцать пять переездов»: гулаговское путешествие А. И. Цветаевой по Дальнему Востоку // Лосевские чтения — 2016: материалы региональной научно-практ. конференции. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2016. С. 14–25.
- 8 Смыковская Т. Е. «Рая весть в трехмерности аду»: специфика художественного топоса лагерных стихотворений Анастасии Цветаевой // Филологические науки. 2018. № 1. С. 97–104.
- 9 Смыковская Т. Е. Дальневосточный период в судьбе и творчестве А. И. Цветаевой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 9: в 2 ч. Ч. 1. С. 167–170.
- 10 Цветаева А. И. Воспоминания: в 2 т. М.: Бослен, 2008. Т. 1: 1898–1911 годы. 816 с. Т. 2: 1911–1922 годы. 800 с.
- 11 Цветаева А. И. Мой единственный сборник: стихи. М.: Изограф, 1995. 207 с.
- 12 Цветаева А. И. Неисчерпаемое. М.: Отечество, 1992. 320 с.
- 13 Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 1: Стихотворения. 639 с. Т. 6: Письма. 800 с.
- 14 Эпштейн М. Н. Стихи и стихии: Природа в русской поэзии XVIII–XX вв. Самара: Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2007. 352 с.

\*\*\*

© 2019. Tatyana Ye. Smykovskaya  
Blagoveshchensk, Russia

**“THE TWO INSEPARABLES”:  
CREATIVE JUNCTION AND SPIRITUAL AFFINITY  
BETWEEN THE TSVETAeva SISTERS**

**Abstract:** The paper examines of the works of Marina and Anastasia Tsvetaeva, with a focus on the body of texts in which the two sisters’ creative priorities intersected on a single plane of spiritual and artistic meaning. As a result of traumatic historical upheavals of the first half of the 20<sup>th</sup> century, Marina and Anastasia Tsvetaeva’s life paths diverged. Yet despite the tragic cataclysms that befell Russia during this period, the inner connection between Musya and Asya, as two sisters called themselves, remained intact (they last met in France in 1927). The authors address poems by the Tsvetaeva sisters dedicated to each other to highlight poetic and prose productions that express biographical and literary affinity between them. For the first time, several of Anastasia Tsvetaeva’s lyrical poems are considered in the context of her elder sister’s life and art. The first interactions date back to the sisters’ childhood years soundly evoked by the younger of the two, Anastasia, in her book *Reminiscences*, which she wrote during the second half of the twentieth century. Her impressions and feelings of her period of adolescence and youth found expression not only in memoir prose, but also in the verse form, which is, first of all, true of Marina Tsvetaeva’s early lyrical poetry. The image of Anastasia is memorized in several of Marina’s poems, including “You are a princess from a kingdom of modesty...”, “Forest Kingdom”, “Look closely and, if you may, more tenderly...”. The texts dedicated to Asya (Anastasia) frequently feature the topos of a train station, which signposts the theme of leave-taking, as in “At the Train Station” and “To My Inseparable One As She Departs”. The Tsvetaeva sisters’ lyrical discourse allows for direct biographical resonances, rendered more intricate via a sisterly dialogue of images (Marina’s “Ice-skaters” vs. Anastasia’s “We”). Anastasia Tsvetaeva’s camp verse is suffused with direct or oblique lyrical references to her elder sister.

**Keywords:** Marina Tsvetaeva, Anastasia Tsvetaeva, poetry, artistic world, the Tsvetaevian we, creative friction, lyrical heroine.

**Information about the author:** Tatyana Ye. Smykovskaya — PhD in Philology, Associate Professor, Blagoveshchensk State Pedagogical University, Lenina St. 104, 675000 Blagoveshchensk, Russia. E-mail: tarkatova@yahoo.com

**Received:** April 24, 2018

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

**For citation:** Smykovskaya T. Ye. “The two inseparables”: creative junction and spiritual affinity between the Tsvetaeva sisters. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 177–187. (In Russian)

**REFERENCES**

- 1 Golovei M. G. Muzyka v bytiinom prostranstve M. I. Tsvetaevoi i A. I. Tsvetaevoi [Music in the existential space of M. I. Tsvetaeva and I. A. Tsvetaeva]. *Vestnik TvGU, Seriya “Filologiya”* [Series “Philology”], 2011, vol. 3, pp. 177–180. (In Russian)

- 2 Golovei M. G. Tvorcheskii dialog M. I. Tsvetaevoi i A. I. Tsvetaevoi [Creative dialogue of M. I. Tsvetaeva and I. A. Tsvetaeva]. *Vestnik TvGU, Seriiia "Filologiiia"* [Series "Philology"], 2013, vol. 6, pp. 256–260. (In Russian)
- 3 Marina Tsvetaeva v pis'makh sestry i docheri. Pis'mo A. I. Tsvetaevoi E. Ia. Efronot 25.08.1943 [Marina Tsvetaeva in letters to her sister and daughter. Letter A. I. Tsvetaeva E. Ya. Efron of 25.08.1943]. *Neva*, 2003, no 3, pp. 192–193. (In Russian)
- 4 Marina Tsvetaeva v pis'makh sestry i docheri. Pis'mo A. I. Tsvetaevoi A. B. Trukhachevu ot 11.08.1943 [Marina Tsvetaeva in letters to her sister and daughter. Letter to A. I. Tsvetaeva A. B. Trukhachev of 11.08.1943]. *Neva*, 2003, no 3, pp. 186–189. (In Russian)
- 5 Marina Tsvetaeva v pis'makh sestry i docheri. Pis'mo A. S. Efron A. I. Tsvetaevoi ot 22.12.1944 [Marina Tsvetaeva in letters to her sister and daughter. Letter A. S. Efron A. I. Tsvetaeva of 22.12.1944]. *Neva*, 2003, no 4, pp. 168–170. (In Russian)
- 6 Medvedev A. A. Kontsepttishiny v lirike A. I. Tsvetaevoi 1937–1943 gg. [The concept of silence in the poetry of A. I. Tsvetaeva 1937–1943]. *Vestnik ChelGu*, 2014, no 9–1, pp. 319–325. (In Russian)
- 7 Smykovskaia T. E. "Za desiat' let dvadtsat' piat' perezdov": gulagovskoe puteshestvie A. I. Tsvetaevoi po Dal'nemu Vostoku ["In ten years, twenty-five journeys": Gulag journey of A. I. Tsvetaeva in the Far East]. *Losevskie chteniia — 2016: materialy regional'no i nauchno-prakt. konferentsii* [Losev readings 2016: the materials of regional scientific and practical conferences]. Blagoveshchensk, Izdatel'stvo BGPU Publ., 2016, pp. 14–25. (In Russian)
- 8 Smykovskaia T. E. "Raia vest' v trekhmernosti adu": spetsifika khudozhestvennogo toposa lagernykh stikhotvorenii Anastasii Tsvetaevo i ["Paradise news in the three-dimensionality of hell": the specificity of artistic topos of the camp poems by Anastasia Tsvetaeva]. *Filologicheskie nauki*, 2018, no 1, pp. 97–104. (In Russian)
- 9 Smykovskaia T. E. Dal'nevostochnyi period v sud'be i tvorchestve A. I. Tsvetaevoi [Far Eastern period in the fate and work of A. I. Tsvetaeva]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2015, no 9: in 2 parts, part 1, pp. 167–170. (In Russian)
- 10 Tsvetaeva A. I. *Vospominaniia: v 2 t.* [Memories: in 2 vols.] Moscow, Boslen Publ., 2008. Vol. 1: 1898–1911 gody [1898–1911 years]. 816 p. Vol. 2: 1911–1922 gody [1911–1922]. 800 p. (In Russian)
- 11 Tsvetaeva A. I. *Moi edinstvennyi sbornik: stikhi* [My only collection: poems]. Moscow, Izograf Publ., 1995. 207 p. (In Russian)
- 12 Tsvetaeva A. I. *Neischerpaemoe* [Inexhaustible]. Moscow, Otechestvo Publ., 1992. 320 p. (In Russian)
- 13 Tsvetaeva M. I. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.] Moscow, Ellis Lak Publ., 1994. Vol. 1: Stikhotvoreniia [Poems]. 639 p. Vol. 6: Pis'ma [Letters]. 800 p. (In Russian)
- 14 Epshtein M. N. *Stikhi i stikhii: Priroda v russkoi poezii XVIII–XX vv.* [Poems and elements: Nature in the Russian poetry of 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries]. Samara, Izdatel'skii Dom "BAKhRAKh-M", 2007. 352 p. (In Russian)

УДК 821.161.1  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

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

© 2019 г. Т. И. Радомская  
г. Москва, Россия

**ТЕМА ПАМЯТИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.  
(В. П. ЗУБОВ, А. АХМАТОВА, М. ЦВЕТАЕВА): К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

**Аннотация:** В статье исследуется своеобразие восприятия категории «память» в русской культуре первой трети XX в. как одной из базовых категорий национальной концептосферы. Анализируется понимание этой темы в творческом мире ученого, религиозного мыслителя В. П. Зубова, в художественном осмыслении А. Ахматовой и М. Цветаевой. В связи с этим условно выделяются два смысловых спектра этого понятия: память-поминание и память-покаяние. Приводятся малоизвестные страницы из дневника В. П. Зубова 1920-х гг. и сопоставляются с художественными текстами М. Цветаевой: и у того и у другого автора обращение к памяти предков тяготеет к жанру поминания, где преодолеваются границы смерти. В связи с этим особое внимание уделяется неоконченному стихотворению 1940 г. «Многие мои, о, пьющие...». М. Цветаева делает рассеянных соединенными, умерших — сущими, таким образом воскрешая их. В художественном мире А. Ахматовой тема памяти звучит несколько по-иному, что доказывается через анализ «Реквиема». Если Цветаева воскрешает, то Ахматова погребает, провожает. Оба эти поминания, ставшие определенным знаком культуры 1920-х–1930-х гг., взаимосвязаны между собой новозаветной антиномией жизни и смерти. При анализе «Реквиема» А. Ахматовой в связи с этим уделяется большое значение интертекстуальным связям поэмы с богослужебными текстами Страстной Недели. Кроме того, в рассматриваемой поэме анализируется тема сохранения памяти как самостояния личности во времена беспамятства, разработанная А. Ахматовой.

**Ключевые слова:** память, молитва, покаяние, поэтика, образ, богослужение, текст, поэт.

**Информация об авторе:** Татьяна Игоревна Радомская — доктор филологических наук, профессор, Институт славянской культуры, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. E-mail: radomtatic@gmail.com

**Дата поступления статьи:** 11.03.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Радомская Т. И. Тема памяти в русской культуре первой трети XX в. (В. П. Зубов, А. Ахматова, М. Цветаева): к постановке проблемы // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 188–198.

В последнее десятилетие все более уделяется внимание осмыслению роли исторической памяти в кризисы переломных эпох, о чем непосредственно свидетельствуют тематика конференций, периодические издания, книги. Среди многочисленных вопро-

сов, поднимаемых при анализе этой темы, выделяется, на наш взгляд, один из наиболее важных — о сохранении исторической памяти для ориентации в настоящем. В частности, эта историческая тема была в определенной мере отражена в работе М. В. Ковалева «Исторические праздники русской эмиграции как способ сохранения исторической коллективной памяти» [5, с. 268–287].

В этом аспекте тема памяти была осмыслена, художественно воплощена в русской национальной духовной традиции, культуре, литературе на протяжении веков. В кризисные эпохи она начинает быть востребованной с особой силой, о чем свидетельствуют, в частности, и первые десятилетия XX в.

Чувство навек исчезающей эпохи наряду с ее же и забвением определяли жизнь русской культуры. С одной стороны, спешили запечатлеть уходящие лица, «улучки старой Москвы» (М. И. Цветаева) [11, с. 33–34], с другой — другое. Об этом «другом» уже через дистанцию пережитых десятилетий напишет А. Ахматова в «Поэме без героя», давая исторический портрет имперской столицы, имперской культуры прошлого, последнего мирного года — 1913-е перед I Мировой войной и последующими катаклизмами:

Были святки кострами согреты,  
И валились с мостов кареты,  
И весь траурный город плыл  
По неведомому назначенью  
По Неве иль против течения,  
Только *прочь от своих могил.*

(Курсив мой. — Т. Р.) [1, с. 603].

Как-то так меняется течение «реки времен», вернее, как-то так меняется ее восприятие, что кажется возможным плыть «от своих могил». Тема траура («траурного города») здесь связывается как раз не с памятью о могилах, а с беспомощностью и неопределенностью будущего «плаванья» («по неведомому назначенью»).

Итак, сохранение исторической памяти, памяти могил, для ориентации в настоящем. Эта тема, наверное, становится одной из ключевых в русской жизни и в русской литературе XX в., но мы остановимся на первой трети ушедшего столетия, в данной статье лишь намечая определенные векторы развития этих вопросов.

В православной традиции память — одна из основных категорий, устрояющих мир, быт и душу отдельного человека. Церковная служба в честь святых называется «памятью». «Поминаньем» называется лист, тетрадь с именами усопших, в православных семьях они особо хранились, и часто родные знали свой род по памяти, так как поется в панихиде: «И память их в род и род» [7, с. 331].

В русской литературе XIX в. А. С. Пушкин был одним из тех, кто одновременно глубоко духовно и глубинно эмоционально, личностно осознал феномен этой национальной жизни. Такое свойство поэта — в сочетании «чувства имманентного присутствия Божественного начала в природе и человеческой душе с острым чувством трансцендентности» четко определил в нем С. Л. Франк [10, с. 124]. Может быть, в этом один из ответов на вопрос, почему в русское лихолетье XX в. многие представители русской интеллигенции в очередной раз вновь обратились к А. С. Пушкину. В его хрестоматийно известном «Два чувства дивно близки нам...» поэт называет именно память одним

из условий сохранения личности. Родное пепелище, отеческие могилы — особые места. Здесь человек чувствует себя «вписанным» в пространство не только временного, но и вечного. Через личную родовую память, поминание близких, молитв о них он соприкасается с «жизнью бесконечной» (из «Панихиды по усопшим») [7, с. 331], обретая «самостоянье человека» [8, с. 19].

В XX в., как сказала А. Ахматова, «<...> город плыл <...> от своих могил». После Октябрьских событий траектория и последствия такого плавания становятся очевидными. Удивительно здесь то, как гибельность беспамятства особо остро начинают ощущать еще совсем молодые люди, не только старшее поколение. Так, будущий известный философ, историк науки В. П. Зубов, тогда еще юноша, противостоя разрушению и хаосу, начинает записывать в Москве свою семейную хронику. Она заканчивается следующими словами-обращением к читателю: «“Оживут ли кости сия?” — эти слова из книги пророка Иезекииля преследовали меня всякий раз, когда приходилось пересматривать бумаги предков. Не смейся, читатель, над скромным и убогим трудом моим и не презирай его. Помни, что человека от животных отличает *дар памяти*. В нем — *искра бессмертия, победа над змием тления*. Пусть же будут эти записки келейным поминовением усопших, а не материалом для холодной статистики и бездушной социологии» (курсив мой. — Т. Р.) [3].

В Москве 1918 г. 25-летняя Марина Цветаева пишет «Мракобесие. — Смерть. — Содом. <...>». В нем пушкинская тема памяти — могил — Вечности развивается ей и в контексте самой пушкинской поэтики, его художественной образности. Прадедовы дубы у М. Цветаевой как символ вечной жизни восходят к пушкинскому дубу, олицетворяющему бессмертие («Когда за городом задумчиво я брожу...»). «На кладбище родовом» у А. С. Пушкина нет смерти, мертвые не умирают, а «дремлют» («там дремлют мертвые в торжественном покое») [8, с. 147].

У М. Цветаевой «садик сына и дедов холм» [6, с. 29] — два символа прошлого и будущего — объединяются образами «прадедовых дубов», а прадеды — это и Вечность, и память.

Позже, за границей, М. Цветаева, подобно В. П. Зубову, создаст свою семейную хронику, запечатлев мать, отца, неродного деда известного историка Д. И. Иловайского, ушедших эпоху, страну.

У М. Цветаевой есть одно из неоконченных поздних стихотворений «Многие мои! О, пьющие...»:

Многие мои! О, пьющие  
 Душу прямо у корней.  
 О, в рассеянии сущие  
 Спутники души моей!

Мучиться мне — не отмучиться  
 Вами,  
 О, в рассеянии участи —  
 Сущие души моей!

Многие мои! Несметные!  
 Мертвые мои (— живи!)  
 Дальние мои! Запретные!  
 Завтрашние не-мои!

Смертные! мои! Бессмертные

Вы, по кладбищам! Вы, в кучистом  
Небе — стаяй журавлей...  
О, в рассеянии участи  
Сущие — души моей!

Вы, по гульбищам — по кладбищам —  
По узилищам —  
Январь, 1940, Голицыно

[6, с. 60].

В нем точно передан особый духовный пейзаж XX в. — беспредельность земных, небесных, подземных, пространств, неумолимо разделяющих близких людей. Характер такой близости определяется поэтом через слово «сущие»: «сущие души моей» [6, с. 60].

Данное стихотворение, несмотря на его тематику, лишено того характера трагичности, который присущ творчеству поэта 1920-х гг., хоть мир, показанный в нем, гораздо страшнее. Этот текст написан М. Цветаевой в январе 1940 г. в Голицыне, как следует из авторской датировки. В это время поэтом уже было потеряно почти все земное, были арестованы дочь, муж, дома не было уже давно, было скитание по углам и в тот момент уже не московским. Однако удивительно легкий, как бы парящий стихотворный ритм, казалось бы, не соответствует происходящему и изображаемому. Он как будто бы передает полет, преодолевающий границы земного рассеяния и границы жизни и смерти. Образ неба и стаи журавлей в нем усиливают это впечатление: кажется, что душа поэта поднялась над всеми беспредельными местами земли, по которым разбросаны «спутники души...», над собственным январем 1940 г. в Голицыне, чтобы увидеть своих близких, вспомнить их.

Человек, несущий в себе память о «сущих», способен по-прежнему ощущать их «сущими» своей и души, и судьбы, хоть они в это время — и в «узилищах», и на кладбище, и в небе.

Пока есть память, у поэта сохраняется его дар точного называния, вообще присущий поэтике М. Цветаевой. А точно назвать в данном контексте — это и помнить, и поминать.

В «Многие мои! О пьющие...!» М. Цветаевой создан неповторимый центральный образ и стихотворения, и самой жизни поэта. Это — «в рассеяния участи сущие души моей». Такой формулой отношений и судьбы людей первой половины XX в. определено многое. Узилища, земные, небесные расстояния, кладбища — все земное рассеяние участи — это не сущее по сравнению с теми, кто любит, «пьет душу прямо у корней». Сила любви и сила памяти сохраняют разделенных-соединенными, ушедших — живыми, сущими — «спутниками души». Накануне собственной гибели М. Цветаева в художественном тексте побеждает разделяющую силу мира сего, несущую смерть, создавая свое поминание. При этом оно имеет характерную особенность: поминая, она не хоронит, делая ушедших — сущими.

Наверное, нечто подобное происходит и в случае с В. П. Зубовым. Его биограф, дочь М. В. Зубова, усилиями которой для нас постепенно становится доступным в печати обширное творческое наследие этого ученого-энциклопедиста, религиозного мыслителя, приводит один фрагмент из дневника 18-летнего юноши: «За домом пу-

стынные сады, обнаженные деревья, пасмурный октябрь, тьма <...> сегодня холодные дали, пронзительный ветер, обнажившиеся аллеи. Было сознание какой-то обреченности. Холодный серп судьбы, блистающий на жатве мира <...> Разваливающийся павильон — обречен быть сожженным зимой. Многие люди обречены, подобно зданиям» [4, с. 9].

Это надвигающееся чувство обреченности, смерти, соседствующей с холодом и пустотой, тогда еще очень молодой человек преодолевает через память о людях, живших по-другому, несущих не смерть, а жизнь, создавая свою семейную хронику. Память для него, как свидетельствуют его выше приводимые записи, это преодоление смерти, «победа над змием тления».

Тема памяти становится одной из центральных в творчестве А. Ахматовой. В ее художественном мире она явлена в самых разных аспектах: социальном, психологическом, духовном.

Один из ключевых образов, связанных с ней, — образ подвала. Он явно присутствует в стихотворения «Подвал памяти» и более скрыто — в «Поэме без героя».

«Подвал памяти» написан в январе 1940 г. В нем описывается «Бродячая собака» — артистическое кафе, место поэтов, писателей, художников Серебряного века, место юности А. Ахматовой. Оно действительно помещалось в подвальчике на Михайловской площади, дом 5.

В автографе «Подвала памяти» был эпиграф «“О погреб памяти”. Хлебников» Он является первой строкой из его поэмы «Жуть лесная» (1914), также описывающей «Бродячую собаку». В самом тексте «Подвала памяти» есть непосредственные указания, что подвал, в который спускается героиня, — это место бывшей «Бродячей собаки». Это строчка посвящена завсегдатаю «Бродячей собаки», поэту М. Кузмину («от старости скончался тот проказник») [1, с. 383].

В стихотворении память и сам процесс воспоминания ассоциируются с подвалом, спускаясь по которому на каждой ступеньке встречаешься с тем или иным призраком-воспоминанием, негреющим, неприятным, прошлое прямо названо «врагом»: «Я знаю, что иду туда к врагу» [1, с. 383].

Этот спуск к своему прошлому не дает опоры, обретения корней, ощущения встречи с «жизнью бесконечной», что происходит в воспоминаниях В. П. Зубова, М. И. Цветаевой. У А. Ахматовой в 1940 г. праздник прошлого, воспоминания о нем ведут к горчайшему вопросу: «Но где мой дом и где рассудок мой?...» [1, с. 383]. Прошлое своего поколения — именно туда оборачивается героиня «Подвала памяти». Это прошлое ее ушедшего Серебряного века. Об этом свидетельствуют и прямые отсылки текста («уж тридцать лет как проводили дам») [1, с. 383], указывающие на 1910 г., и приводимые выше его внетекстовые реалии. Но это прошлое не только не дает опоры, но воспринимается поэтом как возмездие, что будет в дальнейшем художественно развито в «Поэме без героя», начало работы над которой тоже относится к 1940 г.

Ее Вступление открывается образом башни, откуда предстоит спуск, что ассоциативно может быть связано с образом «подвала памяти», под своды которого сходит героиня («и под темные своды схожу...») [1, с. 588], как и в «Подвале памяти». Входит, перекрестившись, как на встречу или с покойником, или с чем-то темным («темные своды»), или и с тем другим. Это встреча с Серебряным веком, со своей юностью. В поэме изображается маскарад 1913 г. в Петербурге, последний довоенный маскарад в последний раз в городе с названием Петербург (в августе 1914 г. в связи с началом I Мировой войны город переименован в Петроград). Маскарад, символично завершающий



петербургский период русской истории и все вытекающие отсюда последствия русской культуры и жизни.

Но это прошлое неразрывно связано с настоящим, оно является его продолжением, что неизбежно может вести за собой и темы возмездия, расплаты:

Я забыла ваши уроки,  
Краснобаи и лжепророки,  
Но меня не забыли вы.  
Как в прошедшем грядущее зреет,  
Так в грядущем прошлое тлеет  
Страшный праздник мертвой листвы.  
[1, с. 252].

Прошлое не исчезает бесследно и имеет свое продолжение в страшном настоящем, как бы героиня ни не хотела встречаться ни с ним, ни с собой из тех лет:

С той, с которой была когда-то  
В ожерелье из черных агатов  
До долины Иосафата  
Больше встретиться не хочу.  
[1, с. 252].

А. Ахматова это осознает и «строк печальных не смыкает», говоря словами еще одного воспоминания любимого ею поэта («Воспоминание» А. С. Пушкина). Не случайно в части «Решка» через эпиграф А. С. Пушкина («Я воды Леты пью...») [2, с. 610] намечена переключка и с темой памяти в его художественном мире.

Память в «Поэме без героя» связана и с мотивом жжения, заданным с первых же строк поэмы («и вино, как отравка жжет <...>») [1, с. 590]; он может, в свою очередь, ассоциироваться и с образом совести, которая жжет, как повесть прошлого, написанного раскаянием. Именно так поэт заканчивает свою историю маскарада 1913 г.:

Это я-твоя старая совесть —  
Разыскала сожженную повесть  
И на край подоконника  
В доме покойника  
Положила и на цыпочках ушла.  
[1, с. 608].

В теме памяти, рождающей тему покаяния, «Поэма без героя» созвучна еще одному воспоминанию — «Воспоминанию» («Когда для смертного умолкнет шумный день...») А. С. Пушкина.

Всем известно, что одна из центральных тем «Реквиема» (как следует из самого названия поэмы) — память-поминание, и очевидно, что она посвящена жертвам террора. Но «Реквием» не только об этом. В нем и с духовной, и с психологической точностью показывается как человеком обретаются способность и силы «творить Вечную память» [7, с. 331] тогда, когда все стремилось «прочь от своих могил».

В кульминации «Реквиема» А. Ахматова честно и реально говорит о том, что матери жить со знанием и постоянной памятью о мучениях сына в заключении, невыносимо. Отсюда возникает стремление к беспомысленности:

У меня сегодня много дела:  
Надо память до конца убить,  
Надо, чтоб душа окаменела,  
Надо снова научиться жить.

[2, с. 15].

Попытка жить снова, вне памяти, приводит к двум возможным вариантам судьбы — или к смерти, или к безумию. Поэтому вслед за темой беспомощностью в последующих главах возникают темы смерти («К смерти») и безумия («Уже безумие крылом души накрыло половину...»).

В конце поэмы поэт показывает и третий путь в главе «Распятие».

Если в «Приговоре», «К смерти», «Уже безумие крылом души накрыло половину...» А. Ахматова показывает события тех лет через раскрытие своей боли, мысли — своего внутреннего мира, и в этом смысле она более лирична, то в «Распятии» она более эпична. Через слово поэт создает духовную картину, отсылающую нас к церковным службам Страстной Седмицы, особо выделяя службу Великой Субботы. В эпитафии А. Ахматова дает в несколько измененном виде ирмос канона песни 9, который поется в этот день: «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе» [9, с. 310].

Эпитафия к «Распятию»: «Не рыдай Мене, Мати, во гробе сущу» [2, с. 18].

Далее через сюжет поэт показывает и евангельские события, раскрывающие сам эпитафия:

Хор ангелов великий час восславил,  
И небеса расплавились в огне.  
Отцу сказал: «Почто Меня оставил!»  
А Матери: «О не рыдай Мене!»

[2, с. 18].

Во второй строфе она показывает образ Распятия, эта часть стихотворения может быть отнесена к духовному жанру ставрофеотокиона-гимнографии на тему Богоматери, стоящей у Креста, имеющему большое распространение в русской литературе. Поэт словом изображает молча стоящую у Креста Божию Матерь, не внося в эту духовную картину страдания от себя ничего. Она стремится засвидетельствовать через изображение, но не самовыражение события последних дней Страстной Недели. Поэтика «Распятия» как бы подчиняется самому строю богослужения Великой Субботы, выраженной в песнопении на литургии в этот день, исполняемом вместо Херувимской песни:

Да молчит всякая плоть человека,  
И да стоит со страхом и трепетом,  
И ничтоже земное в себе да помышляет:  
Царь бо царствующих,  
И Господь господствующих,  
Приходит заклатися  
И датися в снедь верным

[9, с. 319].

Душевная «плоть человека» молитвенно молчит и сопричастствует у Распятия и не ищет поэтому особых, экспрессивных самовыражений.

Так кончается «Реквием», и только в Эпиллоге как итог пережитого, как завершение текста, собственно, и обретается третий путь-способность «творить Вечную память» через слово поэта. Эта способность помнить о невыносимом дается не в каком-то духовно-неопределенном мире, его четкие координаты указаны поэтом в «Распятии» — через эпитаф, свой собственный текст и его особую духовную поэтику. Это мир молитвы, церковного богослужения, конкретно — Великой Субботы. Присутствие в нем дает вынести то, что сам человек вынести не в состоянии:

Нет, это не я, это кто-то другой так страдает,  
Я бы так не могла...

[2, с. 11].

Как результат и итог этого духовного пути к Богу и с Богом и появляется поминальная молитва А. Ахматовой, заключающая поэму:

Опять поминальный приблизился час.  
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:

И ту, что едва до окна довели,  
И ту, что родимой не топчет земли,

И ту, что красивой тряхнув головой,  
Сказала: «Сюда прихожу как домой».

Хотелось бы всех поименно назвать,  
Да отняли список и негде узнать.

Для них соткала я широкий покров  
Из бедных, у них же подслушанных слов.

[2, с. 20].

Почти в одно и то же время два поэта создают два художественных текста, которые являются текстами-поминаниями.

Для создания такой поминальной молитвы и тем и другим решаются общие человеческие и творческие задачи: им надо помнить и найти слова, чтобы помянуть. При этом А. Ахматова из слов «ткет» саван («широкий покров»), она погребает и прощается. М. Цветаева уже погребенных делает сущими и встречает их воскресшими.

Показательно, что в эпитафе, как мы писали выше, А. Ахматова, несколько перефразируя ирмос 9-й песни канона Великой Субботы, приводит только его начало. Полностью он звучит так: «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе, Его же во чреве без семени зачала еси Сына: встану бо и прославлюся» [9, с. 310]. Поэт сосредоточивает свое внимание на теме Распятия и Погребения, о чем свидетельствует дальнейший текст главы.

Оба эти поминания взаимосвязаны и сопряжены в антиномическом единстве жизни и смерти, восходя к новозаветной традиции и к церковным богослужебным тек-

стам, особенно к Литургии Великой Субботы, на которую непосредственно указывает один из авторов. Именно в этот день Страстной Седмицы в богослужении соединяются и скорбь о погребенном Спасителе, и радость о его победе над адом и тлением: на Литургии Великой Субботы вспоминаются и Его пребывание во гробе (телесно), и Его сошествие во ад душой для победы над смертью, и введение Им покаявшегося разбойника в рай. Уже в Великую Субботу звучит торжественное и победное: «Воскресни, Боже, суди земли, яко Ты наследилши во всех языцех» [9, с. 319], и в это время иереи и диаконы «извлекаются черных одежд и облачаются в белые» [9, с. 319].

Так, в русском художественном тексте первой трети XX в. в противовес смерти, разрушению, беспамятству обращение к памяти дарует и покаяние, и возможность поминать тех, чьи имена и места захоронения могут быть забыты и сокрыты, и почувствовать «жизнь бесконечную».

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1984. 720 с.
- 2 Ахматова А. Реквием. 1935–1940. Мюнхен: Тов-во Зарубежных Писателей, 1969. 24 с.
- 3 Зубова М. В. Время в жизни и трудах религиозного мыслителя В. П. Зубова. (В печати).
- 4 Зубова М. В. Предисловие // Избранные труды по истории философии и эстетике, 1917–1930 / сост. М. В. Зубова. М.: Индрик, 2004. 448 с.
- 5 Ковалев М. В. Исторические праздники русской эмиграции как способ сохранения коллективной памяти // Кризисы переломных эпох в исторической памяти. М.: Наука, 2012. С. 268–287.
- 6 Марина Цветаева: “Берегите Гнездо и Дом...”. Страницы русского лихолетья в творчестве поэта / авт.-сост. Т. И. Радомская. М.: Совпадение, 2005. 240 с.
- 7 Православный богослужебный сборник. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1991. С. 331–332.
- 8 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 9 т. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 3. 562 с.
- 9 Триодь постная. М.: Издат. Совет Русской Православной Церкви, 2002. Ч. 2. С. 319–320.
- 10 Франк С. Л. Этюды о Пушкине. М.: Согласие, 1999. 128 с.
- 11 Цветаева М. И. Соч. в 2 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 1. С. 33–34.

\*\*\*

© 2019. Tatiana I. Radomskaia  
Moscow, Russia

### ON THE CONCEPT OF MEMORY IN THE RUSSIAN CULTURE OF THE EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY (V. P. ZUBOV, M. I. TSVETAeva, A. A. AKHMATOVA)

**Abstract:** The article addresses peculiarities of perception of the category “memory” in the Russian culture of the first third of the 20<sup>th</sup> century as one of the basic categories of the national sphere of concepts. For a deeper understanding of this topic the author looks at the creative world of the scientist, religious thinker V. P. Zubov, artistic interpretations

of A. Akhmatova and M. Tsvetaeva. For the purposes of the study two semantic spectra of the term are highlighted: memory-commemoration and memory-repentance. The paper displays little known pages from the diary of V. P. Zubov of the 1920s comparing them with literary texts of M. Tsvetaeva: appealing to the memory of ancestors by both the authors tends to the genre of commemoration, where the boundaries of death are transcended. In this view, special attention is paid to the unfinished poem of 1940 “Many of my, Oh, drinkers...”. M. Tsvetaeva makes the scattered ones United, the dead — existing, thus bringing them back to life. In the artistic world of A. Akhmatova theme of memory sounds somewhat different, which is proved through the analysis of “Requiem”. While Tsvetaeva resurrects, Akhmatova buries, farewells. Both these commemorations, which became a certain feature of the culture of the 1920–1930s, are interconnected through the New Testament’s antinomy of life and death. That is why during the analysis of A. Akhmatova’s “Requiem” much attention is given to the intertextual links between the poem and liturgical texts of the Holy Week. Furthermore, the poem explores the topic of preserving memory as self-identity in the time of unconsciousness and oblivion, developed by A. Akhmatova.

**Keywords:** memory, prayer, confession, poetics, image, liturgy.

**Information about the author:** Tatiana I. Radomskaya — DSc in Philology, Professor, A. N. Kosygin Russian State University, Institute of Slavic Culture, Khibinsky pr. 6, 129125 Moscow, Russia. E-mail: radomtatic@gmail.com

**Received:** March 11, 2019

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

**For citation:** Radomskaya T. I. On the concept of memory in the Russian culture of the early 20<sup>th</sup> century (V. P. Zubov, M. I. Tsvetaeva, A. A. Akhmatova). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 188–198. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Akhmatova A. A. *Stikhotvoreniia i poemy* [Verses and poems]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1984. 720 p. (In Russian)
- 2 Akhmatova A. *Rekviem. 1935–1940* [Requiem. 1935–1940]. Miunkhen, Tovarishchestvo Zarubezhnykh Pisatelei Publ., 1969. 24 p. (In Russian)
- 3 Zubova M. V. *Vremia v zhizni i trudakh religioznogo myslitel'ia V. P. Zubova. (V pechati)* [Time in the life and works of the religious thinker V. P. Zubov. (In print)]. (In Russian)
- 4 Zubova M. V. Predislovie [Preface]. *Izbrannye trudy po istorii filosofii i estetiki, 1917–1930* [Selected works on the history of philosophy and aesthetics, 1917–1930], compiled by M. V. Zubova. Moscow, Indrik Publ., 2004. 448 p. (In Russian)
- 5 Kovalev M. V. Istoricheskie prazdniki russkoi emigratsii kak sposob sokhraneniia kollektivnoi pamiati [Historical holidays of Russian emigration as a way of preserving collective memory]. *Krizisy perelomnykh epokh v istoricheskoi pamiati* [Crises of critical epochs in historical memory]. Moscow, Nauka Publ., 2012, pp. 268–287. (In Russian)
- 6 Marina Tsvetaeva: “Beregite Gnezdo i Dom...”. *Stranitsy russkogo likholet'ia v tvorchestve poeta* [Marina Tsvetaeva: “Take Care of the Nest and the House...”. Pages of Russian hard times in the works of the poet], author-compiler T. I. Radomskaya. Moscow, Sovpadenie Publ., 2005. 240 p.
- 7 *Pravoslavnyi bogoslužebnyi sbornik* [Orthodox liturgical collection]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskoi Patriarkhii Publ., 1991, pp. 331–332. (In Russian)

- 8 Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 9 t.* [Complete works: in 9 vols.] Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1935. Vol. 3. 562 p. (In Russian)
- 9 *Triod' postnaia* [Lenten triode]. Moscow, Izdatel'skii Sovet Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi Publ., 2002, part. 2, pp. 319–320. (In Russian)
- 10 Frank S. L. *Etiudy o Pushkine* [Sketches of Pushkin]. Moscow, Soglasie Publ., 1999. 128 p. (In Russian)
- 11 Tsvetaeva M. I. *Sochineniia v 2 t.* [Works in 2 vols.] Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1980, vol. 1, pp. 33–34. (In Russian)



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

© 2019 г. Г. П. Пилипенко  
г. Москва, Россия

## ФОНЕТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА УКРАИНСКОГО ГОВОРА БОСНИИ И ГЕРЦЕГОВИНЫ

Публикация подготовлена в рамках проекта ИСЛ РАН «Язык и культура в полиэтничных и поликонфессиональных сообществах Юго-Восточной Европы: междисциплинарное исследование», включенного в программу фундаментальных исследований 2018–2020 президиума РАН «Культурно-сложные общества: понимание и управление»

**Аннотация:** В статье рассматриваются особенности вокализма, консонантизма и некоторые элементы акцентуации украинского говора в Боснии и Герцеговине. Украинский язык функционирует в основном в бытовой, семейной и религиозной сферах, тогда как для коммуникации за пределами общины используется сербохорватский язык. Материал для анализа получен в результате трех экспедиций в местах расселения украинцев. Полевое исследование проводилось в Баня-Луке, Прняворе, Яблане, Трнополе, Поточанах, Хрвачанах, Лишне. Систематизированы основные фонетические характеристики украинской речи информантов. Рассматриваемые черты в области вокализма, консонантизма и акцентных явлений свидетельствуют о принадлежности обследуемого говора к поднегровскому диалекту юго-западной группы наречий украинского языка. Украинцы прибывали на новую территорию из разных диалектных зон, поэтому в новых условиях наблюдается контактирование диалектов. В развитии некоторых особенностей, помимо внутриязыковых тенденций, можно предположить также влияние доминирующего сербохорватского языка. Собранные в полевых условиях данные сопоставляются с описанием украинских диалектов и с материалами Атласа украинского языка. В приложении впервые публикуются образцы диалектных текстов, отражающие основные фонетические черты говора украинцев, проживающих в Боснии и Герцеговине.

**Ключевые слова:** украинский язык, вокализм, консонантизм, акцентуация, языковые контакты, сербохорватский язык, Босния и Герцеговина, полевое исследование.

**Информация об авторе:** Глеб Петрович Пилипенко — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт славяноведения Российской академии наук, Ленинский пр., д. 32 А, корп. В, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: glebpilipenko@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 10.07.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Пилипенко Г. П. Фонетическая характеристика украинского говора Боснии и Герцеговины // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 199–217.

Язык украинцев, проживающих в Боснии и Герцеговине, является уникальным примером функционирования восточнославянского идиома в южнославянском окружении. Отдельные работы, которые затрагивали ситуацию украинцев в регионе, больше посвящены вопросам исторического развития общины, ее идентичности, географической характеристике (см.: [1, 2, 3, 4, 5, 6]). Анализировались также некоторые этнографические особенности, в частности, исполнение песен — *виводи* — во время свадьбы [7]. Из лингвистических работ можно назвать серию статей Т. Я. Токар, как, например, [8], где рассматриваются некоторые фонетические и морфологические особенности говора украинцев. Кроме того, в материалах Атласа украинского языка [9] представлены данные из украинских поселений в соседней Хорватии (Липовляны (Lipovljani) в Западной Славонии) и Сербии (Лачарак (Lačarak)<sup>1</sup>, Бачинци (Bačinci) в обл. Срем<sup>2</sup>, Воеводина) (материал собрал в 1966 г. А. П. Коваль), тогда как в качестве пунктов для обследования украинские поселения в Боснии и Герцеговине туда не были включены. Однако именно Босния и Герцеговина являлась центром притяжения украинских мигрантов с конца XIX в., именно там формируются культурные и просветительские организации украинцев бывшей Югославии. В XXI в. украинцам Боснии и Герцеговины не было уделено сколь либо значимого внимания в научной лингвистической литературе (исключением является работа Д. Василичевич об образовании на украинском языке в школах [10]), что оставляет весьма серьезную лакуну на лингвокультурной карте края, поскольку события 1990-х гг. изменили социально-культурный и этнический ландшафт страны.

Большинство мигрантов прибывает на территорию Боснии и Герцеговины из Галичины, оба региона в то время входили в состав Австро-Венгрии. Правительство империи поощряло переселение крестьян в Боснию, которая была оккупирована в 1878 г. и откуда наблюдался исход мусульманского населения. Для заселения привлекались также колонисты со всей империи: чехи, словаки, венгры, итальянцы, немцы, поляки. В результате в отдельных районах Боснии сложились многонациональные общности, состоящие как из коренного населения — православных, католиков и мусульман — так и из вновь прибывших мигрантов. Украинцы компактно расселились на севере страны: от Приедора до Дервенты (большая часть — в окрестностях Пнрявора, Баня-Луки и Приедора), во многих селах были основаны греко-католические церкви, а с. Деветина стало местом паломничества украинцев, проживающих на территории стран бывшей Югославии. Украинцы проживали бок о бок как с местным населением (напр. в Лишне, Трнополе преобладало мусульманское население), так и с колонистами других национальностей (чаще всего — вместе с поляками, прибывшими также из Галичины, например, в Деветине<sup>3</sup>), распространенное название для украинцев среди южнославянских народов — *Galicijani*. Комплексное лингвистическое изучение украинской общины Боснии и Герцеговины началось в ноябре 2014 г., когда была проведена первая экспедиция в с. Лишня и г. Пнрявор; в экспедиции приняли участие сотрудники Сербской академии наук и искусств др. Биляна Сикимич и Драгана Василичевич<sup>4</sup>. В августе 2016 г.

<sup>1</sup> В Атласе украинского языка название этого села — Лацарак.

<sup>2</sup> Если в Лачараке украинцев больше, чем русинов, то в Бачинцах русины численно преобладают над украинцами. К сожалению, в атласе нет информации, с какими группами работал собиратель и от кого записаны данные, были ли это именно русины или украинцы.

<sup>3</sup> По договору между Югославией и Польшей большая часть поляков выехала на постоянное место жительства в 1946 г. в г. Болеславец.

<sup>4</sup> Все три экспедиции проводились в рамках проекта по сохранению нематериального культурного наследия Республики Сербской (рук. др. Е. Пандуревич, философский факультет университета Баня-Луки). Выражаю благодарность Институту балканистики Сербской академии наук и искусств за предоставленные материалы экспедиции 2014 г.



автору данной статьи удалось провести социолингвистические и этнолингвистические интервью с украинцами в Баня-Луке (Banja Luka), Яблане (Jablan), Прняворе (Prnjavor), Трнополе (Trnopolje)<sup>5</sup>, а в августе 2017 г. исследование было продолжено в селах Хрвачани (Hrvaćani) и Поточани (Potočani). Информантами являлись по большей части представители греко-католической конфессии, меньшая часть интервью записана с православными украинцами<sup>6</sup>. Объем записанного материала составляет около пятидесяти часов, работа проводилась с тридцатью собеседниками, большинство из них — люди пожилого возраста, которые лучше всего сохраняют местный украинский говор и традиционную культуру. Из разговоров с информантами становится ясно, что большая часть их предков переселилась на территорию Боснии и Герцеговины из окрестностей города Бучач, находящегося на территории современной Тернопольской обл. Украины. Во время проведения наших экспедиций мы записали сведения, что мигрировали не только из указанной области, но также из Карпатского региона, в частности из окрестностей городов Турка во Львовской обл. (другие населенные пункты на территории распространения карпатских диалектов приводит Т. Мишлицки [5, с. 135–136]). Однако информанты не могли назвать место исходной миграции, поскольку старые документы утеряны, а память об этом в семье не сохранилась<sup>7</sup>. Т. Я. Токар также упоминает, что среди переселенцев были, в частности, носители южноволыньских говоров [8, с. 731]. Приведем высказывания собеседников на эту тему:

[1] *Túrka | péréšuj ýórot Túrka | a | kolýs' seló Lókos' | tepér seló Lókos' na ýroný-ýranýc'i | a bójky vy-y | i lémký-y | vydiýnály | sórok vós'moyo róku<sup>8</sup> | i voný p'ishly na Horsóns'ku óblas't' des' | i oný | do-do | dr- drúy'ij s'v'itój vojny | jšly s'udá tudá | i tak stálos'<sup>9</sup> (J); (Турка, первый город Турка, а когда-то село Локось, теперь село Локось на границе, а бойков и лемков прогнали в сорок восьмом году и они пошли в Херсонскую область куда-то, и до второй мировой войны они ходили туда-сюда, и так случилось).*

[2] *A mi pričamo | ono starinsko što bi rekli bojkówsky lemkéwsky (Pr); (А мы говорим по-старому, что называли бы по-бойковски, по-лемковски).*

[3] *G. A ne kazály zv'ítky z Ukrajiný pryjšlý? P. Znála ja alé | to-o | ja sam zabúla <...> woný bulý sus'ídy | ta jak z jiyó d'ídom i bábom i táko | voný | to vs'o pryjšló zv'ítam z Ukrajiný (Hr) (Г. А не говорили, откуда пришли с Украины? П. Я знала, но я забыла <...>*

<sup>5</sup> См. более подробно о результатах экспедиции: [11; 12].

<sup>6</sup> По причине их малочисленности на сегодняшний день только 10–12 семей являются прихожанами православной церкви в с. Хрвачани.

<sup>7</sup> Исключительно карпатские диалектные фонетические признаки в собранном материале нам выявить не удалось, многие фонетические изоглоссы характерны как для карпатской зоны, так и для поднестровского диалекта. Некоторые «карпатизмы» есть в морфологии (например, использование частицы *maj* для сравнительной степени), но они в процентном отношении немногочисленны и являются скорее исключением. Тем не менее в той же работе Т. Мишлицки мы находим данные, что среди переселенцев были также выходцы из современной Закарпатской области Украины (район Тячева и Ужгорода) [9, с. 135]. Однако, учитывая то, что все украинцы известны для окружающих под именем *галичане* (а выходцев из Закарпатья отнести к этой группе вряд ли можно), следует предположить ассимиляцию закарпатских (и возможно буковинских?) говоров в доминирующих галицких диалектах. Тем не менее удалось выяснить, что информантам знакомо слово *гуцул*, точное значение которого они привести затруднялись.

<sup>8</sup> Информант в первом примере упоминает переселение лемков на территории Украины из западных областей на юг.

<sup>9</sup> Все тексты, примеры, записанные в экспедициях, приводятся в фонетической транскрипции на основе латиницы (расшифровка — Г. П. Пилипенко). В скобках после примера дается населенный пункт: Вl — Баня-Лука, Hr — Хрвачани, J — Яблан, L — Лишня, Pr — Прнявор. Если рядом нет такой отсылки, это означает, что пример записан в вышеуказанном предыдущем населенном пункте.

они были соседи, как с его дедом и бабкой и так, они, это все пришло оттуда с Украины).

[4] *My s Ternop'íl'sčyny | Búčač m'ísto | a seló tójvo | Porohóva | znáju to šo znáju | a móže by-m bayáto bayáto | ne týl'ky ja | my | s háty | no | d'íty | moylý naučýty b'íl'se* (Pr). (Мы с Тернопольской области, Бучач город, а село Порохова, я знаю то, что знаю, а может быть много-много, не только я, мы из дома, дети, могли выучить больше).

Установление генетической принадлежности говора украинцев Боснии возможно как по свидетельствам самих информантов относительно исходных мест миграции их предков, так и на основе анализа их речи. Район Бучача, согласно данным Атласа украинского языка, располагается на территории распространения поднестровского диалекта галицко-буковинской подгруппы юго-западного наречия украинского языка. Говоры лемков и бойков, которые упоминаются во втором примере, относятся уже к карпатским говорам юго-западного наречия. Понятно, что на протяжении более чем ста лет функционирования карпатских говоров в отрыве от основной территории их распространения, они не могли сохраниться в чистом виде, тем более в условиях явного доминирования носителей поднестровского диалекта, не говоря уже о влиянии местных говоров штокавского наречия, на котором говорят бошняки, сербы и хорваты<sup>10</sup>. В результате междиалектного контактного взаимодействия особенно в ситуации анклавного существования происходит нивелирование определенных языковых черт. Ниже будут рассмотрены основные фонетические особенности речи информантов.

### Вокализм

**1.1.** В области вокализма выделим следующие явления. Одной из наиболее характерных черт практически всех говоров украинского языка юго-западной группы — изменение артикуляции при произношении звуков *e* и *y* как в ударной, так и в безударной позиции<sup>11</sup> (ср. также ситуацию в украинских говорах на территории Румынии [14, с. 27–20]). Под ударением *y* имеет сниженную артикуляцию и произносится как звук, склонный к *e*, либо как *e*: *wowerké | u nas ówočy* (Hr) ‘огурцы у нас овощи’; *léšy s'í | móže i c'ilyj r'ik* (J) ‘останется, может и на целый год’; *vylyka myska s pšenýčkow* (Pr) ‘большая миска с пшеницей’; *tróška vy'pylye* ‘немного выпили’; *komús' šos' zrobýtye* ‘кому-то что-то сделать’; *partizány ih zarobýlye* ‘партизаны их взяли в плен’; *i déveš s'í | sónce tak potr'ipuje* (Hr) ‘и ты смотришь, солнце так колыхнется’. В безударной позиции наблюдается сближение артикуляции *e* и *y*, что приводит часто к их смешению: *za pomérlyh zvečájnyh l'uděj* (L) ‘для умерших обычных людей’; *bud' jak'í | e | prečýny* ‘любые, э, причины’; *prejihalý s'udá z Ukrajíny* ‘приехали сюда с Украины’.

<sup>10</sup> В дальнейшем в статье для обозначения языка бошняков, сербов и хорватов, ввиду сложных этнокультурных обстоятельств и смешанного характера расселения его носителей в рассматриваемой зоне, используется наименование сербохорватский, в том смысле, в каком его используют А. Кречмер и Г. Невекловский — это не только язык в период его общепризнанного единства, но и вся совокупность идиомов, связанных с ним отношениями преемственности [13, с. 152].

<sup>11</sup> Эту особенность подмечают боснийские украинцы, когда сталкиваются с литературным украинским языком (в школе или в церкви): им бывает трудно определить правильность употребления букв *u* или *e*. Приведем высказывание информанта: *tak šo ja tut tróška | nawčýla s'í pysáty | ukrajínski | i čytáty i tepér znáju pysáty a tróška múšu podúmaty | če e čy i | čy y* (Pr) ‘так что я тут немного научилась писать по-украински, и читать, и теперь умею писать, а немного должна подумать, или *e* или *y*’. Подобное смешение находит отражение на письме, в частности, на надгробных памятниках нами зафиксированы в с. Хрвачани следующие надписи: *Tut spocivajúť rab božej* ‘Тут покоится раб божий’; *Пам'ятник піднесле* ‘Памятник поставили’; *П. П. доньке і онуке* ‘П[амятник] п[оставили] дочери и внуки’. (возможно, у существительных женского рода в мн.ч. также может сказываться влияние окончаний сербохорватского языка *-e*).

Стоит отметить, что в идиолекте даже одного информанта набор вариаций произношения *e* и *y* в ударной и безударной позициях может меняться. Кроме того, у информантов из с. Хрвачани нам встретилось произношение безударного *e* в слове *velykyj* как *a*, либо как *e*, склонного к *a*, т. е. фиксируется перемещение артикуляции вниз: *valýka častyňa l'uděj* (Hr) 'большая часть людей'; *búlo ve<sup>a</sup>lýke [s'v'áto]* 'был большой [праздник]'; *róby s'i | valýkyj hl'ip* 'делают большой хлеб'. Похожий звук встретился нам под ударением и в форме родительного падежа порядкового числительного *седьмой*: *sé<sup>a</sup>mojo jánwara* 'седьмого января'

**1.2.** Отмечается переход *a* после мягких согласных в *e*, *i* (в том числе под ударением). По происхождению *a* может быть как из \**ę*, так и из \**a* и присутствовать как в корне слова, так и в глагольных суффиксах и флексиях. Приведем примеры: *vnuky pryhód'et | kotr'í tútkaj* (Hr) 'внуки приходят, которые здесь'; *vyrobl'ély s t'ísta | ptáhy* 'делали из теста птиц'; *tróha rozyan'éty hmáry* 'немного разогнать тучи'; *bóyu d'ékuvaty!* 'благодарить бога'; *γospódar wz'éw to s'večéne jáječko* (Pr) 'господин взял это освященное яйцо'; *za s'v'éta pásku* (Hr) 'на праздники пасху [делали]'; *to tak | na pám'it zrobýly* (J) 'это так, на память сделали'; *mn'iso n'í pekly wže* (Hr) 'мясо не запекали уже'; *my to s'v'itkuvály* 'мы это праздновали'; *na š'ís't'a* (J) 'на счастье'. В формах числительных 20 и 30 на месте *a* находим *i*: *dvác'it' k'il'ómetr'iw zv'icy* (L) 'двадцать километров отсюда'; *tryc'it' rók'iw* (Pr) 'тридцать лет'<sup>12</sup>. Числительное *пять* имеет в корне *i/e*: *p'it'* 'пять'; *des' do sórok | e | p'jétoyo róku* (J) 'где-то до сорок, э, пятого года'.

Что касается начальных сочетаний *j+a*, то могут быть следующие варианты: *jéjc'i s'i b'il'se varút* (Hr) 'яйца больше варят'; *jikés'z'il'a* (L) 'какие-то травы'; *bo v'in interesúje jézek* (Hr) 'потому что его интересует язык'. В местных топонимах отмечен переход *a > e* после *j* в середине слова: *u Dyvjéty'n'i* 'в Деветине'<sup>13</sup>. Интересно обратить внимание на слово *jézek*, форма которого, возможно, поддерживается аналогичным существительным в сербохорватском языке *jezik*. По данным Атласа украинского языка во всех трех пунктах на территории Югославии присутствуют примеры *уз'аў* и *д'екувати*, а в Бачинцах и Лачараке они используются наряду с *уз'eў* и *д'екувати* [9, карта № 41], при этом фиксируются только формы *даў* [9, карта № 50] {в отличие от нашего корпуса, где они употребляются параллельно с лабиализованными (см. 1.3.)}.

**1.3.** В глагольных формах прошедшего времени мужского рода был зафиксирован переход *a* в *o*, *u* либо в звук типа *ə* (также под ударением): *tu trymúw paráfiju* (Hr) 'здесь держал приход'; *pa sam pokazúw tu kártu* 'и я показал ту карту'; *v'in to napysáw | slábo to hto čytáje* 'он это написал, мало это кто читает'; *maw tróhe takwó borodý* 'у него было немного вот так бороды'; *odén γospódar mow bayáto d'itéj* (Pr) 'у одного хозяина было много детей'; *i toj kólač stojów na stol'í c'ili s'v'játa* (L) 'и этот хлеб стоял на столе все праздники' (ср. в северном поднестровском говоре на территории Львовской обл., а также в районе Теробовельщины в Тернопольской обл. — лабиализованное произношение *a* в сочетании *aў* — *доў, нуцоў* [15, с. 4; 16, с. 151]).

**1.4.** Для обследуемых говоров характерно уканье, которое может быть непоследовательным в речи даже одного информанта. Наблюдается т.н. «сильное» уканье перед слогами, не содержащими *u* или *i*: *rokámy ne hody<sup>e</sup>ly<sup>e</sup> v'it tóji v'ijn<sup>e</sup> pus'v'ídnóji* (L) 'годами не ходили с этой последней войны'; *tam tróška šos'pus'ijaly | jakóγos'žy<sup>e</sup>ta čy pšenýc'í* 'там немного что-то посеяли, какой-то ржи или пшеницы'; *pustávemo γólovu c'ilú* (J) 'поставим голову целую'; *de žínka ukrajínka | te s'i to γuwór'at || a kólo méne*

<sup>12</sup> Есть также формы этих числительных с *j* вместо *d*: *dvaje'it'*, *tryje'it'*.

<sup>13</sup> Исходная форма в украинском — *Dev'játyna*, серб.-хорв. *Devetina*.

*búla žýnka | sérpka | i my ne govoryly* ‘где жена украинка, те говорят, а у меня была жена сербка, и мы не говорили’; *tak jak kulýs’ i smo rubýly | tak i tepérkaj róbymo* (Hr) ‘так как когда-то мы делали, так и теперь делаем’. Кроме того уканью подвержена форма местоимения *šo* — *šu*: *tak šu voný | ht’ily znáty* ‘так что он хотели знать’.

1.5. Рефлекс \**ě* в целом стабилен и реализуется в виде *i* как под ударением, так и в безударной позиции: *v’is’im l’it jak skaž’im* (Hr) ‘восемь лет, как, скажем’; *i s’ino i solóma* (L) ‘и сено и солома’; *ob’id i večéra* ‘обед и ужин’; *to wže je | ja v’iru* (Hr) ‘это уже есть, я верю’; *dva m’is’ac’i* ‘два месяца’; *i s’p’ivájet jak to hódet* ‘и поет, как ходит’; *bo malén’k’i ny s’’m’ijút samé* ‘потому что маленькие не могут одни’. Тем не менее нами отмечены отступления от этой закономерности в некоторых примерах: *ja buw p’jit’ l’et na vójn’i* ‘я был пять лет на войне’; *vy’nkyé* ‘венки’; *my ny mály rék’iw valýk’ih* ‘у нас не было больших рек’. Случаи возникновения *e* и *u* в качестве рефлекса \**ě* немногочисленны. Интерпретация последнего примера как контаминация с близкородственным сербохорватским словом скорее всего невозможна, поскольку рефлекс \**ě* в окружающих штокавских говорах (и)екавский/икавский<sup>14</sup>.

1.6. Что касается звуков *ы* и *ü*, известных карпатским говорам (напр. в словах *kyn’, byla, kün’, stül, бүк*), то нами не было зафиксировано подобных примеров, хотя, как отмечалось выше, некоторые информанты говорили о происхождении из лемков и бойков. Единственным похожим случаем может являться произношение заимствованного топонима Бая-Лука (серб.-хорв. *Banja Luka*), столицы Республики Сербской: на месте *u* мы часто отмечали дифтонгическое произношение *Ban’a lü’ka / Ban’a ly’ka / u Ban’a ly’c’i*. (Hr/J/L). По всей видимости, если и были компактные группы носителей карпатских говоров, сейчас они уже перемешаны с преобладающими носителями поднеэтровских говоров, не говоря уже о смешении с местным населением.

## Консонантизм

2.1. В области консонантизма нами были зафиксированы следующие явления, характерные для говоров зоны исхода украинской миграции. Наблюдается переход мягких зубных *d’* и *t’* в мягкие заднеязычные *g’* и *k’* соответственно: *d’ > g’* — *ostátn’a neg’il’a* ‘последнее воскресенье’; *švy’ťše z’ibráty g’itéj* (Hr) ‘быстрее собрать детей’; *skaž’im | m’ij g’ido | e | selo P’idyájc’i* ‘скажем, мой дед, э, [родился] село Пидгайцы’; *značýt | okrémo g’idus’i | bapc’i* ‘значит, отдельно дедушки, бабушки’; *v’in tepér s’’i v’idg’il’uje* ‘он теперь отделяется’; *toj korováj s’i rozg’il’uje* ‘этот каравай разделяют’; *zaléžno jak g’iwčáta mály* ‘зависит от того, как было у девушек’; *bo tu moyló s’i odén syg’ít* (Pr) ‘потому что мог и один сидеть’; *t’ > k’* — *ce jakés’ k’ísto* (Hr) ‘это какое-то тесто’; *alé to dúže k’ěško toj lyst pryhódyw* ‘но очень тяжело это письмо приходило’; *bo k’išk’é* ‘потому что тяжело’; *tóto k’ěško yul’áty* ‘это тяжело танцевать’. В приведенных примерах переход в мягкие заднеязычные осуществляется либо в начале, либо в середине слова (в том числе в глаголах после приставки с финальным *-d*), случаев переход на конце слова нам не встретилось (ср. [14, с. 28]). Отметим также, что в речи собеседников эти слова могут конкурировать с их аналогами, содержащими *d’* и *t’*. В украинских говорах Хорватии и Сербии почему-то это явление не было отмечено (приводятся примеры *m’ajsko* [9, карта № 88], *đ’id* [9, карта №89]), хотя в нашем корпусе оно довольно часто встречается.

<sup>14</sup> Хотя среди наших информантов в Боснии и Герцеговине были те, кто родился в Воеводине, а также те, кто в настоящее время там проживает и, соответственно, у кого в сербском языке рефлекс \**ě* экавский, данный пример записан он собеседника, прожившего всю жизнь в своем родном селе на территории Боснии и Герцеговины.

2.2. Мягкие переднеязычные *s'*, *z'*, *c'* имеют большую степень палатализации и напоминают по звучанию соответствующие польские [15, с. 5] мягкие *ś*, *ź*, *ć*; говор приобретает оттенок «шипящего» [14, с. 33]. Это явление характерно для всех информантов: *c' > c''* — *moloty<sup>e</sup>ty<sup>e</sup> c''ipom* (Pr) 'молотили цепом'; *v'it c''v'it'iw* 'из цветов'; *sámo búly ukrajinc''iv dósta* (Hr) 'только было достаточно украинцев'; *p'isn'i hólupc''i z yréčkoju* 'постные голубцы с гречкой'; *z' > z''* — *r'ízne z''il'a* (L) 'разные травы'; *vóz''meš takó* (Hr) 'возьмешь так'; *tu nurmál'no je riz''n'ýc'a* 'здесь, нормально, есть разницы'; *s' > s''* — *p'ís''l'a tóyo* (L) 'после этого'; *tudý s''v'ity s'i s''v'ička* 'тогда зажигают свечку'; *to róbymo dékoly u p'ját'nyu''u* 'мы делает это иногда и в пятницу'; *a kolýs''s''i s''p'iválo* 'а когда-то пели'; *toj šo robýw vis''il'a* 'тот, кто делал свадьбу'; *ti šo idút zas''iváty* 'те, кто идут посеять'; *voná zrobýla jakís''solén'i* 'она сделала какие-то соленые'; *na zeléni s''v'áta* (Hr) 'на Троицу'. В некоторых случаях сильно палатализованные переднеязычные затрагивают и соседние согласные, которые приобретают большую степень мягкости, напр.: *hós''t''i dučýkujemo* 'гостей встречаем'; *šob vam ščás''t''a plýlo* (L) 'чтобы вам счастье плыло'; *joyó hós''t''i i rázom to zrób'jat* 'его гости и вместе это сделают'. В приведенном примере под воздействием *s''t* приобретает оттенок смягченной аффрикаты (ср. подобное явление в закарпатских говорах в румынском Банате [14, с. 33]).

2.3. Особенностью говора информантов, чаще всего пожилых людей, является наличие альвеолярного *l* (которое иногда называют «буковинско-полтавским» [16, с. 153]): *mulukó* (L) 'молоко', *molýty s'i* 'молиться', *Ly<sup>e</sup>šn'a* 'Лишняя', *búla* (Hr) 'была', *bulý* 'были', *pryjšlá* 'пришла', *hodýla-m* 'я ходила', *yalunký* 'крашеные яйца на Пасху', *kulýs'* (Pr) 'когда-то', *velýkuj* 'большой' и т. д.

2.4. Развивается протетический *w* (*v*) в таких примерах: *znály šo tréba wosený woráty* (L) 'знали, что осенью нужно пахать'; *bába tyh wor'ih'iw nakýdala tam* 'бабушка тех орехов накидала там'; *wodnú oženyw s'i* 'он женился на одной'; *zosýpalo s''i sklo u vóko* (L) 'попало стекло в глаз'; *fájn'i hrušký poišút | wor'ithe* (Hr) 'поищут хорошие груши, орехи'; *čusnýk | woerky<sup>e</sup> | fs'o!* 'чеснок, огурцы, все!' (L). Кроме того наблюдается развитие протетического *w* в местных топонимах: *pryhódyla z Woráši'iw* 'приходила из Орашья'; *woný išly z Wuráše* (Hr) 'они шли из Орашья' (Орашье (серб.-хорв. Orašje) — село около Лишни в общине Прянвор) (L). Примеров с протетическим *γ* отмечено не было. Формы с *worati* отмечены в Лачараке [9, карта № 124], примеры с протетическим *v* в слове *ogipok* не были записаны во всех трех пунктах на территории бывшей Югославии [9, № 126], хотя наш материал дает другую картину.

2.5. В группах согласных *m+j* происходит замена *j* на *n*, в некоторых случаях после группы *mn* появляется *j*: *do tóyo mn'ása* (L) 'к этому мясу'; *pomn'atáju* 'я помню'; *mn'iso n'i pekly* (Hr) 'мясо не запекали'; *jemú peremen'ály imn'a* 'ему поменяли имя'; *molýtva i v'ičnaja pámn'jat* (Pr) 'молитва и вечная память'; *šóby mn'jásó ne propálo* (L) 'чтобы мясо не пропало'; *te to b zapamn'atála* (Pr) 'я бы это запомнила' (ср. в Липовлянах *памн'ат*, *памн'им*, *мн'асо*, *мн'есо*; в Бачинцах — *памйат*, в Лачараке — *пам'им*, *пам'em* [9, карта № 76]). Как видно из наших примеров, после мягкого *n* может появляться *j*. Однако есть формы и без *n*: *m'jéso postávyty* (J) 'мясо поставить'; *im'já dajút* (Bl) 'имя дают'; *svyn'éča yolová | m'jéso* (Hr) 'свиная голова, мясо'.

2.6. В группе согласных *b+l'* и *m+l'* происходит выпадение *l'*, а предшествующий губной может как смягчаться, так и оставаться твердым: *woný to l'úbjet | e-e | évo | i vuný rób'jat* (Hr) 'они это любят, э, э, вот, и они делают'; *i rázom to zróbjat* 'и вместе это сделают'; *zvučájno rób'jat v'id baraból'i* 'обычно делают из картофеля'; *normál'no rób'jat iz sýru* 'нормально делают из творога'; *kupújut vnohrad z Makedóniji i rób'jat vynó*

(J) ‘они покупают виноград в Македонии и делают вино’; *vže nemá tyh šo róbjat polotno* (Hr) ‘уже нет тех, кто делает полотно’; *zem’já judéjska* ‘земля иудейская’.

2.7. В говоре информантов группы *v+j* соответствует сочетание *w+l*. Подобные примеры в нашем корпусе немногочисленны: *na ščás’i”a na zdorówl’a* (L) ‘на счастье, на здоровье’ (ср. тоже в Липовлянах и Бачинцах [9, карта № 74]); *derewl’án’i f’iry* ‘деревянные повозки’.

2.8. Довольно часто фрикативный *ɣ* в речи информантов заменяется на заднеязычный *h*: *to výh’idn’iše bayáto* (Pr) ‘это гораздо выгоднее’; *jak hul’ály* (L) ‘как танцевали’; *joyó hós’i”i* ‘его гости’; *právdu ja hovóru* (Hr) ‘правду я говорю’. Можно было бы предположить, что *ɣ* утрачивается под влиянием знания сербского языка, в котором этот звук отсутствует и происходит замена на общий инвариант *h*<sup>15</sup>. Однако в приведенных примерах мы видим, что рядом используются слова, содержащие *ɣ*, и где замена не происходит. Скорее всего речь идет о ситуативном ослаблении артикуляции. Подобные примеры зафиксированы у большинства информантов.

2.9. В суффиксах *-sk-* и *-ck-* *s* и *c*, а также конечное *-c* часто произносятся без смягчения, что является характеристикой говоров исходной зоны миграции [15, с. 5; 16, с. 154]: *-sk-*: *po sérpsk’i* (Hr) ‘по-сербски’; *jak čýsti ukrajínski séla* ‘как чистые украинские села’; *to ukrajínskyj svýntar* (Pr) ‘это украинское кладбище’; *mólot’ sérpsk’i b’ílše* (Hr) ‘молодежь по-сербски больше’; *buw u vójsku | služýw slúžbu* (L) ‘был в армии, служил’; *po ukrájínsk’i* ‘по-украински’; *-ck-*: *to turécka da | to znáču | sámó káva vóda* (J) ‘это турецкий, да, это значит, только кофе и вода’; *tam ne znáju | n’iméckoyo awstr’íjskoyo i tak dál’i* (Hr) ‘там не знаю, немецкого, австрийского и так далее’; *u kul’túrno-mystéckyh továrystvah* ‘в культурно-художественных обществах’; *móže to náv’it’i turécki* ‘может быть это даже и турецкий’; *ti častýn’i | e | do n’iméckoji* ‘эти части, э, к немецкой’; *-c*: *dok otéc ne prýjde* (J) ‘пока отец не придет’; *smálec* ‘смалец’; *cúkru | molóka jajéc* ‘сахара, молока, яиц’; *tam de bát’ko ukrájinec* ‘там, где отец украинец’; *tánc tancúje toj hto hóče tanc’uváty* ‘танец танцует тот, кто хочет танцевать’; *bo pérec to s’i kupúje* ‘потому что перец покупают’. Твердое произношение *-c* отмечено в Липовлянах и Бачинцах — *хлопец* [9, карта № 98].

Как и в предыдущих случаях, эти примеры могут быть параллельно использованы с примерами, где *s* и *c* смягчаются: *pérec’* (Bl) ‘перец’, *sérps’ka móva* (Pr) ‘сербский язык’, *otéc’* (L) ‘отец’. Помимо собственно внутриязыковых причин отсутствия смягчения, присутствующих в исходном диалекте переселенцев, нельзя исключить и контактно-обусловленное их развитие или хотя бы поддержку, особенно в случае с суффиксом *-sk-*. В идентичных лексемах не вполне понятно, на что ориентируется говорящий, на сербский или украинский язык: ср. серб. *ukrajínski* — укр. *ukrajínski*; серб-хорв. *u vojsku* — укр. *u v’ijs’ku* (в некоторых пунктах Галичины отмечаются формы этого слова с корневым *o* — *войско* [9, карта № 102]). Весьма вероятно, что здесь устанавливается некоторый параллелизм форм и фонетических правил. То же самое можно сказать и о случаях с конечным *-c*, который в сербском всегда твердый: серб. *ukrajínac* — укр. *ukrajíneč*<sup>(1)</sup>.

2.10. Что касается собственно смягчения согласных, их палатализации, то она имеет особенности. В юго-западных диалектах украинского языка фиксируются случаи т.н. полумягкости губных *б, п, в, м, ф* перед *i* [14, с. 31]. В корпусе наших текстов мы отметили, что перед *i* не только губные согласные не палатализуются, но это касается

<sup>15</sup> Подобная замена отражается и в передаче украинских фамилий в сербском языке (находим на письме *H* в латинице и *X* в кириллице): *Hnatjuk* (Хнатјук), *Havreljuk* (Хаврельук).

и других консонантов. Причем речь идет не столько о полумягкости, сколько об отсутствии какого-либо смягчения. Приведем примеры: *ti sv'áta* (Hr) 'эти праздники'; *pótím my mály* (J) 'потом у нас были'; *hrystós si roždáje* (Hr) 'Христос рождается'; *na čotyrnac'atogo sfjec'a* 'на четырнадцатое января сеют'; *nyn'kaden' čuju u nósí toj smak* (Pr) 'я и сейчас чувствую в носу этот вкус'; *dýk'i kózy popíd zelén'i lózy* (L) 'дикие козы под зеленые лозы'; *pitpadálo p'it c'u ópčynu* (Hr) 'принадлежало этой общине'; *pilnuváty* (J) 'охранять'; *óbid jakýj* (Bl) 'обед какой'; *a serbíw ny buló* (Hr) 'а сербов не было'; *týl'ki ukrajín'c'i idút zbyráty* 'только украинцы идут собирать'; *v Bán'a lý"ki* (Pr) 'в Баня-Луке'; *zvony'lye l'údy | znáješ | z'vin* (L) 'звонили люди, знаешь, колокол'; *a my u cérkvi* (Pr) 'а мы в церкви'; *vít kukurúzy* (Hr) 'из кукурузы'; *zdáje mi s'i bulý zdorófsi* 'мне кажется, мы были здоровее'; *mi to n'ic ne tréba* (L) 'мне ничего этого не нужно'; *voz'mít* (Hr) 'возьмите'; *móže molodí s'i povérnut* (L) 'может молодые вернуться'; *molodí p'íslý* (Hr) 'молодые уехали'; *voná ni p'íslá do Prn'ávora* 'она не поехала в Прянвор'; *vytájut kóžnij okrémó* (J) 'каждый приветствует отдельно'. Т. Я. Токар утверждает, что основное влияние в сохранении твердости согласных оказывает сербохорватский язык, в котором позиционного смягчения согласных перед *i* не происходит [8]. Категория твердости-мягкости в условиях контактов близкородственных языков, действительно, оказывается подвержена изменениям (ср., например, расширение инвентаря мягких согласных в чешских и польских говорах на территории России под влиянием русского языка [17, с. 463–464]).

**2.11.** Звук *f* появляется как аллофон фонемы *v* в начале слова: *pryhodyly fčytel'i* (Pr) 'приезжали учителя'; *sus'idy fs'i pryjduť* (L) 'соседи все придут'; *i ce ja dúmajú fs'o* 'и это я думаю все'; *hto hóče tan'c'úvaty fstajút* 'кто хочет танцевать, встают'; *znájut f tomu sel'i* (Bl) 'знают в том селе'; *fs'i pol'áky májže znájut ukrajín's'ku* (Hr) 'почти все поляки знают украинский'; *i fs'údy* 'и везде'; *fs'o kúpno* 'все вместе'; *bo f Sérb'iji ukrajínc'iw ne búlo* (L) 'потому что в Сербии не было украинцев'. В конце слова нам удалось зафиксировать *f* только в одном примере: *hólodyl'nik ne buf* (J) 'холодильник не был'.

Губно-губной *w*, также представляющий собой аллофон фонемы *v*, встречается во всех позициях — в начале слова перед гласными и согласными, в середине и в конце: *buw tútky jedén sv'aščényk* (Hr) 'был тут один священник'; *m'ij táto ht'iw* 'мой папа хотел'; *a tepérkaj to ws'o poumyrálo* 'а теперь это все умерло'; *my wže kážemo krízban* 'мы уже говорим *крízбан* (рождественское дерево)'; *dýwna je novýna* 'дивная новость'; *móžeš wz'éty ws'o* 'можешь взять все'; *jak m'ij čolov'ík žuw* 'как мой муж жил'; *ne búlo n'i ukrajínskoji móvy w škól'i* (L) 'не было украинского языка в школе'. Собственно звук *v* встречается в начале слова перед звонкими согласными и в речи одного информанта может конкурировать с *w* в данной позиции: *vže pótím počálo* (L) 'уже потом началось'; *to vže búde holóдно* (J) 'это уже будет холодно' (ср. также с распределением этих звуков в украинском говоре пихтинских голендров [17, с. 461]).

Звук *f*, не являясь позиционной разновидностью фонемы *v*, отмечается в начале и середине слова, в том числе в именах собственных и заимствованиях (как старых, присутствующих в исходном диалекте украинцев, так в новых — из языка окружения балканских соседей): *m'ij bát'ko Stefán* (Pr) 'мой отец Стефан'; *m'iznaródnij festivál'kólo Dóboju* 'международный фестиваль около Добоя'; *šob zarobyty za familiju* 'чтобы заработать на семью'; *fájnu okružly vérobew* 'хорошую круглую сделал'; *zapré s'i šufl'áda* 'закроется ящик'; *w p'jec fájno zapháty polejón'ku* (Hr) 'в печь хорошо затолкнуть легонько'; *koróva b'izýt za f'iroju* (L) 'корова бежит за повозкой'; *také s'i tráfylo* (L) 'такое произошло'; *fildžan* 'филджан (для кофе)'.

**2.12.** В обследуемом говоре конечный *r* основы, а также в некоторых примерах в корне слова перед *u* и *a* отвердел: *toj šos' skáže tam | gospodáru* (L) 'этот что-то скажет там, хозяину'; *za večéru* (J) 'на ужин'; *de v'iru páru hatív* (L) 'где, я верю, пара домов'; *jéjc' i s' i b' il' še varút* (Hr) 'яйца больше варят'; *ja hovóru* 'я говорю'; *tak po sérpski govórut* 'так по-сербски говорят'; *tam tak govóru* 'там я так говорю'; *pa mús' at to sprátuvaty* (L) 'они должны это спрятать'. Параллельно этим формам находим примеры с *r'* (и *r'+j*): *i tak govór'at* (J) 'и так говорят'; *jak s' i stáne v r' jat* (L) 'так встанут в ряд'; *dúš' i pryhódy<sup>e</sup>ly<sup>e</sup> večár'aty<sup>e</sup>* (Pr) 'души приходили ужинать'. Отверждение *r* фиксируется в поднестриевских говорах Львовской и Тернопольской обл. [15, с. 5; 16, с. 152–153].

**2.13.** Из отвердевших согласных следует еще упомянуть *t* в составе глагольной флексии третьего лица единственного и множественного числа. Напр.: *pótím vyť' ayájut i takó zróbl' at | ta jak rost' áynut sn' ipký* (L) 'потом вытаскивают так сделают, как растянут снопики'; *tam de me c' ikavý<sup>e</sup>t* 'там, где меня интересует'; *fs' o s' i yúby<sup>e</sup>t* 'все теряется'; *toj róbet | i tam* 'тот делает, и там'; *woný dósta znájut po ukrájins' ki* (Hr) 'они достаточно знают по-украински'; *hlópc' i idút | a putómu žen' s' ki idút* (J) 'парни идут, а потом женщины идут'; *daléko ónda ródyčy vóz' et i čekájut | i woný jdut zas' ivájut* 'далеко родители возят и ждут, и они идут и посевают'; *to s' i sadýt!* (Hr) 'это сажают'; *s' i léšyt | to p' idóšva* (Pr) 'останется, это подошва'; *i váryt s' i c' ílyj den'* 'и варится целый день'. То же самое фонетическое явление характерно и для украинских говоров Румынии [14, с. 32], поднестриевских говоров [16, с. 158]. Отверждение характерно и для форм второго лица множественного числа повелительного наклонения: *voz' mít s' ísty* (Hr) 'возьмите [стул] есть'. Как и для других приведенных случаев, здесь также наблюдаем параллелизм форм с мягким *t*, хотя твердая реализация преобладает<sup>16</sup>. Отвердел *t* и в корне числительного *третий*: *tretoyo roku* (L) 'третьего года'; *čy na tréty čy na p' játu yodýnu* (J) 'в три или четыре часа'; *p' išów drúnyj brat | p' išów trétyj* (L) 'пошел второй брат, пошел третий'; *kóžda tréta četvérta háta* (Hr) 'каждый третий-четвертый дом'.

**2.14.** Согласный *s* перед другим согласным в составе вспомогательных форм для прошедшего времени и сослагательного наклонения может быть как мягким, так и твердым: *najkráše ste poyostý<sup>e</sup>ly<sup>e</sup>* (Pr) 'лучше всего вы угостили'; *a pérec s čym ste túkly* 'а перец, чем вы молотили'; *fse smo šos' s' p' ivály* 'мы все что-то пели'; *my smo bulý u Léšn' i* 'мы были в Лишне'; *jak býs' te zapytály* (Hr) 'если бы вы спросили'; *vže i svóji režyséry mály smo* 'уже у нас и свои режисеры были'; *d' ékuju šo ste i ve pryéšle* 'благодарю, что вы пришли'; *tak jak kulýs' i smo rubýly* 'так как когда-то и мы делали'; *ne býs' mo s' i zayubýly tam* 'мы бы не потерялись там'; *ne moylý s' mo n' ikóyo zdýbaty* (Pr) 'мы не могли никого найти'; *jihaly s' mo u Šamac* 'мы ехали в Шамац'. Хотя твердая реализация *s* присутствует и в исходных говорах (ср. [15, с. 9; 9, карта № 159]), а о мягкой реализации пишет О. Горбач [16, с. 154], преимущественному употреблению форм с твердым *s* может способствовать ситуация и в сербском языке, где в формах *smo* и *ste* согласный *s* твердый.

**2.15.** Взрывной *g* помимо перехода *d' > g'* перед *i* встречается и в других случаях. Прежде всего речь идет о позиционных изменениях конечного *k* слова или основы перед звонкими: *za velégydn'* (Hr) 'на Пасху'; *tepér jag by ty pryšla* (L) 'теперь, если бы ты пришла'; *pa jag by bulá tper nuy' istka* 'если бы была теперь невестка'. Этот звук находим в именах собственных и географических названиях, заимствованных из сербского языка: *Gén' o nebóšcyk* 'Генё покойный'; *pa na Gájovi š' izdes' át v' is' im hat*

<sup>16</sup> Мягкий *t*, в частности, присутствует в речи тех информантов, кто знаком с литературной нормой.



‘и в Гаеве шестьдесят восемь домов’; *fčýtel'i z Jugosláv'iji c'ilóji* (Pr) ‘учителя из целой Югославии’; *žyvěte tam u Beógrad'i* ‘живете там в Белграде’. Кроме того *g* отмечен и в адаптированных заимствованиях, как иноязычных, пришедших из сербского языка, так в собственно сербских: *ágitovaty náših hlópc'iw* (L) ‘агитировать наших парней’; *tak sámó je v'itpráva alé na angl'isk'ij móv'i* ‘тоже служба, но на английском языке’; *zak'inčýly gimnáziju* (Pr) ‘закончили гимназию’; *móji l'ipše gramátiku znájut v'id méne* (J) ‘мои лучше грамматику знают, чем я’; *ja tu litúrgiju mála u wúhah* (Pr) ‘у меня эта литургия была в ушах’; *v'it tyh | e | gl'iv'iv*<sup>17</sup> (J) ‘от этих, э, грибов’; *teh grickaliciw*<sup>18</sup> *nary'htuvály* ‘эти закуски приготовили’, *búlo to u tih zádrugah*<sup>19</sup> (Pr) ‘было это в этих за-другах’. Приведенные интернационализмы присутствуют и в украинском языке, однако на их функционирование несомненно оказывает влияние доминирующий в официальной коммуникации сербохорватский язык. Еще одну группу составляют лексемы, распространенные на исходной территории миграции украинцев: *ce švágry bulý fs'i* ‘это зятья были все’ (отмечено в словаре [16, с. 191]); *kazály gas* (L) (отмечено в словаре [15, с. 39]) ‘говорили газ’; *to malý'my' grál'imy kydály* (отмечено в словаре [15, с. 40]) ‘эти маленькими вилами кидали’; *óko γ'il'ág'iw*<sup>20</sup> (Hr) ‘около веток’; *i na lopátu s'i p'itsý'ple gres* (J) (отмечено в словаре [15, с. 40]) ‘и на лопату подсыпят отруби’; *postávl'at takú γ'il'águ* ‘поставят такую ветку’; *na gánok výženut* (Hr) ‘на крыльцо выгонят’ (отмечено в словаре [16, с. 157]). Большинство этих лексем являются заимствованиями из немецкого языка, а две из них — *griz, gas* — присутствуют также в сербохорватском языке, и, соответственно, могут оказывать поддерживающее влияние.

**2.16.** К характерным фонетическим явлениям говоров исходной зоны миграции в области консонантизма следует отнести выпадение интервокального *j* в окончании слов женского рода склонения на *-a* в творительном падеже единственного числа: *-oju > -ou > -ow*: *péret drúyow s'v'ituvóv v'ijnóv* (Hr) ‘перед Второй мировой войной’; *z γréc'ow pyroγú* (L) ‘с гречкой вареники’; *pol'ivály's tow vodóju* (J) ‘поливались той водой’; *solómow nakrýtyh* (L) ‘соломой накрытых’; *buly kuský hl'iba s kobáskow | abó kuský hl'iba s solonýnow* (Pr) ‘были куски хлеба с колбаской, или куски хлеба с салом’; *poγul'áje s korovajóm i z | r'iskow* ‘потанцует с караваем и со свадебным деревцем’; *vy'ly'ka my'ska s pšeny'čkow* ‘большая миска с пшеницей’. Ср. подобное фонетическое явление также в говоре украинцев Румынии [14, с. 35].

**2.17.** В целом для говора характерно оглушение конечных звонких согласных перед паузой или перед глухими: *káže drúhyj ras | ili búdu ja sámá ili ty buděš* (L) ‘говорит, в другой раз или буду я сама, или ты будешь’; *v'it staróγo* ‘от старого’; *m'iš sobóju* (Hr) ‘между собой’. Однако есть случаи и отсутствия оглушения: *jak kolýs' nazád | s'im rók'iw* (J) ‘как когда-то семь лет назад’. Оглушаются звонкие согласные в поднепровских говорах [15, с. 5–6] и в карпатских [14, с. 36–37]. Косвенно на отсутствие оглушения может оказывать влияние сербский язык, особенно в идентичных лексемах (как в приведенном последнем примере, серб-хорв. *nazad*).

**2.18.** Сдвоенные согласные в обследуемом говоре представлены только на стыке приставки и корня (напр. *nemá kómu s'i v'iddaváty* — ‘нет за кого выйти замуж’ (L), в других случаях сдвоенных согласных не наблюдается (как в словах: *життя, білення*):

<sup>17</sup> *gljiva* (серб-хорв.) — гриб.

<sup>18</sup> *grickalica* (серб-хорв.) — снэк, закуска.

<sup>19</sup> *zadruga* (серб-хорв.) — кооператив, товарищество.

<sup>20</sup> Формы с формантом *-ug-* в слове *gad'uga* отмечены в Лачараке, на территории Галичины они распространены в Прикарпатье [9, карта № 151].

*zo s'm'it'ém* ‘с мусором’ (Pr); *mály fse jak 'is'' pretstavl'in'a* (Hr) ‘были все какие-то представления’; *pryjmáv do sébe na span'á* (L) ‘принимал к себе на ночлег’; *šcytký do b'ilen'a háty* ‘щетки для побелки дома’; *zd'ibn'i du fs'óyo | i do vóran'a | i do zróblen'a plúyu* (Hr) ‘способные ко всему, и пахать, и сделать плуг’; *žyt'á | e tutéjšyh* ‘жизнь, э, местных’; *to ne búlo wzut'á* (L) ‘не было обуви’; *tam šmát'a zoly'lye* ‘там белье стирали золой’; *ja še náčen'a ne pomýla* ‘я еще посуду не помыла’; *buló ves'il'a* ‘была свадьба’; *te z'il'a tu tam palý'la* ‘эти травы она тут и там жгла’. То же самое фонетическое явление отмечено в селах с украинским населением в Хорватии и Сербии [9, карта № 94].

### Ударение

**3.1.** В области акцентуации слов наблюдаются значительные колебания даже в пределах одного нарратива. Приведем некоторые примеры: *šče jak ja bulá malóju* (Pr) ‘еще когда я была молодой’; *továrystvo u Prn'avor'i búlo díže aktívno* (L) ‘[культурное] общество в Прняворе было очень активное’; *móva s'i b'il'se zatrýmala w sélah seláh* (Hr)<sup>21</sup> ‘язык больше сохранился в селах’; *dva róky nazád búlo tu* ‘два года назад было тут’; *napévno šos' buló* ‘наверняка что-то было’; *takož buw na ģorvačánah* ‘тоже был в Хрвачанах’; *na horváčan'i* ‘в Хрвачанах’; *bo na doróhu ídu* (J) ‘потому что я уезжаю’; *a d'ity ráнком idút* ‘а дети утром идут’; *postáve v'inočky* ‘поставят веночки’; *vynký róbjat* ‘венки делают’; *baŷáto toŷó* ‘много того’; *záráz nemá tóyo* ‘сейчас нет этого’. Характерный оттенок украинской речи собеседников придает перенос ударения на последний слог у существительных всех трех родов во множественном числе<sup>22</sup>: *bošn'akýe | serby'e abo serbany'e* (Pr) ‘бошняки, сербы или сербаны’; *járno vérobew hrestyký | hustočký* (L) ‘красиво сделал крестики, платочки’; *pustávet u bretvankýe* (Pr) ‘положат в форму для выпекания’; *zrób'jat pampušky* ‘сделают пампушки’; *domášn'i knyšký* ‘домашние книги’; *ti d'iwky i drušký* ‘эти девушки и дружки’; *u velykyh myskáh* ‘в больших мисках’; *šo máje zerená | znážete | ti čórn'i zerená* (Hr) ‘у которого зерна, знаете, эти черные зерна’. Отмечен нами подобный перенос и в единственном числе в именительном, винительном, родительном, творительном и местном падежах существительных мужского и среднего рода: *na cej pam'jatnýk* (L) ‘на этот памятник’; *jakščó vys'il'á* ‘если свадьба’; *kolý ves'il'é to kuruváj* ‘когда свадьба — то каравай’; *v'in z v'is'il'ém fs'údy idé* ‘он со свадьбой везде идет’; *bez r'isky i korovajú ne búlo vis'il'a* ‘без ризки (свадебное деревце) и каравая не было свадьбы’; *kavál'čyk tóyo korovajú* ‘кусочек этого каравая’; *s tym korovajóm družba máje pereŷúl'uvaty* ‘с этим караваем дружба должен танцевать’; *f sam'im počatku* (Hr) ‘в самом начале’. Кроме того глагольное окончание третьего лица мн.ч. *-ut* часто перетягивает на себя ударение, однако возможны также и формы без переноса ударения на последний слог<sup>23</sup>: *to tak vesesajúť* (J) ‘то так высасывают’; *p'is'l'a tóyo še častujúť* (Pr) ‘после этого еще угощают’; *malén'k'i ny s'm'ijút* (Hr) ‘маленькие не могут’; *vony navarút* (L) ‘они наварят’; *wže pryjdút s'v'áta* ‘уже придут праздники’. Довольно часто фиксируются колебания в именах собственных, когда ударение переносится на первый слог: *to Petrá i Pavlá | cérkva náša nósyt im'já s'v'atóyo Pétra i Pávla* (L) ‘это Петра и Пав-

<sup>21</sup> Заметна автокоррекция.

<sup>22</sup> О. Горбач пишет, что в говоре с. Романив Львовской области распространен перенос ударения на последний слог у существительных женского рода, состоящих из более чем двух слогов: *молитвИ, долиниИ, прогалиниИ* (сохранено написание оригинала) [15, с. 6]. Кроме того, характерным является акцентуация последнего слога в местном падеже у существительных мужского и женского родов (*при татУ, братУ, по смертИ*).

<sup>23</sup> П. Гриценко, в частности, отмечает, что в поднестровских диалектах возможно двоякая постановка ударения в глаголах: *піду — підú, підемо — підéмо* [18, с. 388].

ла, наша церковь носит имя святого Петра и Павла'; *buv den' Tarasá Ševčénka* (J) 'был день Тараса Шевченко'; *tam žyw Táras Ševčénko* 'там жил Тарас Шевченко'. В местных топонимах также заметен перенос ударения на первый слог: *Kámenica; Kameníca* (L). В переносе ударения на первый слог мы могли бы усмотреть влияние новоштокавской акцентуации сербохорватского языка (ср. серб. *Taras, Pemap*). Когда отсутствует перенос ударения на последний слог, также вполне возможно предположить поддерживающие влияние новоштокавской акцентуации, особенно в случае с идентичной в обоих языках лексемой, напр. *vojna: idút na vójnu* (Hr) 'идут на войну'; *jak pryšlò do vójny* (L) 'как началась война'.

**4.1.** Из фонетических изменений в составе отдельных лексем отметим следующие. Происходит метатеза начальных слогов в глаголе *γov/worýty — woγorýty*, в том числе в приставочных глаголах: *ws'o s'i móže dowoγorýty* (L) 'обо всем можно договориться'; *wže ws'i dowoγórut ves'il'á* 'уже договорятся о свадьбе'; *ja woγóru* 'я говорю'; *stálno woγorýw svojím serbám* (Hr) 'постоянно говорил своим сербам'; *woný po-ukrájins'ki woγorýly* 'они по-украински говорили'; *táko jak my woγórymo* 'так как мы говорим'. У Т. Я. Токар также отмечен этот глагол в речи украинцев Боснии в следующей записи: *vo'go'pilis'mo* [8]. Обратим внимание еще на случай, когда на месте *ьr* возникло сочетание *yr/er* в слове *kurnýc'a/kernyc'a* (Hr) 'колодец' (ср. в Лачараке то же [9, карта №71]). Кроме того, начальное *i* преобразовалось в *ji* в слове *jinakšyj: sáma slúžba jinákša* (L) 'сама служба другая'.

**5.1.** В качестве иллюстрации фонетических процессов в живой речи информантов, приведем несколько нарративов. В текстах отчетливо видны такие дискурсивные практики информантов, как, например, переключение кода<sup>24</sup>.

[1] *Ukrájins'ki v'is''íl'a bulý dúže vy'elý'čni | ja pam'jatáju za p'jat' šis''t'' n'e b'íl'se | ále | e | bez r'isky i korovajú ne búlo vis''íl'a | ja | tepér ne móžu nayadáty | jak | šlo | kotrým por'játkom | znáju šč'o si r'iska plelá u molodóji | ščo | e | fs'u | dúže γárnu | c'v'ítamy | r'iska to dérevo šo máje bayáto roščóh'iw | značyt' p'jat' | k'íl'ko roščóh'iw | to ws'o s'i | e | obmótuvalo c'v'ítamy | béndamy mášnamy | i na-na | γor'í búlo jábluko | na tim | a w dolýn'i buló | takýj ta jak kólečok zatésanyj | bo to | išlò na | korováj | korováj s'i p'ik ščo b'íl'syj to veléčn'iščyj | značyt' korováj | to | e | koláč | hl'ib | bes kotróγo ne búlo vis'íl'a | i pótím | kólo | z nym drúzba γul'áw | vonó buló pered molod'átamy | ne búlo tórtý ne búlo kolačýw | i pótím wže jak perejdé večéra | jak wže čas za-za | za s''p'ívy za γul'- za tán'c''i | todý najbórše | drúzba | *đever* | poγul'áje s korovajóm i s || r'iskow | a tudý s'i | r'iska beré zv'ítam | a korováj s'i r'íže káždomu | d'íl'at po kavál'čyk | i darúje s'i molodá | *ódnosno* molod'áta | na | táčna búla nakréta ščóby ne výed'ily | bo to búlo dúže skromnén'ko | ále | fs'i jšly daruváty molodú | mús'ily vépe'ty° abó škl'ánku γor'ilky abó škl'ánku vyná | sóku ne búlo tudý | i d'istály kavál'čyk | korovajú | a na k'incé | p'idóšva | korováj s'i r'ízaw | po | γrúbo | tak šo z dolénye s'i léšy°t | to p'idóšva | *to prepadála* | tómu | e | drúzbove | to buló veléčne šo s' *dobio đon* od korováj | *da i onda kad se išlo darivati uvijek su đeveruše i još neki pomogačice pjevale | pjesme koje se zvale vývoda | prvo su išli | ja sam opet prešla na srpski | prvo su išli roditelji | od mladoženje pa onda od mlade | i pjevalo se | prigodna pjesna* (Pr).*

Украинские свадьбы были очень величественными, я помню пять-шесть, не больше, но без деревца и каравая не было свадьбы, я и теперь могу вспомнить, как шли, в каком порядке, знаю, что оплетали деревце у молодой, все, очень красивое, цве-

<sup>24</sup> Курсивом выделены элементы сербохорватского языка.

тами, это дерево у которого много ответвлений, значит пять, сколько ответвлений, это все обматывали цветами, лентами, и наверху было яблоко, на этом, а внизу было, краешек обтесанный, потому что это ставили на каравай, каравай пекли чем больше, тем величественнее, значит, каравай это хлеб, без которого не было свадьбы, и потом, танец (коло), с ним дружба танцевал, был перед молодыми, не было торта, не было пирожных, а потом уже как закончится ужин, уже время для песен, для танцев, тогда дружба, шафер, танцует с караваем и с деревцем, и тогда деревце забирают оттуда, а каравай режут каждому, делят по куску, и дарят подарки молодой, т.е. молодым, на накрытом подносе, чтобы не видели, потому что это было очень скромно, но все шли дарить подарки молодой, и должны были выпить или стакан водки или вина, сока не было, и получали кусочек каравая, а в конце — подошва, каравай резали, толсто, так что внизу оставалась подошва, она доставалась дружбе, это было величественно, что ты получил подошву каравая, да, и тогда, когда шли дарить подарки, дружки и некоторые помощницы пели песни, которые назывались вывода, начала шли, я опять перешла на сербский, сначала шли родители жениха и затем невесты, и пели, подходящую песню.

[2] P. Bo ja sam ħul'úw | par rók'iw ħul'úw jak sam buw hlópec | dúže k'ěško | velýkyj! | to velýkyj korováj | o takýjwo! [показывает] <...> je r'íska w ħor'í | trymáješ r'ísku | znáješ šo r'íska? | da | i dúže k'ěško | al bába to stálno | máma mója pékla to | ve<sup>a</sup>lýkyj korováj | tóto k'ěško ħul'áty | alé n'íkóly sam ne zyubéw | stálno sam ostów | óvaj | jak drúška ħul'ála | óvaj.

B. Znájete šo | šo ja jích s'i napékla | i v Gájevu | i u Prn'ávorí | i v Dyvjétenu | i tútkawo pu sel'í | čos'ny | ny májut l'údy | e | toj | wže s'i spustýly na méne | ja vže tepér i ne móžu || [смех] alé ópet ž'ínky prýjdut pomóžut | nuy'ístka pomóže (Hr).

П. Потому что я сам танцевал, пару лет танцевал, когда был холостым, очень тяжело, большой! Это большой каравай, вот такой! Деревце наверху, ты держишь деревце, знаешь, что это? Да, и очень тяжело, но бабушка постоянно, мама моя пекла, большой каравай, это тяжело танцевать, но я никогда не потерял, я постоянно остался, это, так дружка танцевала, это самое.

Б. Знаете что? Что я их напекла, и в Гаеву, и в Прняворе, и в Деветине, и здесь вот по селу, что-то нет у людей, все спустили на меня, я уже теперь и не могу [смех], но опять женщины придут, помогут, невестка поможет.

[3] O. Na zeléni s'v'áta | na dúhove | kolý s'i | v'jážut | to | uný s'i tudý spál'ut | kolý hmára | i také.

M. Vynése s'i na dv'ir | da toj dym | porozyan'ě.

O. Abó zv'in | cerkóvn'i zvóne šob | rozbéte.

B. I tak táko m'ij to znaw | tróha rozčan'éty hmáry | e | mólyw s'i | v'in s'i mólyw i hodýw pu dvur'í | i tak | ne búlo | ħrad'íw tak | ne búlo | ne búlo | a mulýtva fs'o pumóže | znájete | e-e | hto v'ír'je u bóya | i póstet i to ws'o | i to | boy prýjmaje znájete | i tak šo | ny búlo tyl'ko ni ħrádiw ni n'ic | i tak | bóyu d'ékuvaty évo i kólo nas nemá ħrad'íw | nemá! | fs'úda! | to tam to tam | alé | bóyu d'ékuvaty u nas nemá ħrad'íw! | te jak | wonó znáje vébete znájete | nemá n'i kukurúzy | ni ħoródyny | n'ičóyo | a | bóyu d'ékuvaty! (Hr).

O. На Троицу, Троицу, когда свяжут это, они тогда сожгут, когда туча и такое.

M. Вынесут на двор, чтобы этот дым разогнал.

O. Или колокол церковный звонит, чтобы разбить.

Б. И так мой [муж] это знал немного разогнать тучи, э, молитвы, он молился и ходил по двору, и так не было града, так не было, не было, а молитва всему помогает, знаете, э-э, кто верит в Бога, и постится и все это, Бог принимает, знаете, и как что не было столько града! Ничего, и так, слава Богу и у нас нет града, нет! Везде! То там,

то там, но слава Богу у нас нет града! Оно может выбить, знаете, нет ни кукурузы, ни овощей, ничего, а слава Богу!

[4] I majúť vynuórád | a je i tepér šo | pryšlý | jak to vojná kólo nas tepér búla u Bósni | to dósta i pryšló z Dalmác'iji | póred *Jadránu* | i prynésly tu kultúru | uná | vynuóráda | i roby tu taj [фамилия] | i tyh še je | try štéry | zakupyly zeml'ú i zasadily vynuórád | a i | ku- kupujúť vynuórád z Makedóniji | i rob'ját vynó | táko | *tak da začéla s'i vynó* | vynó i | l'ípše *nek pývo* (J).

И у них есть виноград, а теперь что, приехали, как это война у нас теперь была в Боснии, много приехали из Далмации, рядом с Адриатикой, и принесли эту культуру, винограда, и делает этот [фамилия], и этих еще, три-четыре, купили землю и посадили виноград, и покупают виноград из Македонии и делают вино, так, так что началось вино, вино лучше, чем пиво.

[5] Pétra tu s''i s''v'atkúje v L'éšn'i | to-o Petrá i Pavlá | cérkva náša nósyť im'já s''v'atóyo Pétra i Pávla | i tudý tu práznyk | táko šo pryhód'at z drúyy'h | paróf'ijuw | *filijáliv* s''udá | a v tyh l'uděj jak je toj práznyk | tudy idé s''i zv'ícy tudá i tak <...> šo róbymo? ýós''t''i dučýkujemo | a músymo zrobýty do Pétra | fs''o por'ihťuváty | pečémo | poros''á | e-e | *jayn'á* | syn kupúje | spečému | nyv'ístka naróbyť kolačýw | r'íz''nyh | *baš právo* | róbymo dósyť | bo tudý pakúje s''i | dékomu v'it tyh ýóstej šo prýjšly | i tak fs''o to s''i pryr'ihťuje takóš | za samýj toj den' | *súpa* | *sárma* | i peče- *pečénica* | kolačý | i *to je to* (L).

Петра празднуют в Лишне, Петра и Павла, наша церковь носит имя святого Петра и Павла, и тогда тут праздник, так что приезжают из других приходов, филиалов, сюда, а у тех людей, если этот праздник, тогда идут отсюда туда и так <...> что мы делаем? Встречаем гостей, а мы должны сделать до Петра, все приготовить, печем, поросенка, э-э, ягненка, сын покупает, запечем, невестка наделает пирожных, разных, как раз, делаем достаточно, потому что тогда упаковывают кому-то из этих гостей, которые приехали, и так все приготовят также, на тот день, суп, голубцы, жаркое, пирожные, и это все.

**6.1.** Особенностью рассмотренной контактной ситуации является то, что украинские говоры и говоры сербохорватского языка — родственные, хотя и принадлежат к разным группам. Это приводит к тому, что многие явления сближаются, происходит некоторое выравнивание, особенно в ситуации функционального доминирования сербохорватского языка (ср. напр. ситуацию лемковско-польского билингвизма [19] или словенского-сербского у сербов в Белой Краине [20]).

В статье были систематизированы наиболее характерные фонетические явления украинской речи в Боснии и Герцеговине. В качестве основы рассматриваемого говора выступает поднестрировский диалект юго-западного наречия украинского языка. Обследуемые говоры неоднородны, в речи носителей могут конкурировать несколько фонетических явлений. Вместе с тем проживание уже более чем в течение ста лет вместе с носителями сербохорватских диалектов способствовало консервации и поддержанию определенных фонетических явлений: отсутствие смягчения согласных перед *i*, замена *γ* на *h*, сохранение твердого произношения в суффиксах *-ec*, *-sk-*, *-ck-* и у вспомогательных глаголов в прошедшем времени и сослагательном наклонении, а также отсутствие оглушения конечных звонких согласных. Кроме того, благодаря заимствованиям из сербохорватского языка расширяется употребление звуков *f*, *g*. Конечно, многие эти явления присутствуют и в исходной зоне переселения, но не учитывать фактор контактного взаимодействия при их рассмотрении было бы неправомерным, поскольку би-

лингвизм сейчас распространен повсеместно, а функционирование украинского языка ограничено бытовой и отчасти культурной сферами.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- 1 *Ліський Б.* Українці у Боснії і Герцеговині // Альманах видавництва «Гомін України». 1998. Ч. 84. С. 149–169.
- 2 *Румянцев О.* Галичина-Боснія-Воеводина: Українські переселенці з Галичини на території югославських народів в 1890–1990 роках. Київ: ФАДА, 2008. 256 с.
- 3 *Мизь Р.* Матеріали до історії Українців у Боснії. Новий Сад: Руске слово, 2004–2008. Т. 1–5. 259 с.
- 4 *Мишлицки Т.* Українська насеља у јужном Поткозарју. Бања Лука: Географско друштво Републике Српске, 2008. 162 с.
- 5 *Мишлицки Т.* Трнопоље — насеље са українским становништвом код Приједора // Демографија. 2008. Књ. V. С. 129–140.
- 6 *Медар-Тањага И., Т. Мишлицки.* Антропогеографско и етнолошко проучавање українског насеља Деветина // Међународни научни скуп «Србија и Република Српска у регионалним и глобалним процесима». Требиње, 2007. С. 511–518.
- 7 *Boychuk V.* Vivady — wedding songs of Ukrainians from Bosnia. Edmonton (Alberta): University of Alberta, 1997. 470 p.
- 8 *Токар Т. Я.* Українська мова в Сербії, Боснії і Герцеговині, Хорватії // *Українська мова. Енциклопедія* / ред. В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк. Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2004. С. 731.
- 9 Атлас української мови. Том другий. Волинь, Наддністрянщина, Закарпаття і суміжні землі / ред. Я. В. Закревська. Київ: Наукова думка, 1988. 521 с.
- 10 *Vasilijević D.* The current state and prospects of Ukrainian as a heritage language in elementary schools of Republika Srpska // *Minority languages in education and language learning: challenges and new perspectives* / eds. J. Filipović, J. Vučo. Belgrade: Faculty of philology at the university, 2017. P. 163–182.
- 11 *Пилипенко Г. П.* Украинский остров в Боснии и Герцеговине: полевое исследование языка и культуры // Лицеум. 2016. XXII (17). С. 89–98.
- 12 *Пилипенко Г. П.* Свадебные обряды у украинцев Боснии и Герцеговины // *Живая старина*. 2017. № 4. С. 29–32.
- 13 *Кречмер А. Г., Невекловский Г.* Сербохорватский язык // *Языки мира. Славянские языки*. Спб: Нестор-История, 2017. С. 151–212.
- 14 *Павлюк М., Робчук І.* Українські говірки Румунії. Діалектні тексти. Едмонтон-Львів-Нью-Йорк-Торонто: Інститут українознавства ім. І. Креп'якевича НАН України, 2003. 784 с.
- 15 *Горбач О.* Північно-наддністрянська говірка й діалектний словник с. Романів Львівської області. Відбитка з «Наукових Записок» Українського Технічно-Господарського Інституту в Мюнхені. Мюнхен: Український Технічно-Господарський Інститут в Мюнхені, 1965. Т. VIII (X). 103 с.
- 16 *Горбач О.* Говірки й словник діалектної лексики Теробовельщини. Відбитки з «Наукових Записок» Українського Технічно-Господарського Інституту. Мюнхен: Изд-во Українського Технічно-Господарського Інституту в Мюнхені, 1971. Т. XIX (1969). С. 147–182. Т. XX (1971). С. 148–94.
- 17 *Скорвид С. С.* К типологии инославянских переселенческих говоров в России // *Slověne*. 2017. Т. 6. № 1. С. 449–484.

- 18 *Гриценко П. Ю.* Наддністрянський говір // Українська мова. Енциклопедія / ред. В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк. Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2004. С. 387–388.
- 19 *Алексеева М. М.* Особенности адаптации лексических заимствований из близкородственных языков (на примере полонизмов в лемковских говорах украинского языка) // Известия Российского Государственного Педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 85. С. 168–174.
- 20 *Petrović T.* Srbi u Beloj Krajini. Jezička ideologija u procesu zamene jezika. Beograd: Balkanološki institut SANU, Založba ZRC SAZU, 2009. 229 s.

\*\*\*

© 2019. Gleb P. Pilipenko  
Moscow, Russia

#### PHONETIC DESCRIPTION OF THE UKRAINIAN DIALECT IN BOSNIA AND HERZEGOVINA

**Acknowledgements:** The article is written with support of the project “Language and culture in polyethnic and polyconfessional communities of South-Eastern Europe: interdisciplinary research” (Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences), included in the program of fundamental research 2018-2020 of the Presidium of the Russian Academy of Sciences “Cultural complex societies: understanding and management”.

**Abstract:** The paper deals with the peculiarities of vocalism, consonantism and some elements of accentuation of the Ukrainian dialect spoken in Bosnia and Herzegovina. The Ukrainian language functions mainly in the fields of family and religion, while the Serbo-Croatian language is used for communication outside the community. The material for the analysis was gathered during three field researches in the settlements of Ukrainians. A field study was conducted in Banja Luka, Prnjavor, Jablan, Trnopolje, Potočani, Hrvacani and Lišnja. The author focuses on systematization of the main phonetic characteristics of the Ukrainian speech. The analyzed phonetic features in the vowel, consonant systems as well as in the prosodic phenomena attest to the belonging of this dialect to the Upper Dniestrian dialect of southwestern group of the Ukrainian language. The Ukrainians arrived in these areas from different dialect zones, which resulted in the contact of different dialects in new conditions. The development of certain features, in addition to the intra-language trends, also allows suggesting the influence of the dominant Serbo-Croatian language. The paper compares data collected during the field study with the description of Ukrainian dialects and materials of the Atlas of the Ukrainian language. The Appendix introduces the first publication of dialect texts that displaying main phonetic features of the language of Ukrainians living in Bosnia and Herzegovina.

**Keywords:** Ukrainian language, vocalism, consonantism, accentuation, language contacts, Serbo-Croatian language, Bosnia and Herzegovina, field research.

**Information about the author:** Gleb P. Pilipenko — PhD in Philology, Senior Researcher, The Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Leninsky ave, 32 A, “B” build., 119991 Moscow, Russian. E-mail: glebpilipenko@mail.ru

**Received:** July 10, 2018

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

**For citation:** Pilipenko G. P. Phonetic description of the Ukrainian dialect spoken in Bosnia and Herzegovina. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 199–217. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Lis'kii B. Ukraïntsi u Bosnii i Gertsegovini [Ukrainians in Bosnia and Herzegovina]. *Al'manakh vidavnistva "Gomin Ukraïni"*, 1998, part 84, pp. 149–169. (In Ukrainian)
- 2 Rumiantsev O. *Galichina-Bosniia-Voevodina: Ukraïns'ki pereselentsi z Galichini na teritorii iugoslavs'kikh narodiv v 1890–1990 rokakh* [Galicia-Bosnia-Vojvodina: Ukrainian settlers from Galicia on the territory of the Yugoslavian peoples in 1890–1990]. Kiïv, FADA Publ., 2008. 256 p. (In Ukrainian)
- 3 Miz' R. *Materiali do istorii Ukraïntsiu u Bosnii* [Materials to the history of Ukrainians in Bosnia]. Novii Sad, Ruske slovo Publ., 2004–2008. Vol. 1–5. 259 p. (In Ukrainian)
- 4 Mishlitski T. *Ukrajinska naseља u juzhnom Potkozarju* [Ukrainska NACE Mina in winam Potkozarje]. Вања Лука, Geografsko drushtvo Republike Srpske Publ., 2008. 162 p. (In Ukrainian)
- 5 Mishlitski T. Трнороље — насеље са украјинским становништвом код Приједора [Trnopolje-Ukrainian village with a population of Prijedor]. *Demografija*, 2008, book V, pp. 129–140. (In Serbian)
- 6 Medar-Тањага I., T. Mishlitski. Antropogeografsko i etnolosko prouchavaње украјинског насеља Devetina [Anthropogeographical and ethnological study of the Ukrainian settlement Devalina]. *Meђunarodni nauchni skup "Srbija i Republika Srpska u regionalnim i globalnim protsesima"* [International scientific set "Serbia and Republic of Srpska in regional and global processes"]. Требиње, 2007, pp. 511–518. (In Serbian)
- 7 Boychuk V. *Vivady — wedding songs of Ukrainians from Bosnia*. Edmonton (Alberta), University of Alberta Publ., 1997. 470 p. (In Russian)
- 8 Tokar T. Ia. Ukraïns'ka mova v Serbii, Bosnii i Gertsegovini, Khorvatii [Russian language in Serbia, Bosnia and Herzegovina, Croatia]. *Ukraïns'ka mova. Entsiklopediia* [Russian language. Encyclopedia], edited by V. M. Rusaniv'skii, O. O. Taranenko, M. P. Ziabliuk. Kiïv, Ukraïns'ka entsiklopediia im. M. P. Bazhana Publ., 2004, p. 731. (In Ukrainian)
- 9 *Atlas ukraïns'koï movi. Tom drugii. Volin', Naddnistrianshchina, Zakarpattia i sumizhni zemli* [Atlas of the Ukrainian language. Volume two. Volyn, Transnistria, Transcarpathia and adjacent lands], edited by Ia. V. Zakrev's'ka. Kiïv, Naukova dumka Publ., 1988. 521 p. (In Ukrainian)
- 10 Vasiljević D. The current state and prospects of Ukrainian as a heritage language in elementary schools of Republika Srpska. *Minority languages in education and language learning: challenges and new perspectives*, edited by J. Filipović, J. Vučo. Belgrade, Faculty of philology at the university Publ., 2017, pp. 163–182. (In English)
- 11 Pilipenko G. P. Ukraïnskii ostrov v Bosnii i Gertsegovine: polevoe issledovanie iazyka i kul'tury [Ukrainian island in Bosnia and Herzegovina: field study of language and culture]. *Litseum*, 2016, XXII (17), pp. 89–98. (In Russian)
- 12 Pilipenko G. P. Svadebnye obriady u ukraintsev Bosnii i Gertsegoviny [Wedding ceremonies of Ukrainians in Bosnia and Herzegovina]. *Zhivaia starina*, 2017, no 4, pp. 29–32. (In Russian)



- 13 Krechmer A. G., Neveklovskii G. Serbokhorvatskii iazyk [Serbo-Croatian language]. *Iazyki mira. Slavianskie iazyki* [Languages of the world. Slavic language]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2017, pp. 151–212. (In Russian)
- 14 Pavliuk M., Robchuk I. *Ukraïns'ki govirki Rumunii. Diialektni teksti* [Ukrainian dialects in Romania. Dialect lyrics]. Edmonton-L'viv-N'iu-Iork-Toronto, Institut ukraïnoznavstva im. I. Krep'ia-kevicha NAN Ukraïni Publ., 2003. 784 p. (In Ukrainian)
- 15 Gorbach O. *Pivnichno-naddnistrians'ka govirka i diialektnii slovník s. Romaniv L'vivs'koï oblasti. Vidbitka z "Naukovikh Zapisok" Ukraïns'kogo Tekhnichno-Gospodars'kogo Institutu v Miunkheni* [North naddnistrians'ka dialect and dialect dictionary in the S. Romanov of the Lviv region. Print from the "Scientific Notes" of the Ukrainian Technical Economic Institute in Munich]. Miunkhen, Ukraïns'kii Tekhnichno-Gospodars'kii Institut v Miunkheni Publ., 1965. Vol. VIII (X). 103 p. (In Ukrainian)
- 16 Gorbach O. *Govirki i slovník diialektnoi leksiki Terebovel'shchini. Vidbitki z "Naukovikh Zapisok" Ukraïns'kogo Tekhnichno-Gospodars'kogo Institutu* [The dialect dictionary of Cerabolini. Prints from "Scientific Notes" of Ukrainian Technical Economic Institute]. Miunkhen, Izdatel'stvo Ukraïns'kogo Tekhnichno-Gospodars'kii Institutu v Miunkheni Publ., 1971, vol. XIX (1969), pp. 147–182; vol. XX (1971), pp. 148–94. (In Ukrainian)
- 17 Skorvid S. S. K tipologii inoslavianskikh pereselencheskikh govorov v Rossii [To the typology of non-Slavic resettlement dialects in Russia]. *Slověne*, 2017, vol. 6, no 1, pp. 449–484. (In Russian)
- 18 Gritsenko P. Iu. Naddnistrians'kii govir [Supra-Dniester dialect]. *Ukraïns'ka mova. Entsiklopediia* [Ukrainian language. Encyclopedia], edited by V. M. Rusaniv'skii, O. O. Taranenko, M. P. Ziabliuk. Kiïv, Ukraïns'ka entsiklopediia im. M. P. Bazhana Publ., 2004, pp. 387–388. (In Ukrainian)
- 19 Alekseeva M. M. Osobennosti adaptatsii leksicheskikh zaimstvovaniï iz blizkorodstvennykh iazykov (na primere polonizmov v lemkovskikh govorakh ukrainskogo iazyka) [Features of adaptation of lexical borrowings from closely related languages (based on the example of polonisms in Lemko dialects of the Ukrainian language)]. *Izvestiia Rossiiskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*, 2008, no 85, pp. 168–174. (In Russian)
- 20 Petrović T. *Srbi u Beloj Krajini. Jezička ideologija u procesu zamene jezika* [Serbs in White Krajina. Language ideology in the process of language change]. Beograd, Balkanološki institut SANU, Založba ZRC SAZU Publ., 2009. 229 p. (In Croatian)



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

© 2019 г. А. В. Устюгова  
г. Красноярск, Россия

### ИСТОРИЧЕСКОЕ ИЗМЕНЕНИЕ ТОЛКОВАНИЯ СЛОВА «ГУДЕНИЕ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ XII–XIX ВВ.

**Аннотация:** В настоящей статье анализируется древнерусский термин «гудение» во взаимосвязи с близкими ему и применяемыми совместно с ним музыкальными обозначениями. Для современной музыкальной науки до сих остается актуальной проблема понимания древнерусской музыкально-исполнительской терминологии с учетом особенностей конкретного исторического периода. Мы наблюдаем в процессе развития русской музыкальной культуры, как целая группа терминов меняет свое значение в связи с преобразованиями, происходящими в исполнительской практике. В результате исследования письменных источников XII–XIX вв. (летописи, сборники, административно-церковная литература, азбуковники, лексиконы и словари), сравнения и сопоставления представленных в них сведений нами выявлено три периода исторического изменения значения термина «гудение». Наиболее раннее употребление термина «гудение» находим в древнерусских памятниках XII в. В это время «гудение» обозначало игру на струнных инструментах. Смысловое значение происходит от характерного звучания струн при игре (гудения), причем как извлекается звук неважно (смычком или щипком). В конце XVI в. «гудение» приобретает дополнительные смыслы: игра на гудке или на духовых инструментах. В музыкальной лексике петровской эпохи оформляются и закрепляются основные толкования термина, которые сохраняются до XX в.: игра на гудке или на музыкальных инструментах, а также неприятная, нескладная игра на смычковых инструментах.

**Ключевые слова:** музыкальная терминология, древнерусская инструментальная культура, гудение, густи, гудьба, гудок.

**Информация об авторе:** Александра Викторовна Устюгова — кандидат искусствоведения, преподаватель, Красноярский педагогический колледж № 1 им. М. Горького, ул. Урицкого, д. 106, 660049 г. Красноярск, Россия. E-mail: uav80@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 20.04.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Устюгова А. В. Историческое изменение толкования слова «гудение» в музыкальной терминологии XII–XIX вв. // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 218–231.

Древнерусская музыкальная терминология на сегодняшний день остается недостаточно исследованной, особенно в области инструментального исполнительства. Отдельные аспекты данной проблемы отражены в трудах ученых по истории русского скрипичного и виолончельного искусства: Б. А. Струве, И. М. Ямпольского, Л. С. Гинзбурга, Л. Н. Раабена, по истории русской музыки: Н. Ф. Финдейзена, Ю. В. Келдыша, И. Ф. Петровской, а также в работах этноорганистов: Н. И. Привалова, К. В. Квитки, К. А. Верткова, Р. Б. Галайской, А. А. Банина, В. И. Поветкина, А. М. Мехнецова и И. В. Мациевского.

В настоящей статье впервые рассматривается слово «гудение» как музыкальный термин в его исторической изменчивости и во взаимосвязи с общим развитием русского инструментария. В данной работе предлагается определение хронологических границ смыслового значения термина «гудение» и его применение в сфере музыкально-инструментального исполнительства.

Методологическую основу исследования составляет исторический и комплексный подходы. Терминологическая лексика музыкального исполнительства — развивающаяся система: эволюция музыкальной культуры способствует появлению новых наименований для обозначения музыкантов, их деятельности и инструментов. Для науки важно четкое понимание и применение терминологии с учетом особенностей конкретного исторического периода, термин должен соответствовать существу понятия и являться ярким его выражением. Оторванный от живого текста или речи термин становится многозначным и противоречивым. Исходя из данных положений, термин «гудение» анализируется с учетом исторического изменения его толкования: в среде функционирования и в контексте употребления. В поле наблюдения также оказываются связанные с данным музыкальным термином слова и синонимы.

Целью статьи является выявление исторического изменения толкования термина «гудение» в русской музыкальной терминологии с XII по XIX в.

Основными источниками исследования послужили памятники древнерусской духовной литературы XII–XVII вв.<sup>1</sup> В конце XVI – начале XVII вв. появляются азбуковники и лексиконы с алфавитным расположением слов<sup>2</sup>, в которых есть и музыкальные термины. С 1789 по 1794 г. было издано пять томов Словаря Академии Российской, в которых даны толкования слов и элементы этимологического анализа. В 1863–1866 гг. вышло в свет первое издание толкового словаря В. И. Даля, а в 1893 г. опубликованы «Материалы для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского. Интерес представляют словари церковно-славянского языка, изданные в XVIII – начале XX вв.: П. А. Алексеев (1773), А. Х. Востоков (1847), П. А. Гильтебрандт (1882) и Г. М. Дьяченко (1900).

Важные сведения находим в простонародных словотолковниках и словарях живого народного языка, в русских песнях и поговорках, в былинах и надписях на лубочных картинках.

<sup>1</sup> «Слово о богатом и убогом» из сборника поучений Троицко-Сергиевской Лавры (XII в.), Рязанская кормчая книга (1284), Ипатьевская летопись (конец XIV в.), «Слово Христороубца» по рукописи Паисиевского сборника (XIV в.), рукопись Новгородской софийской библиотеки (конец XV в.), «Послание Елеазарова монастыря игумена Памфила» (1505), «Стоглав» (1551), «Хождение за три моря Афанасия Никитина в 1466–1472» по Троицкому списку (XVI в.), «Слово о мздоимстве» (XVI в.), «Рукописный сборник» (XVII в.).

<sup>2</sup> «Книга глаголемая алфавит иностранных речей» (1596), «Азбуковник и сказание о неудоб познаваемых речах, их же древние преводницы не удоволишася преложити на русский язык» (XVI–XVII вв.), Лексис Лаврентия Зизания (1596), Лексикон П. Берынды (1627), «Алфавит иностранных речей» (конец XVII в.), Лексикон Ю. Г. Спарвенфельда (конец XVII – начало XVIII вв.).

Перечисленные материалы содержат образцы применения и толкования термина «гудение», а также сопряженных с ним обозначений и устойчивых словосочетаний. Свидетельства эти весьма ценные, поскольку раскрывают лексическое значение термина и его историческую изменчивость в русской музыкальной культуре.

В древнерусской духовной и административной литературе «гудение» встречается с XII в. и используется в различных формах: «густы», «гужу», «гоудьба (гудьба)», «гудеть» и др.

Одно из ранних его упоминаний в «Слове о богатом и убогом» из сборника поучений XII в. Троицко-Сергиевской Лавры: «на обеде же вино, мед чистый, пития обнощная с гуслими и свирельми веселие многое, празднословьци, смехословьци, плясание мерзости, песни... Взлежащу же ему и не могущу уснути друзи ему нозе гладят и инии *гудуть*, инии бають ему и кощюнять» [20, с. 104]. Аналогичное применение «гудение» в «Слове Христоролюбца» по рукописи Паисиевского сборника XIV в.: «Того ради не подобае хрестьяном игр бесовьскихх играти, еже есть плясэнье, *гуденье*, песни мирьския и жертвы идольский» [20, с. 104]. В рукописи конца XV в., принадлежащей Новгородской Софийской библиотеке, — другая форма термина: «плясба, *гоудьба*, песни бесовския, сопели, боубьни и вся жертва идольска» [15, с. 94]. В этих текстах разграничены термины, соответствующие определенным видам искусства: танцевальное — «плясание», театральное — «смехословьци», вокальное — «песни бесовския» и инструментальное — «гудение». Термины «гуденье», «гудут» и «гоудьба» имели одинаковое смысловое значение и обозначали игру на музыкальных инструментах.

В древнерусской литературе XII–XVI вв. наиболее часто с термином «гудение» используется словосочетание «гудение струнное», которое как нельзя лучше отражает одно из его ранних основных значений, заключавшееся в его понимании, — как игры на струнных инструментах. Звук, образуемый в результате соприкосновения со струнами, назывался гудением. При этом способ звукоизвлечения был неважен, смычком или щипком, главное наличие струн, которые производят характерное звучание. Отчего и образовалось наименование игры на инструментах, «струны имущая» — «гудение». В истории музыкального инструментария имеется достаточно примеров, когда один и тот же инструмент был и щипковым, и смычковым. Возможно, этим обстоятельством обусловлено бытование в древнерусской музыкальной лексике единого термина «гудение» для фиксации смычкового и щипкового исполнения на струнном музыкальном инструменте.

Согласно первым азбуковникам и лексиконам XVI в. слово «гудение» относилось к исполнителям на струнных инструментах. В «Книге глаголемая алфавит иностранных речей» (рукопись 1596 г.) следующая трактовка термина: «игра в гусли, или в домру, или в лыри и подобная сим» [14, с. 252]. Важно уточнение, которое дают авторы алфавита о том, что игра на перечисленных ими струнных инструментах и им подобным будет называться «гудением». Это толкование полностью согласуется со значением «гудение» в древнерусских текстах до XVI в.

Отметим, что в словарях XVI в. посредством «гудение» определялся термин «мусикия»: «гудение в гусли, в домры и лыри, и в цимбалы, и в прочая струны имущая, вся та мусикия наричются и органы мусикийския» [14, с. 252]. «Гудение» и «мусикия» являлись синонимами и употреблялись в отношении игры на струнных инструментах, о чем свидетельствует акцент в трактовке — «и в прочая струны имущая».

В связи с этим можно предположить, что в ряде случаев «органы мусикийския» — наименование струнных инструментов. «Гудебные сосуды» также толкова-

лись через «органы мусикийския» [14, с. 252], и эти словосочетания также синонимичны, поскольку имели один смысл.

В древнерусских памятниках XVI в. «гудение струнное» («гудут струны»), как правило, связано с порицанием скоморошских игр и потех. В «Послании Елеазарова монастыря иегумена Памфила» (1505) описываются народные языческие игры в ночь накануне Рождества св. Иоанна Предтечи: «<...> во святую ту нош, мало не весь град взмятется и взбесится, бубны и сопели, и гудением струнным, и всякими неподобными играми сотонинскими, плесканием и плясание» [21, с. 18].

Распространено также сочетание термина «гудение» с различными струнными инструментами (щипковыми и смычковыми): «гоудеть лоучьемь», «гоусти въ гоусли» и «гудущих в гусли своя» [30, с. 358, 150].

В памятниках древнерусской письменности вплоть до XVII в. сохранялось единое лексическое значение «гудение» как игры на струнных инструментах. В этот период для обозначения игры на духовых инструментах применялся специальный термин — «пискание». В результате чего явно дифференцировалась сфера употребления «гудение» (струнное) от «пискание» (духовое).

В древнерусских духовных текстах иногда эти термины («гудение» и «пискание») задействованы в одном предложении, что еще раз подтверждает то, что «гудение» не относилось к игре на духовых инструментах до XVII в. Так, например, в Острожской Библии (1581), в строках из первого послания святого апостола Павла к коринфянам, написано: «обаче бездушная глас дающая <...> како разумно будет пискание или гудение?»<sup>3</sup>

С XVII в. границы значения термина «гудение» расширяются, что отражено не только в текстах духовной и светской литературы, но и в азбуковниках и словарях. В Лексиконе К. П. Берынды (1627) «гудение» толкуется как «писканье, гуденье, пищанье» [7, с. 79]. В азбуковниках XVI–XVII вв. «писканье» и «пищанье» обозначало игру на духовых инструментах, поскольку само наименование «пищаль» относилось к: «флетня <...> пищалка, трубка ратная» [3, с. 252] и «свирель» [1, с. 172]. «Алфавит иностранных речей» (конец XVII в.) включает два определения термина. Первое — такое же, как в Лексиконе К. П. Берынды: «писканье, гуденье, пищанье»; и второе — «играние в гусли, и в домру, и в гудок, и в цимбалы» [3, с. 252]. Как мы видим, толкование «гудение» объединяет все предшествующие: игра на духовых инструментах и на струнных. Возможно, первое определение термина было напрямую заимствовано из Лексикона К. П. Берынды, что подтверждает дословное повторение его текста.

Изменения в трактовке «гудение» отразились и на интерпретации термина «мусикия». В конце XVI в. в лексиконах и азбуковниках «мусикия» — это «гудение, рекше игра гусельная и кинаров, рекше лырей и доляр, всякаго рода устройства гудебнаго. Род же мусикиин: трубы; свирели, еже и пиголами наричутся, песневец, рекше псалтырь, самбикия, еже есть цевница, киниры, сиречь лыри, тимпаны, кимвалы. Мусикия — в ней пишется песни и кощуны бесовския, их же латины припевают к нусикийских орган согласию, сиречь гудебных сосуд свирянию» [1, с. 172]. В XVII в. сохраняется указанное значение термина «мусикия», которое уже определяется как музыка, и в это понятие включается инструментальное и вокальное звучание.

<sup>3</sup> К коринфом послание святого апостола Павла 1-е // «Острожская Библия»: Острог, 1581 / Отдел редких книг и рукописей. Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения Российской академии наук. Собрание М. Н. Тихомирова, № 22-к. Ед. хр. 18. Л. 34 об.

Следовательно, и термины «органы мусикийския», «орган» и «гудебные сосуды» относились ко всем видам музыкальных инструментов. В Азбуковнике конца XVI в. «орган» это — «сосуд гудебный яже суть сия: труба, свирель, рог, тимпаны, кимвалы» [1, с. 172]. Прилагательное «органный», образованное от слова «орган» (музыкальный инструмент), и слово «гудение» применялись только к инструментальной музыке.

Древнерусские письменные памятники XV–XVII вв. сохранили помимо термина «гудение» и его различных форм («гудать», «гудьба», «гуднут» и т. п.) также родственные им слова с приставкой «пре» — «прегудать», «прегудание», «прегудничество» и «прегуднический». Употребления их единичны, зато вполне определены по смыслу. «Прегудать» в значении звенеть и звучать в Девгениевом деянии (XV–XVI вв.): «Юноша сяде на конь свой <...> звонцы же его доброгласныи начаша прегудать» [4, с. 153]. Удивительно тонко передан образ и характеристика термина «прегудание» в тексте того же источника: ««Конь был, яко голубь, а в гриве его учинены многие звонцы — от прегудания и ум человеческий не может смыслить» [4, с. 151]. В цитате «прегудание» обозначает звучание и перезвон, а также обрисовано, то глубокое эмоциональное воздействие, которое оказывает звук на человека.

В Лексиконе Ю. Г. Спарвенфельда (конец XVII — начало XVIII вв.) термин «прегудничество» толкуется как «пищальничество», т. е. игра на духовом инструменте [31, с. 118]. Интерпретация термина «прегуднический» дана в Церковном словаре П. А. Алексеева (1773): «Мусикийский, органный» [2, стб. 287].

Проведенный анализ терминов «прегудать», «прегудание» и «прегуднический» в письменных документах с XVI по XVIII в. показывает, что они имеют близкие значения, которые сводятся к обозначению любого звучания, без разграничений инструментальная это музыка, перезвон колокольчиков или же вокальное исполнение. Этимологически термины восходят к глаголу «гудети» («гудить»). Они образуются от «гудание» («гудать») посредством присоединения приставки «пре», которая использовалась в древнерусском языке для образования качественных прилагательных, наречий и глаголов с целью сообщения им смысла «предельной или высокой степени действия» [25, с. 72]. «Прегудать» — это уже не просто «гудеть», а совершение этого действия в превосходной степени. Отсюда и появляется расширенное значение термина и образованных от него прилагательных «прегудание» и «прегуднический» в сравнении с «гудеть» и «гудение».

На наш взгляд, термины «прегудать», «прегудание», «прегуднический», «мусикия» представляли группу слов для обозначений звучания музыки, с той разницей, что термины «прегудать», «прегудание», «прегуднический» могли использоваться в более широком понимании для характеристики какого-то особенного звука, издаваемого не только музыкальным инструментом или человеческим голосом. В письменных источниках XIX–XX вв. эти термины уже не встречаются.

В XVIII в. большую популярность приобретает смычковый инструмент гудок, о чем свидетельствуют русская поэзия, народные песни, записки иностранных путешественников и иллюстративный материал (лубочные картинки, книжные миниатюры, рисунки и гравюры художников и западноевропейских путешественников). В словарях XVIII в. в трактовке термина «гудение» делается поворот в сторону его толкования как игры на гудке. На наш взгляд, изменение значения термина «гудение» связано с возросшим распространением гудка в русской инструментальной культуре.

Словарь Академии Российской (1789–1794) содержит несколько вариантов слова «гудение» — «гудю», «гужу», «загудить», которые определяются: «играние на гудке; играю на гудке; заиграть на гудке» [23, с. 422]. Причем помимо данного значения было



**Иллюстрация 1 – Лубочная картинка № 301  
«Шутливые персоны Вавило и Данило»  
из собрания Д. А. Ровинского [22, стб. 429–430]  
Figure 1 – Popular print № 301  
“The buffoonish characters of Vavilo and Danilo”  
from the collection of D. A. Rovinsky  
[22, pp. 429–430]**

и другое: «неприятная, дурная, нескладная, противная для слуха игра на скрипке или подобном орудии» [23, с. 422]. Второе толкование также близко к гудку, поскольку именно с этим инструментом в XVIII в. связывалась всякая неблагозвучная, нескладная и «дурная» игра на смычковом инструменте.

На лубочной картинке XVIII в. «Шутливые персоны Вавило и Данило» из собрания Д. А. Ровинского в надписи, комментирующей изображение, применяется глагол «гуди» в отношении гудка: «Вавила ему отвечает <...> ты гуди прилежно. Вавила бросил свои гудища» [22, стб. 429–430] (ил. 1).

И. Клейн отмечает специфические черты, присущие русской литературе XVIII в.: «семантика гудка, символически соотнесенного с низким стилем, выступает на первый план <...> прославляя

не героя или монарха, а кулачного бойца, певец берет в руки не лиру, а гудок, под звуки которого принимается “кричать и драть глотку”» [13, с. 230].

Многочисленные примеры сочетания термина «гудение» со словом «гудок» в русской поэзии XVIII в. (Е. И. Костров, Н. А. Львов, В. И. Майков, Н. П. Николев и др.). В басне «Гудок и скрипка» (1769) видим разнообразные способы словоупотребления «гудить»: «гудок же наш все по просту гудил» и «гудку не стало мочи, досаду ту сносить: престал гудить» [10, с. 11]. В поэме В. И. Майкова «Елисей, или раздраженный вакх» (1769) используется форма «гудишь»: «Уймися, мой гудок, ведь ты гудишь лишь вздоры, так надобно ль тебе высоких слов наборы?» [16, с. 132]. Все эти случаи показывают, что термин «гудить» («гудил» и «гудишь») обозначали игру на гудке, его звучание.

В XVIII в. кроме описанных определений слова «гудение» сохраняется его прежнее понимание как звучание музыкальных инструментов. В Словаре Академии Российской (1789–1794) дается определение «гудеть»: «в отношении к сему орудию означает издавать голос» [23, с. 422].

Толковые и церковные словари XIX – начала XX вв. не вносят нового смысла в интерпретацию термина «гудение». В них суммируются значения, которые он имел прежде. В Церковнославянских словарях<sup>4</sup> XIX в. «гудение» и «гудить» трактуются как игра на струнных инструментах и на гудке, а также как «нескладная игра на струнном орудии» [27, стб. 627]. В словаре П. А. Гильтебрандта детализировано в церковном значении применительно к Новому Завету: «гудение» — «играние на гусях» [9, с. 507].

В материалах для словаря древнерусского языка И. И. Срезневского выделяется отдельно толкование «гудьба» — «музыка, игра на инструменте» и — «гудити» —

<sup>4</sup> Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Академии наук (1867), Полный церковнославянский словарь (с внесением в него важнейших древнерусских слов и выражений) / сост. свящ. Григорий Дьяченко (1900).

«хулить» [27, стб. 608]. В Толковом словаре В. И. Даля «гудить», «густи», «гужу», «гуду» — «играть на гудке; играть нескладно смычком по струнам, вызывая низкие и протяжные звуки» [11, с. 416].

В народных песнях большей частью глагол «гудить» соединяется со смычковым инструментом гудком. Например, в плясовой песне Орловской области поется: «Ох, вы, гудки, не гудите, мово батюшку небудите» [6, с. 73]. В сборнике русских народных песен М. И. Балакирева опубликован другой вариант этой же песни, но в припеве сохраняются вместе эти же термины «гудок» и «гудите»:

Уж мы сделаем по гуду-гудочку,  
Ой, по гудочку,  
Уж вы, гуди мои, не гудите,  
Ой, не гудите [5, с. 65].

Нам удалось найти шесть модификаций этой песни из разных губерний (Орловской, Тамбовской, Архангельской, Олонецкой и других). Текст в них варьировался, но неизменным оставалась фраза «гудочки, не гудите». В Онежской былине «Соловей Будимирович» также встречается это же словосочетание:

А въ третьемъ терему-то гудки гудять,  
Игры играют Царяграда,  
Напевки выпеваютъ Еросолима [18, с. 952].

Можно выделить группу местных народных толкований терминов «гудить» и «гудеть», которые уже не имеют отношения к инструментальной музыке. В простонародных словотолковниках XIX в. следующие локальные значения терминов: в Рязани — течь, течет (например, «так кровь и гудеть»); в Новгороде — «манить, вести к обману» [17, с. 65], в Казани — петь (например, «гожа он гудит», т. е. хорошо поет) [12, с. 38] и в южно-русском говоре — «охуждать, порицать» [19, с. 60].

В одних из первых отечественных исследованиях о гудке Н. Ф. Финдейзен (1928) и Н. И. Привалова (1904) «гудение» — это звуки инструментальной музыки и струнных инструментов. Ряд исследователей поясняют «гудение», основываясь на данных толковых и этимологических словарей. И. М. Ямпольский (1951) следует толковому словарю В. И. Даля, а Р. Б. Галайская (1975) — этимологическому словарю М. Фасмера. К. А. Вертков (1975) и Л. С. Гинзбург (1957) трактуют термин по азбучникам XVI–XVII вв.: «гудьба, гудение, гужение — игра на музыкальных инструментах, главным образом струнных» [8, с. 20–21]. Г. Н. Писняк (2005) рассматривает термин только по древнерусским письменным источникам (XII–XVII вв.): «Гудением, гудьбой в старинных памятниках называется звук именно струн. В том же смысле — “игра на струнных инструментах” — следует понимать у старинных авторов слова “гудение”, “гудьба” (в перечислении, “играние, плясание и гудьба”))» [20, с. 27].

Таким образом, в инструментоведческих исследованиях XX–XXI вв. термин «гудение» определяется в самом общем плане как звучание музыкальных (любых) или струнных инструментов без выделения исторических границ изменения его толкования.

Мы выделяем два основных направления в интерпретации термина «гудение» в словарях XX–XXI вв.: церковно-теологическое и историческое.



Первое направление представлено в церковнославянских словарях и речниках П. Д. Филковой (1986), А. Бончева (2002), О. А. Седаковой (2005) и др. Значение термина в них устанавливается на основе анализа текстов древнерусской духовной литературы, поэтому в словарях А. Бончева и О. А. Седаковой термин «гудение» понимается как игра на гусях, цитре, арфе. Более широкое толкование, приближенное к интерпретации исторических словарей, дает П. Д. Филкова: «гудение — длинный протяжный звук; игра на музыкальном инструменте» [29, с. 337].

Толкования второго направления — в исторических словарях: древнерусского языка XI–XIV вв. и русского языка XVIII в. В данных источниках отражена идея исторической лексикографии, в них показаны динамические языковые процессы. Сравнительные значения термина «гудение» в словарях древнерусского языка XI–XIV вв. и русского языка XVIII в., мы наблюдаем изменение его толкования. В словаре древнерусского языка XI–XIV вв. «гудение» — это «действие по глаголу “гоусти”», а «гоусти — играть на струнном инструменте» [24, с. 404]. Словарь русского языка XVIII в. содержит лексику петровской эпохи, в которой «гудение» — «игра на гудке, каком-либо струнном инструменте; неумелая игра; звучание гудка, какого-либо струнного инструмента; низкий, протяжный звук» [26, с. 8]. К таким же смысловым значениям и толкованиям термина «гудение» в вышеназванные периоды пришли и мы в проведенном нами настоящим исследованием.

Воссоздание особенностей древнерусского исполнительства является одной из задач этноорганологии. Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова осуществляет грандиозную практическую работу по данной проблеме. Усилиями А. М. Мехнецова в сложный период истории нашей страны было сохранено из глубин памяти наследие музыкальной культуры русского народа. Он осуществил более 25 стационарных записей народных певцов и инструменталистов, выпустил серию грампластинок под названием «Гуди гораздо». Эти материалы требуют дальнейшего тщательного изучения и осмысления, в том числе и в отношении понятия «гудение», которое является одним из древнейших и основополагающих русских народных музыкальных обозначений.

История развития русской музыкальной культуры неразрывно связана с эволюцией терминов и их определений. Становление и утверждение термина «гудение», особенности его функционирования отражены в текстах и толкованиях с XII по XIX в. Проведенный анализ исторического изменения толкования термина «гудение» и его форм «гудить», «гоусти», «густы» показывает временные рамки смены одного значения другим, с последующим обновлением содержания и понимания. Мы выделяем три основных периода в преобразовании трактовки термина «гудение»:

- I период — XII–XVI вв. — игра на струнных инструментах, неважно, смычковые или щипковые;
- II период — конец XVI–XVII вв. — толкование становится многозначным, мы выделяем три значения: 1. игра на струнных инструментах; 2. игра на духовых инструментах и 3. игра на гудке;
- III период — конец XVII–XVIII вв. — окончательно закрепляются в русской музыкальной лексике основные толкования термина: 1. игра на музыкальных инструментах; 2. игра на гудке и 3. неприятная, нескладная, игра на смычковом инструменте.

В XIX – начале XX вв. сохраняется трактовка термина, которая закрепилась в русской музыкальной лексике петровской эпохи.

Проведенный нами терминологический анализ выявил, что каждое новое толкование термина «гудение» включает в себя предшествовавшее, смыслы вливаются друг в друга, не отрицая и даже не модифицируясь, а лишь только дополняя старое значение. В петровскую эпоху происходит формирование русского литературного языка, особенно интенсивно протекает процесс становления русской научной терминологии в ряде дисциплин, в том числе и музыкальной лексике. В этот период происходит установление смыслового значения термина «гудение», которое сохраняется до сегодняшнего времени в русском музыкальном фольклоре.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Азбуковник и сказание о неудоб познаваемых речах, их же древние преводницы не удоволишася преложити на русский язык (составлен по спискам XVI–XVII веков) // *Сахаров И. П.* Сказания русского народа. СПб.: Изд. Сахарова, 1849. Т. 2, кн. 5: Словари русского языка. С. 137–191.
- 2 *Алексеев П. А.* Церковный словарь, или истолкование Славенских также мало-вразумительных, древних и иноязычных речений, положенных без перевода в Священном Писании, и содержащихся в других церковных и духовных книгах. СПб.: Тип. Ивана Глазунова, 1818. Ч. III. 386 стб.
- 3 Алфавит иностранных речей, по рукописи конца XVII в. // *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. С. 252.
- 4 *Алферов А. Д., Грузинский А. Е.* Девгениево деяние // Допетровская литература и народная поэзия тексты, переводы, примечания, словарь. М.: Сотрудник школ, 1908. С. 150–156.
- 5 *Балакирев М. А.* Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / ред., предисл., исслед. и примеч. проф. Е. В. Гиппиуса. М.: Музгиз, 1957. 376 с.
- 6 *Беляев И. Д.* О скоморохах // Временник Императорского Московского ОИДР. М.: Изд-во Императорского Московского ОИДР, 1854. Кн. 20. С. 69–92.
- 7 *Берында К. П.* Лексикон славеноросский, составленный всечестным отцем Кир Памвою Берындою. Лексикон был напечатан в Киевопечерской типографии в 1627 г. // *Сахаров И. П.* Сказания русского народа. СПб.: Изд. Сахарова, 1849. Т. 2, кн. 5: Словари русского языка. С. 5–118.
- 8 *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 280 с.
- 9 *Гильтебрандт П. А.* Справочный и объяснительный словарь к Новому Завету. Пг.: Тип. А. М. Котомина, 1882. 2448 с.
- 10 Гудок и скрипка. Басня // Полезное с приятным. Полумесячное упражнение на 1769 год. Полумесяц 8. 1769. №32. С. 9–12
- 11 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М.: Изд-во М. О. Вольфа, 1880. Т. 1. 812 с.
- 12 Дополнение к опыту областного великорусского словаря. СПб.: Тип. Императорской АН, 1858. 328 с.
- 13 *Клейн И.* Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 2005. 576 с.
- 14 Книга глаголемая алфавит иностранных речей, по рукописи 1596 г. // *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. С. 252.
- 15 Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым. М.: Тип. Грачева и комп., 1862. Т. 4. Отд. III. 356 с.

- 16 *Майков В. И.* Елисей, или раздраженный вакх // Избранные произведения / вступ. ст., подгот. текстов и примеч. А. В. Западова. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. С. 73–135.
- 17 *Макаров М. Н.* Опыт русского простонародного словотолковника (А-Н). М.: Изд-во Московского ун-та, 1846. 184 с.
- 18 Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. СПб.: Тип. Императорской АН, 1873. 732 с.
- 19 *Пискунов Ф.* Словарь живого народного, письменного и актового языка русских южан. Киев: Тип. Е. Я. Федорова, 1882. 329 с.
- 20 *Писняк Г. Н.* Восточнославянская народная инструментальная музыка: конспект лекций: в 4 ч. Могилев: Изд-во МГУ им. А. А. Кулешова, 2005. Ч. 2. 118 с.
- 21 Послание Елеazarова монастыря игумена Памфила Псковским наместнику и властям, о прекращении народных игрищ в день рождества Св. Иоанна Предтечи. 1505 г. № 22 // Дополнения к Актам историческим, собранным и изданным Археографическою комиссиею. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1846. Т. 1. С. 18
- 22 *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки: в 2 т. / сост. Д. А. Ровинский. Посмертный труд печатан под наблюдением Н. П. Собко. СПб: Изд-во Р. Голике, 1900. Т. II. Стб. 289–520.
- 23 Словарь Академии Российской: в 6 ч. СПб.: Тип. Императорской АН, 1790. 1 Ч. 2. (Г-Ж). 200 стб.
- 24 Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.): в 10 т. / гл. ред. Р. И. Аванесов. М.: Русский язык, 1989. Т. 2. 494 с.
- 25 Словарь русских народных говоров. СПб.: Наука, 1997. Вып. 31. 433 с.
- 26 Словарь русского языка XVIII века / АН СССР. Ин-т рус. яз.; гл. ред.: Ю. С. Сорокин. Л.: Наука, 1991. Вып. 6 (Грызться-Древный). 256 с.
- 27 Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Академии наук. СПб.: Тип. Императорской АН, 1847. Т. 1.: А–Ж. 416 с.
- 28 *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб.: Тип. Императорской АН, 1893. Т. 1: А–К. 1420 стб.
- 29 *Филкова П. Д.* Староболгаризмы и церковнославянизмы в лексике русского литературного языка. Учебный словарь. София: Изд-во Софийского ун-та «Климент Охридски», 1986. Т. 1: А–И. 517 с.
- 30 *Miklosich Franz von.* Lexicon Palaeoslovenico-Graeco-Latinum. 2. Neudruck der Ausgabe Wien, 1862–65. Aalen: Scientia Verlag, 1977. 1171 s.
- 31 *Sparwenfeld J. G.* Lexicon Slavonicum / edited and commented by Ulla Birgegard. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1989. Vol. III: P-R. 271 s.

\*\*\*

© 2019. Alexandra V. Ustyugova  
Krasnoyarsk, Russia

## HISTORICAL CHANGE IN INTERPRETING OF THE ANCIENT RUSSIAN TERM “GUDENIE”(BUZZING) IN THE WRITTEN SOURCES OF THE 12-19<sup>th</sup> CS.

**Abstract:** The article provides analysis of the ancient Russian term “Gudenie” in interrelation with the musical notation close to it and applied alongside with it. The

issue of understanding and applying of the ancient Russian musical and performing terminology, involving peculiarities of a specific historical period, remains relevant in the modern music science. As exemplified by the process of development of Russian musical culture, a whole group of terms changes its semantic significance due to the transformations taking place in performing practice. As a result of the research of written sources of the 12–19<sup>th</sup> cs. (chronicles, collections, administrative and spiritual literature, alphabets, lexicons and dictionaries), and of comparison of the interpretations presented in them, the author identified three main periods of historical change in the meaning of the term “Gudenie”. The earliest usage of the term “Gudenie” dates back to the ancient Russian monuments of the 12<sup>th</sup> century. At this time “Gudenie” meant playing string instruments. The meaning refers to the characteristic sound of strings when performing (humming), regardless of how the sound is extracted (bow or pinch). By the end of the 16<sup>th</sup> century, “Gudenie” acquires additional meanings: playing the “Gudok” or wind instruments. As study reveals the musical vocabulary of the Peter the Great era sees the basic interpretations of the term are made up, fixed and continuing to persist until the 20<sup>th</sup> century: playing the “Gudok” or musical instruments, as well as unpleasant and inconsistent bowing.

**Keywords:** musical terminology, ancient Russian musical and instrumental culture, “gudenie”, “gudba”, “gusty”, “gudok”.

**Information about the author:** Alexandra V. Ustyugova — PhD in Arts, Lecturer, M. Gorky Krasnoyarsk Pedagogical College № 1, Uritsky St. 106, 660049 Krasnoyarsk, Russia. E-mail: uav80@mail.ru

**Received:** April 20, 2018

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

**For citation:** Ustyugova A. V. Historical change in interpreting of the ancient Russian term “Gudenie” in the written sources of the 12–19<sup>th</sup> cs. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 218–231. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Azbukovnik i skazanie o neudob poznavaemykh rechakh, ikh zhe drevnie prevodnitsy ne udovolishasia prelozhiti na russkii iazyk (sostavlen po spiskam XVI–XVII vekov) [Abecederian and the legend of inconvenient speeches, their ancient preachers not being pleased with the Russian language (compiled from the lists of 16–17<sup>th</sup> centuries)]. Sakharov I. P. *Skazaniia russkogo naroda* [Legends of the Russian people]. St. Petersburg, Sakharov Publ., 1849, vol. 2. book 5: Slovari russkogo iazyka [Dictionaries of the Russian language], pp. 137–191. (In Russian)
- 2 Alekseev P. A. *Tserkovnyi slovar', ili istolkovanie Slavenskikh takzhe malovrazumitel'nykh, drevnikh i inoiazychnykh rechenii, polozhennykh bez perevoda v Sviashchennom Pisanii, i sodержashchikhsia v drugikh tserkovnykh i dukhovnykh knigakh* [Church dictionary, or Interpretation of the Slavic as well as obscure, ancient and foreign sayings without translation down in the Holy Scriptures and in other church books]. St. Petersburg, Tipografia Ivana Glazunova Publ., 1818. 386 p. (In Russian)
- 3 Alfavit inostrannykh rechei, po rukopisi kontsa XVII v. [Alphabet of foreign speeches based on the manuscript of the late 17<sup>th</sup> century]. Vertkov K. A. *Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty* [Russian folk musical instruments]. Leningrad, Muzyka Publ., 1975, p. 252. (In Russian)

- 4 Alferov A. D., Gruzinskii A. E. Devgenievo deanie [Digenis Akritas's act]. *Dopetrovskaia literatura i narodnaia poeziia teksty, perevody, primechaniia, slovar'* [Pre-Peter literature and folk poetry texts, translations, notes, dictionary]. Moscow, Sotrudnik shkol Publ., 1908, pp. 150–156. (In Russian)
- 5 Balakirev M. A. *Russkie narodnye pesni dlia odnogo golosa s soprovozhdeniem fortepiano* [Russian folk songs for one voice with piano accompaniment]. Moscow, Muzgiz Publ., 1957. 376 p. (In Russian)
- 6 Beliaev I. D. O skomorokhakh [About buffoons]. *Vremennik Imperatorskogo Moskovskogo O IDR* [Annals of the Imperial Moscow O IDR]. Moscow, Izdatel'stvo Imperatorskogo Moskovskogo O IDR Publ., 1854, book 20, pp. 69–92. (In Russian)
- 7 Berynda K. P. Leksikon slavenorosskii, sostavlennyi vsechestnym ottsem Kir Pamvoiu Beryndoiu. Leksikon byl napechatan v Kievopecherskoi tipografii v 1627 g. [Lexicon of the Slavic and Russian studies, compiled by the Reverend father Kir Pambou Berendey. The lexicon was printed in the Kiev Caves printing house in 1627]. Sakharov I. P. *Skazaniia russkogo naroda* [Legends of the Russian people]. St. Petersburg, Sakharov Publ., 1849, vol. 2, book 5: *Slovari russkogo iazyka* [Dictionaries of the Russian language], pp. 5–118. (In Russian)
- 8 Vertkov K. A. *Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty* [Russian folk musical instruments]. Leningrad, Muzyka Publ., 1975. 280 p. (In Russian)
- 9 Gil'tebrandt P. A. *Spravochnyi i ob'iasnitel'nyi slovar' k Novomu Zavetu* [The reference and explanatory dictionary for the New Testament]. Petrograd, Tipografiia A. M. Kotomina Publ., 1882. 2448 p. (In Russian)
- 10 Gudok i skrypka. Basnia [Gudok and violin. Fable]. *Poleznoe s priiatnym. Polumesiachnoe uprazhnenie na 1769 god.* [Half-month exercise as of year 1769], 1769, no 32, pp. 9–12. (In Russian)
- 11 Dal' V. I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikoruskogo iazyka* [Explanatory dictionary of the living Great Russian language]. St. Petersburg, Moscow, Izdatel'stvo M. O. Vol'fa Publ., 1880. Vol. 1. 812 p. (In Russian)
- 12 *Dopolnenie k opytu oblastnogo velikoruskogo slovaria* [Supplement to the experience of the regional Great Russian dictionary]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1858. 328 p. (In Russian)
- 13 Klein I. *Puti kul'turnogo importa. Trudy po russkoi literature XVIII veka* [Ways of cultural import. Works on Russian literature of the 18<sup>th</sup> century]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2005. 576 p. (In Russian)
- 14 *Kniga glagolemaia alfavit inostrannykh rechei, po rukopisi 1596 g.* [Book of the foreign speeches' alphabet, according to the manuscript of 1596]. K. A. Vertkov *Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty* [Russian folk musical instruments]. Leningrad, Muzyka Publ., 1975, p. 252 (In Russian)
- 15 *Letopisi russkoi literatury i drevnosti, izdavaemye Nikolaem Tikhonravovym* [Chronicles of Russian literature and antiquity, published by Nikolai Tikhonravov]. Moscow, Tipografiia Gracheva i kompanii Publ., 1862. Vol. 4. 356 p. (In Russian)
- 16 Maikov V. I. Elisei, ili razdrzhennyi vakkh [Elisha or irritated Bacchus]. *Izbrannye proizvedeniia* [Selected work], introductory article, preparation of texts and notes by A. V. Zapadova. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1966, pp. 73–135. (In Russian)
- 17 Makarov M. N. *Opyt russkogo prostonarodnogo slovotolkovnika (A–N)* [Experience of the Russian popular glossarial (A–N)]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1846. 184 p. (In Russian)

- 18 *Onezhskie byliny, zapisannye Aleksandrom Fedorovichem Gil'ferdingom letom 1871 goda* [The Onega epics recorded by Alexander Fedorovich Gil'ferding in the summer of the 1871]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1873. 732 p. (In Russian)
- 19 Piskunov F. *Slovar' zhivogo narodnogo, pis'mennogo i aktovogo iazyka russkikh iuzhan* [Dictionary of the living, popular, written and register language of the Russian southerners]. Kiev, Tipografiia E. Ia. Fedorova Publ., 1882. 329 p. (In Russian)
- 20 Pisiak G. N. *Vostochnoslavianskaia narodnaia instrumental'naia muzyka: konspekt lektsii: v 4 ch.* [East-Slavic folk instrumental music: a summary of lectures in 4 parts]. Mogilev, Izdatel'stvo MGU im. A. A. Kuleshova Publ., 2005. Part 2. 118 p. (In Russian)
- 21 Poslanie Eleazarova monastyria igumena Pamfila Pskovskim namestniku i vlastiam, o prekrashchenii narodnykh igrishch v den' rozhdestva Sv. Ioanna Predtechy. 1505 g. № 22 [The epistle of Pamphilus, abbot of the Eleazar monastery to Pskov's abbots and authorities, on the cessation of popular merrymaking on the day of St. John the Forerunner. no 22. 1505]. *Dopolneniia k Aktam istoricheskim, sobrannia i izdannia Arkheograficheskoiu komissiei* [Additions to historical acts, collected and published by the Archeographic Commission]. St. Petersburg, Tipografiia II Otdeleniia Sobstvennoi Ego Iperatorskogo Velichestva Kantseliarii Publ., 1846, vol. 1, p. 18. (In Russian)
- 22 Rovinskii D. A. *Russkie narodnye kartinki: v 2 t.* [Russian folk pictures: in 2 vols.], collected and described by D. A. Rovinskij. Posmertnyi trud pechatan pod nabliudeniem N. P. Sobko [Posthumous work printed under the supervision of N. P. Sobko]. St. Petersburg, Izdatel'stvo R. Golike Publ., 1900, vol. II, pp. 289–520. (In Russian)
- 23 *Slovar' Akademii Rossiiskoi: v 6 ch.* [Dictionary of the Russian Academy of Sciences in 6 parts]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1790. Part 2 (G–Zh). 1200 p. (In Russian)
- 24 *Slovar' drevnerusskogo iazyka (XI–XIV vv.): v 10 t.* [Old Russian Dictionary (11–14<sup>th</sup> cs.): in 10 vols.], chief edited by R. I. Avanesov. Moscow, Russkii iazyk Publ., 1989. 494 p. (In Russian)
- 25 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian folk dialects]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997. Vol. 31. 433 p. (In Russian)
- 26 *Slovar' russkogo iazyka XVIII veka* [Dictionary of the Russian language of the 18<sup>th</sup> century]. chief edited by Ju. S. Sorokin. Leningrad, Nauka Publ., 1991. Vol. 6. (Gryzt'sia-Drevnyi). 256 p. (In Russian)
- 27 *Slovar' tserkovnoslavianskogo i russkogo iazyka, sostavlennyi Vtorym otdeleniem Akademii nauk* [Dictionary of Church Slavonic and Russian language, compiled by the second branch of the Academy of Sciences]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1847. Vol. 1: A–Zh. 416 p. (In Russian)
- 28 Sreznevskii I. I. *Materialy dlia slovaria drevnerusskogo iazyka po pis'mennym pamiatnikam* [Materials for the Dictionary of the Old Russian Language basing on Written Monuments]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1893. Vol. 1: A–K. 1420 p. (In Russian)
- 29 Filkova P. D. *Starobolgarizmy i tserkovnoslavianizmy v leksike russkogo literaturnogo iazyka. Uchebnyi slovar'* [Old Bulgarian and Church Slavonicisms in the vocabulary of literary Russian language. Educational dictionary]. Sofia, Izdatel'stvo Sofiiskogo universiteta "Kliment Okhridski" Publ., 1986. Vol. 1: A–I. 517 p. (In Russian)

- 30 Miklosich Franz von. *Lexicon Palaeoslovenico-Graeco-Latinum. 2. Neudruck der Ausgabe Wien, 1862–65* [Palaeoslovenian-Greek-Latin lexicon. 2. Neudruck der Ausgabe Wien, 1862–65]. Aalen, Scientia Verlag Publ., 1977. 1171 p. (In German)
- 31 Sparwenfeld J. G. *Lexicon Slavonicum*, edited and commented by Ulla Birgegard. Uppsala, Almqvist & Wiksell Publ., 1989. Vol. III [P–R]. 271 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. Н. Гуменюк  
г. Омск, Россия

© 2019 г. Л. В. Чуйко  
г. Омск, Россия

### ИНТЕРПРЕТАЦИИ САКРАЛЬНЫХ СИМВОЛОВ ДРЕВНИХ СЛАВЯН В АРХИТЕКТУРНОМ ДЕКОРЕ ГОРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX – НАЧАЛО XX В.

**Аннотация:** На рубеже XIX–XX вв. традиции древнего славянского орнамента широко использовались в отечественном народном и профессиональном искусстве. Домовая резьба — одна из важнейших частей народной городской культуры — воплощала мотивы национального орнамента в различных интерпретациях. На основе некогда канонических сакральных символов мастера-резчики создавали сложные декоративные композиции, размещавшиеся на основных конструктивно-декоративных элементах деревянных домов: фронтонах, фризах, конструктивных швах и обрамлениях проемов. Домовая резьба городов Западной Сибири развивалась в общем русле — солярные знаки, знаки Земли, воды, Мирового древа и растений здесь узнаваемы, но в то же время варьируются в зависимости от профессионализма и творческого потенциала мастера. При этом стилевая архитектурная декорация оказывала определенное влияние на трактовку некоторых декоративных элементов, например, прямоугольников и ромбов. Однако и в декоре каменных зданий встречались древнеславянские орнаментальные мотивы, о чем свидетельствуют необычные изображения, напоминающие языческие идеограммы. Одним из таких уникальных памятников является четырехэтажный доходный дом А. Г. Михайлова в г. Омске (1915–1916, арх. Л. А. Чернышев), крупного землевладельца, возможно, пожелавшего таким образом подчеркнуть аграрную направленность своей деятельности.

**Ключевые слова:** архитектурный декор, национальная традиция, орнамент, сакральные знаки.

**Информация об авторах:**

Алла Николаевна Гуменюк — кандидат искусствоведения, доцент, Омский государственный технический университет, ул. Проспект Мира, д. 11, 644050 г. Омск, Россия. E-mail: info@omgtu.ru

Лариса Владимировна Чуйко — кандидат искусствоведения, доцент, Институт дизайна и технологий, Омский государственный технический университет, ул. Красногвардейская, д. 9, корп. 2, 644099 г. Омск, Россия. E-mail: idit@omgtu.ru

**Дата поступления статьи:** 24.05.2018



*Дата публикации:* 28.06.2019

*Для цитирования:* Гуменюк А. Н., Чуйко Л. В. Интерпретации сакральных символов древних славян в архитектурном декоре городов Западной Сибири. Вторая половина XIX – начало XX в. // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 232–242.

Одной из важнейших особенностей отечественной культуры, в частности русского декоративного искусства, является то, что на него имеют глубокое воздействие древние славянские традиции. В нем, хотя и в опосредованных, видоизмененных образах, продолжали существовать представления предков об устройстве мира.

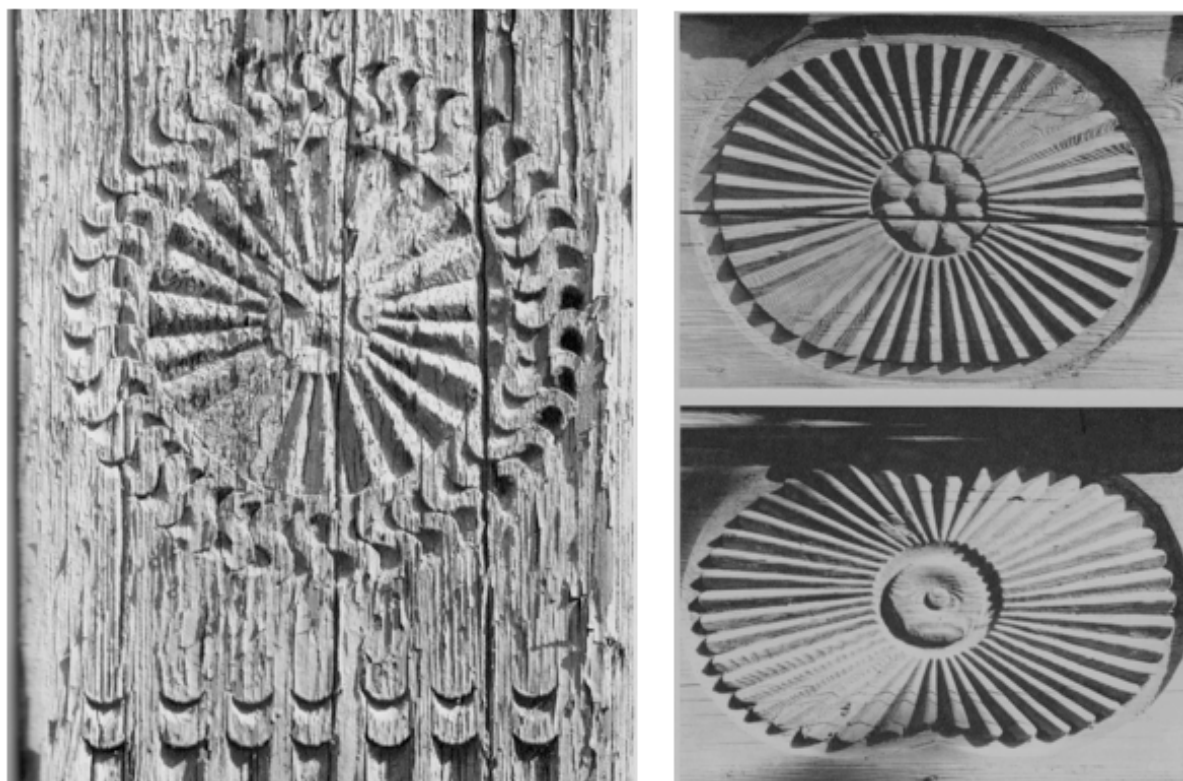
Древние архетипы воплощались в универсальных знаках орнамента, сходных практически у всех народов. Одним из высших символов был солярный знак: великий источник света и жизни часто изображали в виде круга-колеса с четко обозначенными радиусами в количестве от четырех до восьми. Радиусы могли быть изогнутыми — это позволяло показать направление движения «посолонь» (слева направо) или наоборот. В период язычества солярный знак олицетворял верховное божество древних славян, играл важнейшую роль в магических обрядах и являлся мощным оберегом; с приходом христианства он утратил величие сакрального символа, но остался на уровне бытового обычая как изображение сказочного «ясного Солнышка», неизменно благого и радостного. Большое значение в магической символике славян придавалось и знакам Земли — прямоугольникам и ромбам, гладким или расчерченным на полосы и клетки, что обозначало вспаханное поле [4, с. 481, 483].

Переход на бытовой уровень открывал широкие возможности интерпретации символов, некогда канонических. Знаки Солнца и Земли, простые и четкие по рисунку, стали излюбленными мотивами орнамента в крестьянском и городском народном искусстве — вышивке, росписи и резьбе по дереву. На их основе в XIX–XX вв. было создано огромное количество разнообразных композиций, нашедших применение в произведениях декоративно-прикладного искусства.

Неразрывная связь с древним орнаментальным наследием в полной мере проявлялась и в художественном оформлении городской архитектуры конца XIX – начала XX вв., в первую очередь деревянной. Провинциальная застройка этого времени, тем более в Сибири, была деревянной на 80–90% [1, с. 112; 3, с. 24]; ее резной декор свидетельствовал о жизнелюбии национальной традиции, которая постоянно присутствовала, развивалась и обновлялась в творчестве народных мастеров.

Солярный знак органично входил в сложившуюся систему орнаментов домовой резьбы. Его изображение известно в разных вариантах — от буквального повторения древнего символа до звезды и многолепесткового цветка. Техника выполнения включала практически все разновидности резьбы (глухая, накладная рельефная, сквозная и накладная пропиленная, плоскорельефная — в основном желобчатая и ногтевидная). При этом резные детали могли быть наложены в два-три слоя — это создавало впечатление сложного и богатого украшения.

Солярные знаки размещали на фронтонах и аттиках, фризах, очельях и подоконных досках наличников, на досках угловой обшивки, досках, прикрывавших конструктивные швы стены, на воротах и калитках.



**Рисунок 1 – Солярный знак в домовой резьбе Тюмени второй половины XIX в. (по Н. Х. Шайхтдиновой): а — надвратная доска; б — подоконные доски**  
**Figure 1 – Solar sign in Tyumen's house carving of the second half of the 19<sup>th</sup> century (according to N. H. Shaikhtdinova): a — gate board; b — window sill**

Большое впечатление производят варианты солярных знаков в старинной домовой резьбе г. Тюмени и г. Тобольска (рисунок 1 а, б), выполненные в технике глухой резьбы. Н. Х. Шайхтдинова в монографии о деревянной резьбе Тюмени приводит примеры изображения «солнца» на воротах дома, построенного в 1854 г. (надвратная доска), и более поздних подоконных досках [5, с. 45, 49].

Солнечный круг на воротах (рисунок 1 а) «расчерчен» многочисленными прямыми радиусами и окружен кольцом «всполохов» S-образной формы. Изначальный мотив древнеславянского орнамента узнается в нем достаточно легко, но также отчетливо видны коснувшиеся его изменения. Резчик, живущий в XIX в., создал из характерных деталей композицию, смысл которой заключается не в мистической защите, а в украшении жилища.

На показанных подоконных досках (рисунок 1 б) круг солнца утрачивает геометрическую правильность и приобретает эллипсовидное очертание. Массивный грубоватый рельеф убедительно передает потоки лучей, исходящие из центра, но в этом центре находятся изображения, произвольно присоединенные к древнему символу: вполне реалистический цветок и классицистическая розетка.

Оконные наличники тобольского жилого дома украшают лаконичные резные композиции с солярным знаком между спиральными завитками (рисунок 2 а). Использование глухой резьбы, простота и безыскусность исполнения позволяют предположи-

тельно отнести этот вариант к последней трети XIX в. На очелье наличника изображен солярный знак в виде накладного рельефного элемента — он достоверно воспроизводит «солнечное колесо» с восемью спицами. Но особенно выразителен декор подоконных досок, отличающийся динамичностью рисунка (рисунок 2 б).



Рисунок 2 – Солярный знак в домовой резьбе Тобольска последней трети XIX в.:

а — общий вид наличника; б — подоконная доска (фрагмент)

Figure 2 – Solar sign in Tobolsk's house carving of the last third of the 19<sup>th</sup> century.:

а — general view of the casing; б — window sill (fragment)

В конце XIX в. трудоемкая и дорогостоящая глухая резьба в Западной Сибири, как и везде в России, активно вытеснялась накладными рельефами и пропильными узорами, сквозными и накладными. Пропильной архитектурный декор, особенно ажурный, «кружевной», нередко придавал дому вид сказочного терема. Такой облик соответствовал тенденциям «русского стиля», получившего повсеместное распространение в городских и дачных постройках, в архитектуре выставочных комплексов конца XIX – начала XX вв. Форма «солнышка» при этом отличалась большим разнообразием: круг, полукруг, сектор (рисунок 3 а, б, в, г, д, е).





Рисунок 3 – Варианты солярного знака в домовой резьбе городов Западной Сибири конца XIX – начала XX вв.: а — Новосибирск; б — Тюмень; в — Томск [2, с. 149]; г — Тобольск; д, е — Омск  
 Figure 3 – Solar signs' variants in house carving in the cities of Western Siberia of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century: а — Novosibirsk; б — Tyumen; в — Tomsk [2, p. 149]; г — Tobolsk; д, е — Omsk

Среди бесчисленных интерпретаций солярного знака в западносибирской домовой резьбе конца XIX – начала XX вв. точные копии древнего символа встречаются не слишком часто. Однако в середине XX в. в городах региона еще можно было обнаружить сохранившиеся резные композиции 1900–1910-х гг. (рисунок 3 е), где имеется не только сохраненное начертание солнечного круга, но и представлен один из основных сюжетных мотивов древнеславянской мифологии — движение Солнца по небесному своду [4, с. 287, 482–484]. Так, на некоторых омских наличниках Солнце, согласно древней традиции, изображено трижды, с указанием важнейших точек его пути — восхода, полуденного положения и захода.

Нередко «солнышки» размещали на воротах — благодаря крупному размеру они бывали здесь особенно эффектными. В обследованных материалах один из самых яр-

ких примеров такого рода зафиксирован в г. Тара Омской области. «Тарские ворота» были украшены неизвестным резчиком, обладавшим, судя по качеству работы, высоким уровнем профессионального мастерства и художественного вкуса (рисунок 4 а, б).



**Рисунок 4 – Солярный знак в декоре ворот жилого дома. Тара. Начало XX в.:**  
**а — общий вид; б — калитка (фрагмент)**  
**Figure 4 – Solar sign in decor of the dwelling-house's gates. Container. Early 20<sup>th</sup> century:**  
**a — general view; b — wicket gate (fragment)**

Большая часть декора выполнена в технике накладной пропиленной резьбы: основная роль принадлежит здесь замечательным розеткам сложного рисунка, которые впечатляют сочетанием монументального размера с тонким изяществом. «Солнце» в данном случае предстает в виде звезды с длинными и словно бы вибрирующими лучами, исходящими из центра, акцентированного рельефным элементом, составленным из двух наложенных друг на друга кружков, проработанных резцом и буравом.

Мотивы орнамента, восходящие к магическому знаку Земли, менее распространены в городской домовой резьбе Западной Сибири, по сравнению с солярным знаком, и уступают ему в разнообразии и сложности (рисунок 5 а, д, е). Чаще всего они встречаются в виде небольших накладных деталей (сплошных или пропиленных) с рисунком сетки (рисунок 5 д) или крестом в центре.

Рассматривая мотив прямоугольника и ромба в домовой резьбе, можно также отметить, что его «родство» с древним первоисточником прослеживается далеко не всегда. Во многих случаях такие элементы имеют отвлеченный декоративный характер, их форма определена особенностями архитектурных элементов, образующих прямоугольные поля, например, фризов, разделенных кронштейнами (рисунок 5 б). В связи с этим, вероятно, следует упомянуть, что резчики нередко вносили в декоративные композиции накладные бруски (прямоугольники, квадраты, ромбы) с граненой поверхностью, которые на первый взгляд напоминают формой древние символы (рисунок 5 в, г). Однако по сути эти детали являются имитациями бриллиантового руста, появление которых обусловлено влиянием архитектурного декора «большого стиля» с фасадов каменных зданий. То же можно сказать и об ажурных косоугольных сетках в оформлении тобольских подоконных досок — здесь вероятно слияние древнего орнамента с мотивом «трельяжа», распространенного в декоре стиля рококо XVIII в., неорококо XIX в.

Одним из примеров, интересных для исследователя, является наличник жилого дома в Тобольске, где треугольная форма декоративного элемента вписана в очертание

очелья «конем»), а рельеф поверхности являет собой рисунок вспаханного поля (рисунок 5 е). Подобное сочетание говорит о том, что творчество мастеров-резчиков, неразрывно связанное с древними истоками орнамента, было сопряжено и с постоянным художественным поиском — эта черта является одним из важных аспектов сохранения и развития традиций в народной городской культуре.



Рисунок 5 – Знаки Земли в домовой резьбе городов Западной Сибири конца XIX – начала XX вв.:  
а — Омск; б [2, с. 194], г — Томск; в — Новосибирск; д, е — Тобольск  
Figure 5 – Signs of the Earth in house carving of the Western Siberia's cities of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup>  
century: а — Omsk; б [2, p. 194], г — Tomsk; в — Novosibirsk; д, е — Tobolsk

Бесспорно, подавляющее большинство изображений древнеславянских магических символов воплощено в декоре деревянных домов. Но в некоторых случаях и каменная архитектура несла в своей декорации древние орнаментальные мотивы славянской культуры.

В период расцвета в городах Западной Сибири стиля модерн в Омске по проекту известного сибирского архитектора Л. А. Чернышева был возведен четырехэтажный доходный дом А. Г. Михайлова (1915–1916). Монументальное здание за сходство со средневековой башней-донжоном получило в обиходе название «Замка» (рисунок 6 а).



Рисунок 6 – Омск. Доходный дом А. Г. Михайлова. 1915–1916. Арх. Л. А. Чернышев:  
а — общий вид; б — фрагмент

Figure 6 – Omsk. Revenue house of A. G. Mikhailov. 1915–1916. Architect L. A. Chernyshev:  
a — general view; b — fragment

Оригинальность здания заключалась и в том, что наряду с декоративными мотивами раннего модерна (*art du geste* — искусство изогнутой линии), а также позднего модерна (окружность, пересеченная тремя прямыми элементами) на его фасадах в верхней части ризалитов были введены необычные изображения (рисунок 6 б), которые можно рассматривать как языческие идеограммы древних славян.

Над карнизами в парапетных нишах расположены большие ромбы, разделенные на малые ромбы и более всего похожие на сакральный символ возделанного поля, вспаханной земли, ожидающей посева [4, с. 483].

Четырехчастные композиции — «закливание пространства», также относящиеся к символам плодородия и означающие стадии роста растений от семени до опыления [4, с. 550, 576–578], размещены в небольших квадратах в подкарнизной части угловых «срезов» ризалитов. Их можно рассматривать и как преобразованный солярный знак, олицетворяющий великую силу лучей Солнца. «Квадраты» фланкируют рельефы, которые прочитываются как стилизованные водные источники, как нисходящая с небес животворная вода «небесных хлябей» [4, с. 471–472].

Под карнизом каждого ризалита, над изогнутой и трижды повторенной линией находится загадочное изображение сегмента с тремя лучами, обращенного дугой книзу. Смысл знака нельзя истолковать с абсолютной достоверностью, но, возможно, он вос-

ходит к мотиву ладьи, на которой Солнце совершает ночной путь по подземному океану [4, с. 550]. Косвенным подтверждением предположения могут служить упомянутые линии, вполне схожие с ритмическим изгибом волн.

Интересно и стилизованное изображение дерева с кроной в форме круга и корнями, уходящими в глубину «холма»: оно также ассоциируется с языческой славянской идеограммой. В лаконичном пластическом образе просматривается архетип «Мирового (Вселенского) древа», объединяющего все уровни мироздания: небесный, земной и подземный миры [4, с. 575].

Появление славянской символики на фасадах монументального каменного здания кажется неожиданным, но объясняется родом занятий владельца и в определенной степени его образованностью. Александр Григорьевич Михайлов — отставной полковник и крупный землевладелец, член Омского отделения Московского Общества сельского хозяйства, был, по всей видимости, знаком со славянской мифологией и стремился заявить о своей аграрной деятельности в иносказательной форме, обратившись к знакам славянской земледельческой магии. Проект им был заказан крупному зодчему сибирского модерна Леониду Александровичу Чернышеву (1875–1932), имевшему тогда уже солидный список творческих работ: участвовал в отделке гостиницы «Метрополь» в Москве, возводимой по проекту англичанина В. Ф. Валькота; являлся главным архитектором Первой Западно-Сибирской сельскохозяйственной, лесной и торгово-промышленной выставки, состоявшейся в 1911 г. в Омске, проектировал для ее экспонентов оригинальные выставочные павильоны, в том числе и экзотические, например, в «египетском стиле».

Творческая фантазия и талант зодчего удачно соединились с желанием заказчика или, возможно, с его согласием на предложенный вариант декорирования фасадов. Таким образом, в сибирском городе появился архитектурный памятник, ставший значимым объектом культурного наследия всего региона: до настоящего времени исследователями сибирской архитектуры подобный декор в каменном строительстве не выявлен. Итак, сохранившийся фонд деревянных домов в городах Западной Сибири свидетельствует об отражении древнерусской орнаментальной традиции в провинциальных вариантах оформления архитектуры. Трансформируясь и воплощаясь в новых интерпретациях, древние магические знаки славян становились элементами декора не только в деревянной застройке, но и в уникальных объектах каменного зодчества; к ним следует отнести редчайший образец творчества профессионального архитектора, взявшегося за смелую стилизованную интерпретацию идеограмм древних славян. Архитектурный декор с древнерусскими мотивами, являясь частью национального культурно-исторического наследия, широко использовался в локальных культурах российской провинции конца XIX – начала XX вв.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Алисов Д. А. Административные центры Западной Сибири: городская среда и социально-культурное развитие (1870–1914 гг.). Омск: Изд-во ОмГУ, 2006. 337 с.
- 2 Деревянная архитектура Томска: Альбом. Томск: Д-Принт, 2010. 364 с.
- 3 Кошман Л. В. Город в общественно-культурной жизни // Очерки русской культуры XIX века. М.: Изд-во Московского ун-та, 1998. Т. 1. С. 12–62.
- 4 Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. М.: Наука, 1988. 753 с.
- 5 Шайхтдинова Н. Х. Деревянная резьба Тюмени. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1988. 160 с.



\*\*\*

© 2019. Alla N. Gumenyuk  
Omsk, Russia

© 2019. Larisa V. Chuyko  
Omsk, Russia

**INTERPRETATIONS OF THE SACRAL SYMBOLS  
OF ANCIENT SLAVS IN THE ARCHITECTURAL DECOR  
OF THE WESTERN SIBERIA'S CITIES.  
THE SECOND HALF OF THE 19<sup>TH</sup> – EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY**

**Abstract:** Traditions of the ancient Slavic ornament were widely used in domestic folk and professional art at the turn of the 20<sup>th</sup> century. A household carving — being one of the most important parts of the popular urban culture — embodied motives of a national ornament in various interpretations. On the basis of once canonical sacral symbols master-carvers created complex decorative compositions on all basic constructive and decorative elements of the wooden houses — pediments, friezes, constructive seams and frames of apertures. As the author notes the household carving of the Western Siberia's cities developed within the mainstream of recognizable patterns: solar signs, signs of Earth, water, the World tree and plants, yet at the same time they vary depending on professionalism and creative potential of a master. It was also stylistic architectural scenery which, to an extent, affected the interpretation of certain decorative elements, such as rectangles and rhombuses. As the paper highlighted the Old Slavic ornamental motives are to be found in a decor of stone buildings as evidenced by unusual images reminding of pagan ideograms. One of such unique monuments revealed is the four-storey revenue house of A. G. Mikhaylov in Omsk (1915–1916, arch. L. A. Chernyshev) — a large landowner that, perhaps, in such a manner wished to emphasize an agrarian scope of his activity.

**Keywords:** architectural decor, national tradition, ornament, sacral signs.

**Information about the authors:**

Alla N. Gumenyuk — PhD in Arts, Associate Professor, Omsk State Technical University, Prospekt Mira St. 11, 644050 Omsk, Russia. E-mail: info@omgtu.ru

Larisa V. Chuyko — PhD in Arts, Associate Professor, Omsk State Technical University, The Institute of design and technologies, Krasnogvardeyskaya St. 9, 2 bldg., 644099 Omsk, Russia. E-mail: idit@omgtu.ru

**Received:** May 24, 2018

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

**For citation:** Gumenyuk A. N., Chuyko L. V. Interpretation of the sacral symbols of ancient Slavs in the architectural décor of the Western Siberia's cities. The second half of the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 232–242. (In Russian)

**REFERENCES**

- 1 Alisov D. A. *Administrativnye tsentry Zapadnoi Sibiri: gorodskaiia sreda i sotsial'no-kul'turnoe razvitie (1870–1914 gg.)* [Administrative centers of the Western Siberia:

- urban environment and welfare development (1870–1914)]. Omsk, Izdatel'stvo OmGU Publ., 2006. 337 p. (In Russian)
- 2 *Dereviannaia arkhitektura Tomsk: Al'bom* [Wooden architecture of Tomsk: Album]. Tomsk, D-Print Publ., 2010. 364 p. (In Russian)
- 3 Koshman L. V. *Gorod v obshchestvenno-kul'turnoi zhizni* [City in public and cultural life]. *Ocherki russkoi kul'tury XIX veka* [Sketches of the Russian culture of the 19<sup>th</sup> century]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1998, vol. 1, pp. 12–72. (In Russian)
- 4 Rybakov B. A. *Iazychestvo drevnei Rusi* [Paganism of the ancient Rus']. Moscow, Nauka Publ., 1988. 753 p. (In Russian)
- 5 Shaikhtdinova N. Kh. *Dereviannaia rez'ba Tiumeni* [Wooden carving of Tyumen]. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1988. 160 p. (In Russian)



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

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

**ЗНАЧЕНИЕ ЗВУКА В СОЗДАНИИ ВНУТРЕННЕГО МИРА  
КИНОПЕРСОНАЖА (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА Л. ШЕПИТЬКО  
«ВОСХОЖДЕНИЕ»)**

**Аннотация:** Создание на киноэкране внутреннего мира героя — важнейший этап процесса формирования целостного художественного образа кинофильма. В кинематографе как синтетическом искусстве художественный образ создается с помощью сложной системы взаимодействия визуальных и звуковых средств выразительности. В статье анализируются не только визуальные возможности, но и приемы звукорежиссуры, способствующие отражению внутреннего мира киногероя, различных состояний его сознания и мыслительной деятельности. При создании фонограммы фильма применяется ряд приемов, способствующих не только более ясному пониманию зрителем пространственных различий внутри киноформы, но и более полно раскрывающих художественный и идейный замысел, а также эстетику и даже мировоззрение режиссера, в частности, пространственно-временная и частотно-динамическая обработки звука, звуковой дизайн. Для создания особой звуковой атмосферы различных художественных пространств используются эстетические возможности звуковых ландшафтов. Разработка аудиовизуального решения авторского фильма, в том числе концепции музыкального оформления, показана на примере выдающейся работы российского кинорежиссера Ларисы Шепитько «Восхождение». Показано, что разработка звуковой составляющей общей аудиовизуальной концепции фильма может иметь важнейшее значение не только для формирования художественного образа отдельного персонажа, но и для выражения эстетических принципов, художественного стиля и мировоззрения автора.

**Ключевые слова:** отечественный кинематограф, кинопритча, звук в кино, звукорежиссура, аудиовизуальная концепция фильма, музыка фильма.

**Информация об авторе:** Елена Анатольевна Русинова — кандидат искусствоведения, доцент, проректор, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, ул. Вильгельма Пика, д. 3, 129226 г. Москва, Россия. E-mail: mail@vgik.info

**Дата поступления статьи:** 09.11.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Русинова Е. А. Значение звука в создании внутреннего мира киноперсонажа (на примере фильма Л. Шепитько «Восхождение») // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 243–250.

Воплощение на киноэкране внутреннего мира киноперсонажа — важнейший этап процесса создания целостного художественного образа фильма. В кинематографе как синтетическом искусстве, объединяющем визуальные и звуковые элементы выразительности, путь к достижению этой цели становится сложным и многоуровневым. Художественный образ как отдельного персонажа, так и кинопроизведения в целом формируется благодаря совместным творческим усилиям большого числа профессионалов в стремлении осуществить замысел автора-режиссера — организатора и вдохновителя всего процесса. Выдающийся российский кинорежиссер и теоретик кино С. М. Эйзенштейн писал: «Очевидно, что на экране должна быть полная гармония. Гармония драматической ситуации, характера человека, пластического строя экранного изображения и тонального строя звукообразов. И определяющим началом, ключом к этой гармонии, конечно, явится герой произведения — человек» [7, с. 82]. Будучи глубоким знатоком истории и теории мирового искусства, С. М. Эйзенштейн утверждал, что принцип кинообразности вырастает «из недр и глубин человеческой культуры», из общих принципов создания художественного образа. Таким образом, очевидное противостояние зримого и слышимого в кино (как на уровне психофизиологии восприятия, так и в структуре кадра) разрешается через создание единого образа, «ощущаемого автором по отношению к произведению в целом» [6, с. 320].

Формирование образа персонажа происходит в пространственно-временном континууме картины через показ среды бытования героя, его характера, состояний сознания, в целом его субъективного (в том числе внутреннего, часто сокрытого от внешнего проявления в кадре) мира. Субъективное пространство героя вводится в общую внутрикадровую сюжетную реальность (диегезис), помимо внешне-выразительных особенностей характера (передающихся в нюансах актерской игры, рисунке роли), посредством представления на экране различных форм деятельности его сознания: это могут быть как естественные проявления — воспоминания, сновидения, мечтания, — так и сложные, неестественные состояния, связанные с психическими девиациями (например, с раздвоением личности) или смещениями восприятия действительности (вследствие воздействия различных веществ и препаратов, проявления болезней или ранений, самоощущения в экстремальных обстоятельствах и пр.). Совокупность множеств таких субъективированных состояний персонажа в кинофильме называют метадиегетическим пространством (или метадиегезисом).

Визуальное сопоставление внутрикадровой реальности и субъективного мира персонажа осуществляется, например, через световое и цветовое решения сцен: это может быть сопоставление цветного и черно-белого изображения, в субъективном пространстве — цветовая инверсия или доминирование в кадре определенного цвета. Измененная субъективная ситуация может передаваться при помощи ракурса, смены точки съемки, отличающейся от той, которая выбрана за основную в общем стилистическом решении. «Внутреннее» и «внешнее» пространства могут «разводиться» благодаря эффекту «субъективной камеры» — смены точки съемки на план «взгляда героя», когда происходит изменение движения камеры, имитирующей траекторию движения человеческого глаза. Часто в этом случае используется ручная съемка: таким способом воссоздается хаотичное и быстрое движение в изобразительном ряду, подобно тому, как человек меняет, иногда довольно резко, точку (объект) зрительного внимания. Нередко для визуализации восприятия времени в субъективном пространстве героя авторы

ускоряют или замедляют темп изображения, используя, например, приемы рапидной<sup>1</sup> и цейтраферной съемки<sup>2</sup>. Среди других возможностей создания эффекта «особого пространства» можно выделить применение оператором различных оптических средств — специальных объективов и световых фильтров. Средством оптической трансформации может являться отражающая поверхность, вода, жар от огня, создающая своеобразный фильтр между камерой и объектом съемки.

В отношении аудиоряда также применяется ряд приемов, способствующих не только более ясному пониманию зрителем пространственных различий внутри киноформы, но и более полно раскрывающих художественный и идейный замысел (а также эстетику и даже мировоззрение) режиссера. Один из таких приемов, получивший распространение уже в первые десятилетия звукового кино, — *пространственная обработка звука*. В своей книге «Эстетика кинофонографии» звукорежиссер Роланд Казарян подчеркивает значительную роль «семантических эффектов акустики» в формировании экранной образности уже в 1930–1940-е гг. «Первые “прозрения” в этом направлении связаны с наиболее очевидной формой семантических эффектов акустики, а именно — с преувеличенным “эффектом реверберации”<sup>3</sup>. <...> Воспоминания, сны, видения, виртуальный мир сказок и фантастики успешно “означивались” особенностями “эффекта реверберации” именно потому, что несоответствие акустики кадра видимому на экране пространству автоматически “переводило” звуковое событие в иное, обусловленное контекстом драматургии воображаемое пространство повествования» [2, с. 71–72].

Не потерял актуальности этот прием и в настоящее время. Наиболее распространено применение эффекта чрезмерной реверберации для создания ирреального художественного пространства. Этот же прием эффективно работает в ситуации, когда необходимо усилить патетику происходящего, придать звуку большую смысловую значимость. Нередко эффект реверберации используют в совокупности с крупным планом, планом-деталью или со съемкой действия в рапиде. При этом реальное пространство звучит без реверберационного отзвука, без трансформации, соответствуя характерному звучанию акустики места действия.

Для создания особой звуковой атмосферы различных художественных пространств режиссеры применяют эстетические возможности *звуковых ландшафтов*<sup>4</sup>. Как правило, атмосфера, созданная как ландшафт, продолжительна, зрителю требуется время для узнавания (распознавания) фактуры и ее сопоставления с имеющимся опытом, возможно, декодирования и отождествления с неким понятием или образом. Фонограмма звукового ландшафта чаще всего полифонична, организована по структуре и времени, и каждый ее звук по-своему выявляется в «вертикальном сложении». В сценах субъективного пространства звуковой ландшафт характеризуется отсутствием речи либо ее незначительным присутствием: вся семантическая нагрузка ложится на шумы, располагая зрителя к созерцанию, «погружению» в определенное состояние.

<sup>1</sup> Рапидная съемка (от фр. rapide — быстрый) — ускоренная кино-, видеосъемка с частотой от 32 до 200 кадров в секунду. Используется для получения эффекта замедленного движения при проекции фильма со стандартной частотой кадров.

<sup>2</sup> Цейтраферная съемка (от нем. zeittraffer, zeit — время, raffen — собирать, группировать, уплотнять) — разновидность поккадровой замедленной съемки, при которой временные интервалы между съемкой кадров пленки строго равны между собой и задаются автоматически при помощи таймера.

<sup>3</sup> Реверберация (от англ. Reverberation, позднелат. Reverberatio — отражение) — звуковой эффект, имитирующий уменьшение интенсивности звука при его многократных отражениях.

<sup>4</sup> Термин «звуковой ландшафт» (англ. soundscape) введен Раймондом Мюрреем Шафером в книге «Новый звуковой ландшафт» [8].

Таким образом, звуковое решение сцен, где персонажи «переходят» границу диегезиса/метадиегезиса, базируется на сочетании ряда приемов — *пространственно-временной, частотно-динамической обработки звука и звукового дизайна*. Кроме того, большую роль в создании аудиовизуального образа персонажа играет выбор музыкального материала, сами принципы и подходы к музыкальному решению фильма, взаимодействие режиссера с композитором в создании целостной фоносферы картины.

Разработка со звуковой составляющей художественного образа киноперсонажа является важнейшим этапом воплощения авторской концепции всего фильма. Именно такую сложную работу со звуком, во многом определившую стилистику всей картины, мы можем наблюдать в выдающейся работе режиссера Ларисы Шепитько «Восхождение» (1976). Особенно явно авторский почерк режиссера проявляется в сравнении с литературным языком его первоосновы — повести белорусского писателя-фронтовика Василя Быкова «Сотников».

Фильм рассказывает об одном из эпизодов Великой Отечественной войны — последнем пути и мучительной гибели после перенесенных пыток солдата Сотникова (актер Б. Плотников), преданного его товарищем Рыбаком (В. Гостюхин). В образах и характере отношений Сотникова и Рыбака зрители 1970-х сразу увидели аллюзию на библейскую историю Христа и Иуды, кинокритиками фильм был назван неопритчей. Такая идейная концепция картины была для советского времени очень смелым режиссерским решением. Лариса Шепитько, для которой эта картина стала выстраданным, исповедальным словом не только о трагедии войны, но и о нравственной сути человека, задолго до начала съемок фильма тщательно продумывала подход к его воплощению на экране: «Я не могла назвать ни одного фильма, “похожего” на тот, что предстояло нам снять. “Назарин” Бунюэля? “Седьмая печать” Бергмана? “Евангелие от Матфея” Пазолини? Все эти фильмы вроде бы должны были быть близки направлению нашей работы. И тем не менее они нам никак не “подходили”. Это умные, глубокие по философии, блестяще сделанные картины. Но их смотришь как бы совершенно со стороны, слишком рассудочно и отвлеченно. И дело тут в том, что в их основу как раз положен жанр “чистой”, вполне традиционной притчи, которая при всем своем интеллектуализме и глубине не может захватить и потрясти эмоционально» [3, с. 133].

С самых первых кадров фильма своеобразным сопровождением экранного действия становится завывающий низкий звук ветра, создающий тревожную атмосферу зимнего леса. Мы видим изможденных, голодных партизан, отстреливающихся от врагов и уходящих вглубь лесной чащи с женщинами и детьми, оставляя в непроходимых сугробах убитых товарищей. К звуку зимней метели присоединяется непривычное музыкальное сопровождение, которому больше подходит определение «низкочастотный гул» (синтезированный шум). Иногда музыка усиливается в звучании, как бы предвещающая дальнейшие трагические события. Композитор Альфред Шнитке рассказывал о разработке звукозрительной концепции картины совместно с режиссером: «Было очевидно, что вводить музыку в ее привычном, знакомом качестве — значит убить картину, но вместе с тем обойтись без нее в кульминационных сценах было совершенно невозможно. На предварительном совещании было решено делать некую *звукомызыкальную паутину*, которая возникает из шумов (к ним примешиваются звучания музыки, затем шумы гиперболизируются, возникает замаскированная музыка). Появилась конкретная задача создать особую звуковую “материю”, которую зритель и не будет осознавать как музыку» [4, с. 141].

По сюжету командир партизанского отряда посылает двух бойцов за провизией на ближайший хутор. Один из них — Коля Рыбак, коренастый парень, полный жизненной энергии и крестьянской смекалки, несмотря на все тяготы ситуации. Вторым соглашается пойти солдат Сотников, не признавшийся, что сильно простужен. Звук сдавленного сухого кашля становится частью образа Сотникова, выражая его физическую слабость, в противоположность духовной силе, которую ему еще предстоит проявить.

В одном из эпизодов Сотников и Рыбак попадают в открытое поле в перестрелку с немцами, Рыбак успевает скрыться в лесу, а получивший ранение в ногу Сотников падает в снег и пытается отстреливаться в наступающих сумерках. В конце концов он понимает, что смерть неминуема и решает застрелить себя сам из винтовки. В этот момент сильнейшего драматического напряжения камера вплотную приближается к его запрокинутому лицу, мы видим застывший взгляд его больших черных глаз, обращенный к темнеющему небу, на котором из облаков появляется шар луны. Субъективное внутреннее состояние героя в кадре выражается лишь через этот остановившийся взгляд и нарастающий шумо-музыкальный закадровый гул. О чем думает в этот момент Сотников? В повести Быкова передается внутренний монолог героя: «Значит, жизнь все-таки окончится ночью, подумал он, в мрачном, промерзшем поле, при полном одиночестве, без людей. Потом его, наверно, отвезут в полицию, разденут и заруют где-нибудь в конском могильнике. Заруют, и никто никогда не узнает, чей там покоится прах. Братская могила, которая когда-то страшила его, сейчас стала недостижимой мечтой, почти роскошью. Впрочем, все это мелочи. У него уже не оставалось ничего такого, о чем стоило бы пожалеть перед концом». В фильме эти мысли выражены чуть позднее, в следующей сцене, когда Сотникова все-таки вытаскивает с поля Рыбак, и всего лишь в одной фразе: «Это я только в поле боялся умереть, один, как собака».

Сотников получает отсрочку от смерти, но цепь событий все-таки ведет к страшному финалу. И именно звук кашля станет той роковой случайностью, которая «продвинет» дальнейшее сюжетное развитие и приведет к трагической развязке. Именно по звуку сдавленного кашля Сотникова и Рыбака находят на чердаке деревенской хаты, где они укрывались, и увозят для допроса, пыток и последующей расправы. Въезд в оккупированную деревню телеги, на которой лежит поверженный Сотников, является инверсией библейского эпизода торжественного прибытия Христа в Иерусалим, где Спасителю предстояло претерпеть жесточайшие муки и последующую страшную казнь на кресте. В этом эпизоде фильма мы опять видим на крупном плане глаза Сотникова, обращенные в Небо. При этом используется прием «субъективной камеры»: зритель видит как бы глазами героя (с нижнего ракурса) крыши деревенских домов, развевающийся вражеский флаг, колючую проволоку, ворота полицейской администрации с охранными вышками. Все внутрикадровые звуки при этом отсутствуют, мы слышим лишь печальную какофонию деревянных духовых инструментов за кадром, передающих внутреннее состояние отрешенности и обреченности героя. Затем внутрикадровый звук лая полицейских овчарок и отрывистая немецкая речь возвращают нас к реальности происходящего.

После перенесенных пыток на допросе у следователя Портнова (А. Солоницын) голос Сотникова становится глухим низким хрипом. На следующее утро приговоренных, сопровождаемых карателями и согнанными деревенскими жителями, ведут на казнь. И опять в кадре возникает прямая ассоциация с библейским сюжетом — путем Христа на Голгофу. Из закадрового музыкального гула постепенно разрастается звуковая какофония, трудно переносимая на слух, и обрывается не менее страшным

внутрикадровым звукозрительным контрапунктом: последние приготовления к повешению проходят под бодрые мажорные звуки духового марша.

В кульминационном эпизоде «Восхождения» — казни Сотникова, старика-старосты, простой деревенской женщины, многодетной матери Демчихи и еврейской девочки Баси (христианские образы Сына, Отца, Матери и Дитя) — сквозь звуковой гул, полученный путем многократного оркестрового наложения, постепенно проявляется, становясь все более ярким и громким, звук трубы<sup>5</sup>, ей отвечает далекий колокольный звон, затем все звуки постепенно «растворяются» в последующей сцене.

Особенно важно отличие видения режиссера этого эпизода в сравнении с литературной первоосновой. Вот как описана в повести Василя Быкова финальная сцена, передающая состояние Сотникова: «Вот и все кончено. Напоследок он отыскал взглядом застывший стебелек мальчишки в буденовке. Тот стоял, как и прежде, на полшага впереди других, с широко раскрытыми на бледном лице глазами. Полный боли и страха его взгляд следовал за кем-то под виселицей и вел так, все ближе и ближе к нему. Сотников не знал, кто там шел, но по лицу мальчишки понял все до конца. Подставка его опять пошатнулась в неожиданно ослабевших руках Рыбака, который неловко скорчился внизу, боясь и, наверное, не решаясь на последнее и самое страшное теперь для него дело. Но вот сзади матерно выругался Будила, и Сотников, вдруг потеряв опору, задохнувшись, тяжело провалился в черную, душливую бездну» [1].

В эпизоде казни в фильме мы видим не провал в «*душливую черную бездну*», а вознесение (благодаря нижнему ракурсу камеры и крупному плану лица героя) уже погибшего Сотникова в чистое светлое небо и слышим отдаленный звук колокольного звона. И в этом отношении можно говорить о переводе звука на более высокий семантический уровень: в соединении с экранным действием музыкальные тембры трубы и колокола превосходят традиционную для киномузыки функциональность, выходя в сферу христианской символики.

Исследователь «трансцендентного стиля» в кино П. Шрейдер писал о том, что смысловую кульминацию кинопроизведения этого направления знаменует момент *стазиса*, т. е. визуально выраженного символа свершившегося внутреннего преобразования героя: «Стазис — это статичная, застывающая сцена, следующая за решающим действием и завершающая фильм. В “Дневнике” это тень креста, в “Карманнике” — лицо Мишеля за решеткой, в “Жанне”<sup>6</sup> — обуглившийся остов костра» [5, с. 193]. Этот статичный кадр, репрезентирующий «новый» мир, в который вступает герой, Шрейдер называет также «иконой», т. е. своеобразным духовно-материальным знаком-символом преображенной реальности. Продолжив рассуждение П. Шрейдера о визуальном стазисе, в отношении фильма «Восхождение» мы имеем основание говорить и о звуковом трансцендентальном стазисе: временная продленность и нарастающая интенсивность звучания трубы, а затем колокола выражает смысловую остановку, фиксацию звукового значения, символизирующего преображенное внутреннее состояние персонажа.

Подводя итог, можно резюмировать: такие приемы звукоорежиссуры, как *пространственно-временная, частотно-динамическая обработка звука, синтезирован-*

<sup>5</sup> Звук трубы неоднократно упоминается в текстах Ветхого и Нового Завета. В Откровении Апостол Иоанн говорит, что, когда Господь обратился к нему, голос Его был «как бы трубный»; в трубы трубят Ангелы, возвещающие окончание земного бытия. Как гласит Священное Писание, Воскресение мертвых произойдет «при последней трубе» (1 Кор. 15: 52).

<sup>6</sup> Имеются в виду фильмы Робера Брессона «Дневник сельского священника» (1951), «Карманник» (1959), «Процесс Жанны д'Арк» (1962).



ный звук, являются очень действенным в эстетическом и семантическом отношении инструментарием в процессе создания интересного и глубокого кинообраза как отдельного киноперсонажа, так и кинопроизведения в целом. При этом режиссеру, использующему эти приемы в структуре звукозрительной концепции кинофильма, стоит помнить о необходимости ориентации на зрителя, который сможет «считать» многослойность образа в процессе актуального эстетического переживания (во время просмотра кинофильма). Необходимость обращения к такому инструментарию должна быть мотивирована не только сюжетным материалом, но и внутренней потребностью автора в его использовании, исходить из принципов эстетики и мировоззрения режиссера.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Быков В.* Сотников // Lib.ru. URL: <http://lib.ru/PROZA/BYKOW/sotnikov.txt> (дата обращения: 17.02.2019).
- 2 *Казарян Р. А.* Эстетика кинофонографии. М.: Изд-во ИПК работников ТВ и РВ, РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. 248 с.
- 3 *Рыбак Л.* Последний разговор // Кинопанорама: Советское кино сегодня. М.: Искусство, 1981. 335 с.
- 4 Что такое язык кино? М.: Искусство, 1989. 238 с.
- 5 *Шрейдер П.* Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996/97. № 32. С. 182–201.
- 6 *Эйзенштейн С. М.* Методология звукозрительного монтажа // Монтаж. М.: РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», Музей кино, 2000. 592 с.
- 7 *Эйзенштейн С. М.* Образ и метафора // Монтаж. М.: РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», Музей кино, 2000. 592 с.
- 8 *Schafer R. M.* The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher. Scarborough, Ontario: BML, 1969. 68 p.

\*\*\*

© 2019. Elena A. Rusinova  
Moscow, Russia

#### THE MEANING OF SOUND IN THE CREATION OF FILM CHARACTER'S INNER WORLD (BY THE EXAMPLE OF L. SHEPITKO'S FILM "ASCENT")

**Abstract:** Creating of the inner world of the film character onscreen is the most important stage in the process of forming an integral artistic image of the film. In cinema, as a synthetic art, the artistic image is provided with the help of a complex system of interaction of visual and sound means of expressiveness. The paper is to analyze the possibilities of sound engineering techniques that contribute to the reflection of the inner world of the movie character, the various states of his consciousness and mental activity. In film phonogram, a number of techniques are used to promote not only a clearer understanding of the spatial differences within the film's form by viewers, but also to fuller reveal the artistic and ideological plan, as well as the aesthetics and even the director's worldview such as: spatial-temporal and frequency-dynamic sound processing, sound design. To establish a special sound atmosphere of the various artistic spaces, aesthetical possibilities of sound landscapes are applied. The paper displays

the development of audiovisual solution of the author's film, including the concept of film music, as exemplified by an outstanding work of the Russian film director Larisa Shepitko "Ascend". As the author concludes the development of the sound component of the film's general audiovisual concept can be crucial not only for shaping of the individual character's artistic image, but also for expressing of aesthetic principles, artistic style and world view of the film director.

**Keywords:** Russian cinema, film parable, film sound, sound directing, audio-visual concept of the film, film music.

**Information about author:** Elena A. Rusinova — PhD in Arts, Associate Professor, Vice-rector, S. A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography, Wilhelm Pieck St. 3, 129226 Moscow, Russia. E-mail: mail@vgik.info

**Received:** November 09, 2018

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

**For citation:** Rusinova E. A. The meaning of sound in the creation of film character's inner world (by the example of L. Shepitko's film "Ascent"). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 243–250. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Bykov V. Sotnikov. Lib.ru. Available at: <http://lib.ru/PROZA/BYKOW/sotnikov.txt> (accessed 17 February 2019). (In Russian)
- 2 Kazarian R. A. *Estetika kinofonografii* [Aesthetics of Film Phonography]. Moscow, Izdatel'stvo IPK rabotnikov TV i RV, ROF "Eizenshteinovskii tsentr issledovaniia kul'tury" Publ., 2011. 248 p. (In Russian)
- 3 Rybak L. Poslednii razgovor [The last conversation]. *Kinopanorama: Sovetskoe kino segodnia* [Film panorama: Soviet cinema today]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 335 p. (In Russian)
- 4 *Chto takoe iazyk kino?* [What is film language?]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 238 p. (In Russian)
- 5 Shreider P. Transtsendental'nyi stil' v kino: Odzu, Bresson, Dreier [The Transcendental Style in Film: Odzu, Bresson, Dreyer]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1996/97, no 32, pp. 182–201. (In Russian)
- 6 Eizenshtein S. M. Metodologiya zvukozritel'nogo montazha [Methodology of sound montage]. *Montazh* [Montage]. Moscow, ROF "Eizenshteinovskii tsentr issledovaniia kul'tury" Publ., Muzei kino Publ., 2000. 592 p. (In Russian)
- 7 Eizenshtein S. M. Obraz i metafora [Image and Metaphor]. *Montazh* [Montage]. Moscow, ROF "Eizenshteinovskii tsentr issledovaniia kul'tury" Publ., Muzei kino Publ., 2000. 592 p. (In Russian)
- 9 *Schafer R. M. The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher.* Scarborough, Ontario, BML, 1969. 68 p. (In English)



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

© 2019 г. О. А. Уроженко  
г. Екатеринбург, Россия

### СЕРИЯ КАРТИН Г. РАЙШЕВА «РОССИЙСКИЕ ПЕСНИ»: ОТ МИФОЛОГЕМЫ К ФИЛОСОФИИ КОСМИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ

**Аннотация:** В статье рассматривается серия работ известного уральского художника Г. Райшева не только на уровне формального искусствоведческого анализа, но и на уровне включенности живописного полотна в глобальные процессы энергоинформационного обмена между различными пластами геокультурного пространства. На конкретных живописных примерах раскрывается особая русская ментальность, связанная с ориентированностью страны на сакральное пространство Севера. В тексте исследуется уникальное положение России, «развернутой» к Северу, и с точки зрения расположения территории, и в аспекте ее культурно-исторических притяжений. Показана энерго-информационная связанность России с другими пространствами планеты, обосновывается важная роль Уральского хребта в геокультурном пространстве Земли, выявлена значимость вертикальной координаты взаимодействий России через «врата Севера» с «живой» беспредельностью Космоса. Творчество Райшева опирается на традиции хантыйской мифологии. Но художник преодолевает узость национальных ракурсов и средствами живописи фиксирует едва уловимые слои пространства ноосферы. В серии картин «Российские песни» художнику удается визуализировать тонкое струение ноосферных потоков, преобразующих грубость, жесткость российской повседневности и дающих энергию к преодолению «засасывающего застолья», «надрывной грусти и метаний». Таким образом, северная ориентация российских земель рассматривается как своеобразный гарант устойчивого развития страны и ее мощного творческого потенциала.

**Ключевые слова:** геокультурное пространство, Север, Геннадий Райшев, современная живопись, образы ноосферы, мифологема в искусстве, храмовое сознание.

**Информация об авторе:** Ольга Алексеевна Уроженко — кандидат философских наук, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, ул. Ленина, д. 51, 620000 г. Екатеринбург, Россия. E-mail: snegogorod@yandex.ru

**Дата поступления статьи:** 27.05.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Уроженко О. А. Серия картин Г. Райшева «Российские песни»: от мифологемы к философии космической реальности // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 251–260.

В истории культуры художественное творчество издавна относилось к одному из важнейших способов познания мира как целостности. Его провиденциальная функ-

ция, способность глубоко прозревать прошлое и настоящее, устремляясь в будущее, является предметом многочисленных исследователей. «Через искусство имеем Свет» [7, с. 174]; «...знание есть искусство, наука есть методика» [6, с. 359]. Эти и подобные им высказывания нередки в трудах философов-космистов. Творящая согласованность элементов в завершённом художественном произведении, мера созвучия демиурга — человека — ремесленника в процессе создания вещи, степень соответствия художественного замысла онтологическим законам Жизни, мера слияния зрительского восприятия с «духовно-душевым потенциалом» арт-объекта — все это может быть понято как отражение Всеобщего единства мира, единства вечного, универсального и временного, конкретного, частного, преходящего; духовного и физического, космического и земного. Известный поэт Зинаида Миркина часто повторяет изречение, услышанное от художника Владимира Казьмина: «Каждое здание стремится стать храмом; каждая картина — иконой; каждое стихотворение — молитвой» [12, с. 369]. Так Казьмин выразил закон Всеобщей связанности мира в терминах «храмового сознания», из которого открывается пространство Культуры [21, с. 159–160].

Важную роль в освоении Всеобщего единства мира художником играет и характер его природного дарования, и то геокультурное пространство, в котором протекает его творчество. Обратимся к творчеству известного российского художника Геннадия Райшева, в частности рассмотрим серию его картин «Российские песни» (1991–1993, 1996) [14, с. 29, 36–39, 46–47, 118–120, 122]. Созданные на рубеже тысячелетий в пространстве небольшого североуральского городка Карпинска эти работы подтверждают яркие визионерские способности автора, указывают на его провиденциальную одаренность, а также свидетельствуют об огромном энергетическом потенциале ориентированных на север, словно совершающих поклон Северному Полюсу, российских земель. «Северной страной» названы эти земли в наследии семьи Рерихов.

Еще в начале XX в., когда даже военные в России были философами, адмирал С. Макаров в своих записках не раз делился наблюдением: «Простой взгляд на карту России показывает, что она своим главным фасадом выходит на Ледовитый океан...»; «Россия своим фасадом обращена к Ледовитому океану»; «Мощный ледокол откроет дверь в этом главном фасаде, он снимет ледяные ставни с окна, которое Петр I прорубил в Европу» [9; 10].

Действительно, длина береговой линии российских земель на Севере не знает себе равных. Массив Сибирской Земли плавно спускается к Северному Ледовитому океану от горной страны Саяно-Алтая. Эта страна, по наблюдениям академиков А. Ферсмана и Д. Наливкина, входит в единую геологическую картину, образованную на юге системой хребтов Западного и Восточного Тянь-Шаня, горными сооружениями Северной и южной Монголии, Индо-Китая (в том числе мощными Гималаями) и Больших Зондских островов; на севере ее составляет Уральский хребет, выходящий из-под отложений Туранской плиты, опускающийся под пролив Карские ворота, вновь поднимающийся горными сооружениями островов Новой Земли и вновь опускающийся на этот раз под воды Северного Ледовитого океана в направлении Северного полюса [1, с. 523–524; 2, с. 60–61; 11, с. 68–76]. Наконец, все крупные реки Сибири текут в Северный Ледовитый океан.

Описанная картина корреспондирует с образом России, который родился на страницах литературного наследия Н. Рериха. «Точно неотпитая чаша стоит Русь. Неотпитая чаша — полный целебный родник» [18, с. 70]. «Неотпитая чаша» Сибирских земель, словно вогнутая линза, развернута своим фокусом к Северному Полюсу.

Так в логике вышеизложенных размышлений образ чаши обретает известное онтологическое основание. Добавим к этому также то, что философия космической реальности, как она изложена в наследии семьи Рерихов, «Чашей» называет важнейший в энергетической структуре/«анатомии» человека нервно-психический центр/узел, пространство лучших/эволюционных, вечных накоплений его духа.

Уже древние и средневековые знания, закрепленные в мифологических и религиозных картинах мира разных народов (в обрядах и ритуалах, в истории языка, многочисленных артефактах, в памятниках архитектуры, скульптуры, живописи и т. д.), содержат целые ряды, «пакеты» крайне разнообразных ценностных смыслов, раскрывающих ориентации по странам света. Однако исследователи, опирающиеся на лингвистические, литературные, археологические, в том числе палеоастрологические, космографические, этнографические и другие источники, в многослойности этих материалов обнаруживают вполне устойчивые и подчас универсальные для некоторых регионов значения. В контексте данных размышлений представляет интерес постижение северных пространственных ориентаций традиционными культурами Евразии [13].

Север, связанный с Полярной звездой, через которую проходит вершина незримой великой оси мира, считался здесь самой сокровенной точкой универсума. Вот почему, чтобы получить подлинное знание о предмете или явлении, на земные дела следовало взирать по оси Север – Юг. Через Север Божественная сила входила в пространство культуры Земли и передавалась другим сторонам света [13, с. 68–69, 544]. Северный источник Божественной благодати оказывался вечно струящимся с небес родником, вечно поющей в сердце нежной тайной о священных даях, дивной мерцающей тканью, проливающейся на Землю Северным сиянием [8, с. 353–355]. Божество живет на Севере. В Индии путь на Север есть «Путь к Богам», славяне именуют его путем «на тот Свет» [13, с. 62, 96, 102, 163–164, 272]. Эвристически плодотворной является и традиционная для культур Евразии связь Севера с образом Центра.

К алломорфам, или к семантически эквивалентным образам вертикального членения мира, связанного с Севером, относится и образ Горы — локус соединения миров Бога и человека [19, с. 311–313]. Северную гору идентифицировали как «врата Небес», как космическую гору. В Индии это была Меру. Для наших размышлений интересен этимологический ряд, который вокруг этого легендарного названия выстраивают на основе данных, собранных в Центрально-Азиатской экспедиции, Н. и Ю. Рерихи. «“Кует кузнец судьбу человечества на Сиверных горах”. Гроб Святогора на Сиверных горах. Сиверные горы — Сумыр, Субур, Сумбыр, Сибирь — Сумеру» [17, с. 291]. Е. Блаватская называет «астрономический и метафорический» Северный Полюс «Небесным полюсом Земли с его Полярной звездой», которая и есть вершина легендарной Меру [2, с. 992], горы Матери Мира.

В самой общей формулировке в современной научной картине мира Северный полюс — важнейший центр Планеты, который участвует в работе механизма корреляции Земли с ближним и дальним Космосом. В терминах современной энергетической картины мира невидимая Гора под названием «Северный Полюс» может быть понята как мощнейшие магнитные энергоизлучения, фиксируемые геофизикой XX в. «...полюса Земли служат конусообразными воротами в Космос», — писал А. Чижевский [20, с. 436–437].

Возвращаясь к главной теме данных размышлений, в свете вышеизложенных экскурсов еще раз подчеркнем: принципиальная ориентация геокультурного пространства России на Север, его разворот/наклон к Северному полюсу, обусловленный ре-

льефом местности, является уникальным естественным природным образованием. Эта ориентация обеспечивает «форсированное» звучание здесь энергообменных напряжений и, соответственно, формирование особой точки отсчета для творческой деятельности, которая происходит в этом энергетическом поле. Прибегая к оборотам обыденной речи, можно сказать, что Сибирским землям «на роду написано», самой геологической «судьбой суждено» быть пространством Предстояния перед ликом Севера, перед его светоэнергетикой, перед его северными сияниями, перед комплексом геокультурных образов и смыслов, описанных выше. Пользуясь образом А. Чижевского, можно сказать, что земли России располагаются у входа/у дверей/на пороге врат, ведущих в Свет Космоса.

Вернемся к серии картин Райшева.

Длинные, вытянутые по горизонтали холсты не перегружены фигурами. Строго в центре, уходя почти под верхний край рамы, — столп/ствол Мирового древа/Мировая гора/колонна с двумя завитками «ионической капители». Вертикаль объединяет Низ и Верх, земное и высшее, а двурогость в смысловых архетипах, как их излагает Е. Блаватская, отсылает к символическому единству восточного и западного миров. «“Двурогий” есть эпитет, даваемый в Азии <...> тем победителям, которые покорили мир от востока до запада» [2, с. 499]. У подножия вертикальной оси симметрично по обе ее стороны, распластавшись вдоль нижней части рамы, расположены группы мужиков и баб, взятые малорасчлененным силуэтным пятном. Посередине, как правило, фигура гармониста, раздвинувшего до отказа меха: от плеча до плеча. Обнимая гармоникой композиционную фигуру мужиков и баб, он словно задает дыхание песне. В одной картине песня символического «Застолья» способна обернуться отчаянной нетрезвой «частушкой под гармонию», — такова горькая правда земной жизни. В другой работе — гармонист словно «призывает взлететь и раствориться в Песне», но песня застревает, прикованная к Земле «надрывной грустью и метаниями» (Г. Райшев) людей, так и не «выросших в богов» (К. Некрасова). В третьем полотне песня превращается в мощный многоголосый хорал, всполохи огненного звучания которого взмывают вверх, в ту беспредельную свободу, к которой вечно стремится человечество, в то пространство Беспредельности, которое и одухотворяет сознание.



Г. Райшев. Застолье. Цикл «Российские песни». 1991  
Gennady Rayshev. Feast. Cycle “Russian songs”. 1991



**Г. Райшев. Российская песня. Цикл «Российские песни». 1992**  
**Gennady Rayshev. Russian song. "Russian songs" Cycle. 1992**

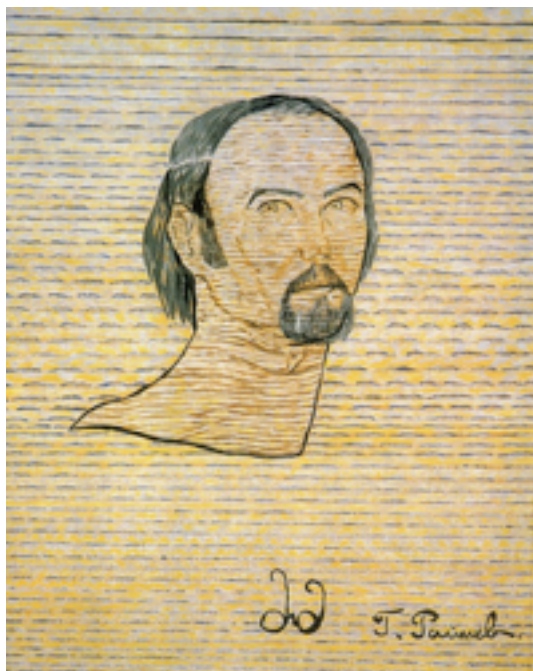


**Г. Райшев. Красная гармонь. Цикл «Российские песни». 1993**  
**Gennady Rayshev. Red Accordion. "Russian songs" Cycle. 1993**

Фон — остальное огромное пространство во всех работах серии, заполнен тщательно и сложно прописанной вибрацией массы белого, массы «воздуха», «облаков», туманов. Здесь отчетливо звучат отблески цвета утренней зари, окрасившей и столп/ колонну/дерево, и фигуры людей.

Струение этих горизонтально ритмизированных волн, трепет и колыхание разуплотненного вещества света создают предощущение/атмосферу/образ некоего нового становящегося пространства.

Картины буквализируют известное признание Е. Рерих, сделанное в письме, датированном 6 сентября 1948 г.: «Свет стоит над Родиной» [16, с. 508], — а также строки из «Граней Агни Йоги», написанные 13 сентября 1952 г.: «...жди знаков Света над просторами возрожденной Страны. <...> Свет, Свет, Свет сойдет на поля Любимой Страны. Свет, Свет, Свет, зажгись в сердцах сынов ее» [4, ч. II, с. 33].



Г. Райшев. Автопортрет. 1978  
Gennady Rayshev. Self-Portrait. 1978

Насколько нам известно, Райшев не является знатоком философского наследия семьи Рерихов [15, с. 6–14; 14]. Но... он родился в 1934 г. на Урале, в горной стране, называемой Каменным Поясом, согласно геологической картине мира связывающим Север – Юг и отчетливо «ракурсами» своими указывающим на Восток, в Азию, и на Запад, в Европу. Он родился в деревне Сивохрап близ села Самарово Остяко-Вогульского, — ныне Ханты-Мансийского, — автономного округа на притоке Оби, несущей свои воды в Северный Ледовитый океан.

Родился в семье охотника, ханта с Иртыша и его жены-чалдонки. Живя в энергетике геокультурного пространства страны Камня, будучи по природе своей интуитивистом, в конце 1950-х — 1970-е гг. он провел себя через искусства многих советских и европейских художественных течений. Однако уже в ранних линогравюрах он проявил редкую чут-

кость к светообразованиям. Прожив год в одиночестве в тундре, пережив Север как один полярный день и одну полярную ночь, разбудив/развернув в себе разные уровни мифологической памяти своего «малого народа» — хантов, с их трагической социальной судьбой, — Райшев вышел, скорее, вырвался(!), в уникальное пространство образов ноосферы, уловил их «пневму», свет, уже разлитый в надбытовых просторах России, но еще скрытый от обыденного взгляда. Он освободил/вывел/низвел живую субстанцию Света, его трепетное дыхание в художественную реальность своих картин.

«Я знаю, — говорил художник, — на какой земле я родился, как первый солнца луч меня осветил, дал собственное зрение видеть кругом. То, что встретило меня в этой жизни, стало источником любви». «Север — это бескрайность... Навсегда остался в душе восторг от пространства». «Я вхожу в большой мир, конструирую большой свет. Но в этом свете я люблю вещи. И очень радуюсь предметному наполнению». Художник «такого плана всегда общается с Богом, то есть общается со Светом». «Иду, как народ, постигая жизнь, дохожу до символа, иероглифа и снова иду обратно, чтобы насытить их чувственными началами» [15, с. 8–9, 13; 14, с. 48].

Мощному световому пространству, которое художник передал в картинах описываемой серии, еще предстоит стать тончайшей светящейся материей; ему еще предстоит опредмечивание, обретение конкретных форм духовной и социальной жизни, полного и широкого дыхания достойной Песни России. Но, повторим, разуплотненная субстанция свето-цветопластической массы, из которой будут строиться/оплотняться качественно новые пространства жизни человека, оказалась уловлена живописцем и низведена в земное вещество картины. Волнами вибраций, разлитых во Вселенной, массы Света, идущие мощным потоком через воронкообразные ворота Севера, наступают на полосу позема, насыщая/заряжая земную ауру звездными излучениями. Перед этими великими изначальными Ритмами Световселенной земные проявления несовершенства выглядят ничтожно-малыми и бессильными в своем сопротивлении. Косми-



ческий ветер гуляет по содрогающимся Земле и околоземному пространству, но он же неизбежно гонит к ним массы творящего, преображающего Света.

Провидческие картины Райшева — словно свидетельства возможностей грядущих изменений, которые реально заложены в геокультурном пространстве Родины. Поставленные рядом, они становятся наглядным визуально-образным воплощением ситуации выбора одного из путей развития, неумолимо встающим перед Россией и всем человечеством XXI в.: или опустить себя в сиротски-планетарное никуда; или, всеми силами выбираясь из засасывающей «застольщины», устремиться к созвучию с ритмами Благодатного Света.



Г. Райшев. Острохвост. 1976  
Gennady Rayshev. Pintail. 1976

лучей полярного дня — начала очередной Великой Мистерии рождения нового Солнца и Новой Земли, преображения пространства и предмета в нем. Позднее, как было показано выше, язык мифологических иносказаний развернется/раскроется для художника как живая реальность единой двумерной жизни в пространстве, наполненном Светом.

Так древние мифологемы в процессе творческой деятельности человека обрели новую жизнь. Художник уловил судьбу современного геокультурного пространства России, когда мифы становятся духовными реалиями, претворяясь в визуальные образы замысла, а потом и картин, в свою очередь способных стать действительностью ноо-, культуро-, эко- и т. п. сфер.

В контексте нашей темы нельзя не отметить раннее предчувствие описанного выше мотива в творчестве художника. Это были, однако, визуальные образы, рожденные традицией мифологического сознания, корнями уходящего в бытие мифологической реальности. В картине «Острохвост» (1967) [3], например, строго посередине вертикально вытянутого полотна любовно написана изысканно стилизованная, утонченно колористически решенная фигура птицы. Она — символическая участница космогонических процессов творения Земли в легендах ханты, солярный символ, традиционный посредник между мирообразующими стихиями, между низшими и высшими мирами. Прозрачный жемчужно-серый фон полотна ритмизован тонким узором серебристых облаков/волн Света, разлитого в океане Вселенной. Образ-модель мира полон неспешного дыхания Беспредельности и одновременно глубокого лирического переживания. В картине «Цветущая сосна» (1977) — один из символов Древа мира, поставленный строго посередине близкого к квадрату холста, освещен надмирным светом первых

Трудный исторический путь от мифологемы к ноосфере и далее к философии космической реальности лежит через творчество человека/человечества, в том числе через искусство, сохраняющее высокую степень доверия Земли и Земле, Неба и Небу. Можно сказать, что, выступив в роли субъекта союза с архаикой, современный художник способен преобразить собою потоки ее хтонических сил и, восстанавливая исходную гармонию жизни, строить обновленный мир будущего. Художник, в широком смысле слова, — творческий «делатель», художник Жизни, — способен стать победителем хаоса, неразумной мощи косных стихий и одновременно носителем новой мелодии, нового лада, новой гармонии Всеобщего единства Мира.

Северная ориентация российских земель, «поклон» Северному Полюсу сообщает энергетике их культуры очень высокий духовный контекст. Это в конечном счете не может не одухотворять временные формы жизни, идущей здесь, поднимая к творчеству новых эволюционных путей, утверждению новых эволюционных решений, созвучных вечным ценностям, универсумным законам Бытия; а значит отражающих фундаментальные основополагающие принципы Жизни, ибо «жизнь есть выявление Вечности во временном» [4, ч. I, с. 270]. Человеку нужно лишь разбудить в себе, в своем внутреннем мире, состояние высшей восприимчивости и уловить в тягчайшем и плодотворнейшем пространстве Отечества Зовы беспредельности Севера — одного из проявленных символов нерушимой Горы Матери Мира.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. М.: Сов. Энциклопедия, 1971. Т. 6: Газлифт-Гоголево. С. 523–524.
- 2 *Блаватская Е. П.* Тайная Доктрина. Синтез науки, религии и философии. Минск: Лотаць, 1997. Т. II. 1008 с.
- 3 Голынец Г. В. Геннадий Райшев // Сезоны. Хроника российской художественной жизни. М.: Галерея «Времена года», 1995. С. 129.
- 4 Грани Агни Йоги. 1952 г. Новосибирск: Алгим, 2013. Ч. I. 304 с. Ч. II. 312 с.
- 5 Живая Этика. Иерархия. М.: МЦР, 2011. 384 с.
- 6 Живая Этика. Листы сада Мории. М.: МЦР, 2003. Кн. I: Зов. 400 с.
- 7 *Ильин И. А.* Поющее сердце. Книга тихих созерцаний // *Ильин И. А.* Собр. соч. М.: Русская книга, 1994. Т. 3. 590 с.
- 8 Макаров С. О. // Люди русской науки: Очерки о выдающихся деятелях естествознания и техники / сост. и ред. И. В. Кузнецов. М.; Л.: ОГИЗ, 1948. Т. 2. С. 1009.
- 9 *Макаров С. О.* «Ермак» во льдах. М.: Эксмо, 2010. С. 28.
- 10 *Наливкин Д. С.* Очерки по геологии СССР. Л.: Недра, 1980. 158 с.
- 11 *Померанц Г. С.* Страстная односторонность и бесстрастие духа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2014. 618 с.
- 12 *Подосинов А. В.* Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии. М.: Языки русской культуры, 1999. 720 с.
- 13 Райшев Геннадий. Живопись. Графика / сост. Н. Н. Федорова; науч. ред. Ю. Я. Герчук. М.: Наше наследие, 1998. 144 с.
- 14 *Райшев Геннадий.* Хантыйские легенды / сост. Г. Голынец. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд., 1991. 192 с.
- 15 *Рерих Е. И.* Письма. 1932–1955 гг. Новосибирск: Вико, 1993. 512 с.
- 16 *Рерих Н. К.* Алтай // Алтай — Гималаи: Путевой дневник. Рига: Вида, 1992. 336 с.

- 17 *Рерих Н. К.* Чаша неотпитая // Листы дневника. М.: МЦР, 1995. Т. 2. 510 с.
- 18 *Топоров В. Н.* Гора // Мифы народов мира. М.: Сов. Энциклопедия, 1980. Т. I. 671 с.
- 19 *Чижевский А. Л.* На берегу Вселенной. М.: Мысль, 1995. 736 с.
- 20 *Шукуров Ш. М.* Храм и храмовое сознание // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 152–168.

\*\*\*

© 2019. Olga A. Urozhenko  
Yekaterinburg, Russia

### GENNADY RAYSHEV'S PAINTINGS "RUSSIAN SONGS" AS A MYTHOLOGEM AND PHILOSOPHY OF COSMIC REALITY

**Abstract:** The paper deals with a series of works by the famous Ural artist G. Rayshev not only at the level of formal art analysis, but above all at the level of painting's involvement into the global processes of energy and information exchange between different layers of geocultural space. Rayshev's works reveal a special Russian mentality associated with orientation of the country towards the sacred space of the North. The text examines the unique position of Russia, "deployed" to the North, both in terms of the location of the territory, as of its cultural and historical attractions. The author demonstrates energy and information interconnectedness of Russia with other spaces of the planet, as well as a major role of the Ural range in geocultural space of the Earth and importance of the vertical coordinate of Russia's interactions through the "North's gate" with the "living" infinity of Space. Rayshev's work draws on the traditions of Khanty mythology, yet the artist escapes the narrowness of national position and means of painting captures the subtle layers of space of the noosphere. In the series of paintings "Russian songs" we see the artist to visualize a thin stream of noospheric flows, transforming rudeness, rigidity of a daily life in Russia and giving energy to overcome "quicksandy feast", "anguish and restlessness". Thus, Northern orientation of Russian lands is considered a kind of guarantor of sustainable development of the country and its powerful creative potential.

**Keywords:** Geo-cultural space, the North, Gennady Rayshev, modern painting, images of the noosphere, mythologem in art, temple consciousness.

**Information about author:** Olga A. Urozhenko — PhD in Philosophy, Professor, The first President of Russia B. N. Yeltsin Ural Federal University, Lenin St. 51, 620000 Yekaterinburg, Russia. E-mail: [snegogorod@yandex.ru](mailto:snegogorod@yandex.ru)

**Received:** May 27, 2018

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

**For citation:** Urozhenko O. A. Gennady Rayshev's paintings "Russian songs" as a mythologem and philosophy of cosmic reality. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 251–260. (In Russian)

#### REFERENCES

- 1 *Bol'shaia sovetskaia entsiklopediia: v 30 t.* [Great Soviet Encyclopedia: in 30 vols.], chief editor A. M. Prohorov. Moscow, Sovetskaia Entsiklopediia Publ., 1971, vol. 6: Gazlift-Gogolevo, pp. 523–524. (In Russian)

- 2 Blavatskaia E. P. *Tainaia Doktrina. Sintez nauki, religii i filosofii* [The Secret Doctrine, the Synthesis of Science, Religion and Philosophy]. Minsk, Lotats' Publ., 1997. Vol. II. 1008 p. (In Russian)
- 3 Golynets G. V. Gennadii Raishev [Gennady Rayshev]. *Sezony. Khronika rossiiskoi khudozhestvennoi zhizni* [Seasons. Chronicles of the Russian artistic life]. Moscow, Galereia "Vremena goda" Publ., 1995, p. 129. (In Russian)
- 4 *Grani Agni Iogi. 1952 g.* [Facets of Agni Yoga. 1952]. Novosibirsk, Algim Publ., 2013. Part I. 304 p. Part II. 312 p. (In Russian)
- 5 *Zhivaia Etika. Ierarkhiia* [The Living Ethics. Hierarchy]. Moscow, MTsR Publ., 2011. 384 p. (In Russian)
- 6 *Zhivaia Etika. Listy sada Morii* [The Living Ethics. Leaves of Morya's Garden]. Moscow, MTsR Publ., 2003. Part 1, book I: Zov [The Call]. 400 p. (In Russian)
- 7 Il'in I. A. Poiushchee serdtse. *Kniga tikhikh sozertsanii* [Singing Heart: A Book of Quiet Reflections]. Il'in I. A. *Sobranie sochinenii* [Collected works]. Moscow, Russkaia kniga Publ., 1994. Vol. 3. 590 p. (In Russian)
- 8 Makarov S. O. *Liudi russkoi nauki: Ocherki o vydaishchikhsia deiateliakh estestvoznaniia i tekhniki* [People of the Russian Science: Essays about Prominent Figures of Science and Technology], collected and edited by I. V. Kuznetsov. Moscow, Leningrad, OGIz Publ., 1948, vol. 2, p. 1009. (In Russian)
- 9 Makarov S. O. "Ermak" vo l'dak ["Yermak" in Ices]. Moscow, Eksmo Publ., 2010, p. 28. (In Russian)
- 10 Nalivkin D. S. *Ocherki po geologii SSSR* [Essays on Geology of the USSR]. Leningrad, Nedra Publ., 1980. 158 p. (In Russian)
- 11 Pomerants G. S. *Strastnaia odnostoronnost' i besstrastie dukha* [Passionate one-sidedness and spirit's dispassion]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ, Universitetskaia kniga Publ., 2014. 618 p. (In Russian)
- 12 Podosinov A. V. *Orientatsiia po stranam sveta v arkhaiskikh kul'turakh Evrazii* [Cardinal points' orientation in Archaic Cultures of Eurasia]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1999. 720 p. (In Russian)
- 13 *Raishev Gennadii. Zhivopis'. Grafika* [Raishev Gennadii. Painting. Graphics], collected by N. N. Fedorova; scientist edited by Iu. Ia. Gerchuk. Moscow, Nashe nasledie Publ., 1998. 144 p. (In Russian)
- 14 *Raishev Gennadii. Khantyiskie legendy* [Raishev Gennadii. Khanty Legends], collected by G. Golynets. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoe knizhnoe izdanie Publ., 1991. 192 p. (In Russian)
- 15 Rerikh E. I. *Pis'ma. 1932–1955 gg.* [Letters. 1932–1955]. Novosibirsk, Viko Publ., 1993. 512 p. (In Russian)
- 16 Rerikh N. K. *Altai — Gimalai: Putevoi dnevnik* [Altai-Himalaya: Travel Diary]. Riga, Vieda Publ., 1992. 336 p. (In Russian)
- 17 Roerich N. K. Chasha neotpitaia [The Unspilled Chalice]. *Listy dnevnika* [Diary's sheets]. Moscow, MTsR Publ., 1995. Vol. 2. 510 p. (In Russian)
- 18 Toporov V. N. Gora [The Mountain]. *Mify narodov mira* [Myths of the Peoples of the World]. Moscow, Sovetskaia Entsiklopediia Publ., 1980. Vol. I. 671p. (In Russian)
- 19 Chizhevskii A. L. *Na beregu Vselennoi* [On the shore of the Universe]. Moscow, Mysl' Publ., 1995. 736 p. (In Russian)
- 20 Shukurov Sh. M. *Khram i khramovoe soznanie* [Temple and Temple Consciousness]. *Voprosy iskusstvoznaniia*, 1993, no 1, pp. 152–168. (In Russian)



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

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

## ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ РОК 1970–1980-Х ГГ. В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКОЙ

**Аннотация:** Статья посвящена различным аспектам взаимодействия отечественной рок-музыки с академической музыкальной культурой. Несмотря на декларируемую дистанцированность рока от музыкальной «классики» и превалирование в отечественном роке текстово-поэтической составляющей, взаимодействие с академической музыкой могло выражаться как в общем обогащении художественного тезауруса рока, так и в форме стилизаций, цитат, обработок классических произведений. Подобный интерес, пусть не столь часто встречающийся, но весьма значимый, в отечественном роке 1970–1980-х гг. складывался двумя путями: во-первых, через прослушивание известных у нас зарубежных рок-образцов, обращавшихся к «классике» (обработка «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского британской группой «ELP», бахианство у «Procol Harum» и др.); во-вторых, через непосредственное общение с академическим искусством в процессе музыкального образования и творческого досуга. В статье рассматриваются примеры подобного взаимодействия в творчестве отечественных групп «Сонанс», «Автограф», «Веселые ребята», композитора Эдуарда Артемьева, выявляются критерии «глубины» проникновения интерпретаторов в оригинальный материал. Отмечается особое внимание к творчеству русских и советских композиторов, которое зачастую рассматривается отечественными рокерами в контексте современной им эпохи.

**Ключевые слова:** рок-музыка, русский рок, отечественный рок, академическая музыка, цитирование, обработка, стилизация, аранжировка, стилевой диалог.

**Информация об авторе:** Елена Александровна Савицкая — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий переулок, д. 5, 125009 г. Москва, Россия. E-mail: helen@inrock.ru

**Дата отправки:** 17.07.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Савицкая Е. А. Отечественный рок 1970–1980-х гг. в контексте взаимодействия с академической музыкой // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 261–275.

Рок-музыка и «классика»? Если на примере зарубежного рока процесс взаимодействия столь неблизких, на первый взгляд, музыкальных пластов представляется уже достаточно изученным (см.: [8, 11] и др.), то отечественный рок остается на данный момент в этом плане чистым полем. Традиционно считается, что в российском роке

музыкальная составляющая не имеет самостоятельного значения, а рок-песня предстает скорее «озвученной поэзией». Действительно, российский рок наследует отечественной бардовской песне, романсу и национальному фольклору, возможно, больше, нежели американскому блюзу и рок-н-роллу (см.: [1, с. 548–549]). Пройдя путь преодоления запретов, протестов, поиска собственной идентичности, своего места в сложной меняющейся общественно-политической обстановке (от 60-х к 90-м гг. XX в.), решения технических трудностей (связанных с отсутствием качественных инструментов и звуковой аппаратуры), попросту выживания, российский рок (или, как его иногда называют, русский рок, что не одно и то же) сформировался как своеобразное социально-культурное явление. Академическая («классическая»<sup>1</sup>) музыка представляется при этом максимально далеким его антагонистом, отрицаемым и порицаемым подпольной отечественной рок-культурой как нечто безнадежно чуждое, моральное устаревшее, отжившее и скучное.

Однако и в ныне далекое время становления отечественного рока (1960–1970-е гг.), и в наши дни были и существуют группы и направления, тяготеющие прежде всего к развитию художественной составляющей. Для них характерны усложнение музыкального языка, отход от чистой «словесности» в сторону сложных инструментальных форм, расширение звуковой палитры и повышенное внимание к виртуозно-исполнительской стороне, заимствования из академической музыки разных эпох и стилей — от барокко до авангарда. Подобные явления не сложились у нас в определенное направление с четкой стилевой концепцией и траекторией исторического развития, как это было с прогрессив-роком (арт-роком)<sup>2</sup> на Западе. Как и не стали основными стилевыми приемами аранжировки, цитирование и прочие виды работы с классическим материалом, характерные для сложных форм зарубежного рока. Однако круг подобных артизированных (воспользуемся термином В. Сырова [8]) явлений у нас существовал и продолжает расширяться. Назовем такие группы, как «Автограф», «Бумеранг», «Вежливый отказ», «Виктория», «Високосное лето», «Горизонт», «Джунгли», «Диалог», «Поп-Механика», «Сонанс» и другие; коллективы прибалтийского и среднеазиатского рока, начавшие свой путь в 1970–1980-е гг. (и ныне относящиеся уже к самостоятельным с геополитической точки зрения ветвям рок-культуры).

О том, насколько и в каких видах повлияла на отечественный рок академическая музыка и «высокое искусство» вообще, и пойдет речь в данной статье. Нас будут интересовать как формы непосредственного обращения рок-музыкантов к академической культуре прошлого и настоящего (обработки, цитирование, использование «классических» жанров и форм), так и их личное отношение к академическому искусству, творчеству тех или иных композиторов, а также к музыкальному образованию. Наконец, поскольку хронологические рамки исследования ограничены в основном 1970–

<sup>1</sup> Под академической музыкой в данной статье понимается профессиональная композиторская музыкальная традиция XVI–XX вв. Термины «классика», классическая музыка трактуются в широком смысле — в значении «образцовый», проверенный временем свод памятников музыкальной культуры, созданный композиторами прошлого и отчасти настоящего (приблизительно верхнюю границу можно датировать 1970–1980-х гг.).

<sup>2</sup> Прогрессив-рок (от англ. progressive — передовой, прогрессивный) — стилевое направление рок-музыки, появившееся в Великобритании на рубеже 1960–1970-х гг. и затем распространившееся как в Европе, так и в странах Америки и Азии. Важной характеристикой является усложнение выразительных средств и формы, нацеленность на стилевый диалог с классическим искусством, фольклором и джазом, экспериментальность. Арт-рок (от англ. art — искусство) — близкое по смыслу определение, делающее акцент на «художественности» явления, связи с высоким искусством.

1980-ми гг., в статье будет затронута тема преломления и отражения «образа своего времени» в анализируемых произведениях.

Однако прежде чем перейти собственно к анализу интересующих нас явлений в отечественном роке, необходимо сделать небольшой экскурс в историю рок-музыки западной, поскольку преемственность здесь очевидна. На рубеже 1960–1970-х гг. протестное миропонимание, радикальное отрицание культуры отцов как устаревшей и чуждой, принадлежащей буржуазному обществу, уступает в зарубежной (прежде всего британской) рок-музыке место интересу к «высокому искусству». Важную роль сыграл приход в рок исполнителей с профессиональным и полупрофессиональным музыкальным образованием<sup>3</sup>, расширение рок-аудитории за счет студентов художественных институтов, молодой интеллигенции. Некоторые рок-музыканты вполне сознательно стремились популяризировать произведения академической традиции, для других был важен момент игры, карнавальности, возможность «примерить маску», а то и почувствовать себя на одном «пьедестале» с Бахом, Генделем или Мусоргским.

Стоит отметить, что сама идея обработок и транскрипций музыкальных произведений для других инструментов и исполнительских составов (нередко с различными изменениями в изначальном тексте), конечно же, не нова и уходит в XVI–XVII вв. В джазе «неоклассицизм» проявляется уже в 1920–1950-е гг. (оркестры Пола Уаймена, Бенни Гудмена, Стена Кентона, творчество пианистов Арта Тейтума, Жака Лусье и др.). В рок-музыке важной вехой становится 1966 г., когда появляются первые эксперименты с оркестровыми звучаниями и стилизациями под барокко у «The Beatles» и других групп. В 1967 г. в творчестве британской группы «Procol Harum» находим пример собственно цитирования «классики» (тема Баха в композиции «A Whiter Shade of Pale»). По степени вмешательства в авторский текст можно выделить следующие подходы к академической музыкальной традиции со стороны рок-музыкантов:

- 1 *Аранжировка* (переложение) произведения академической музыки для рок-состава с минимальными изменениями материала, зачастую — лишь с «переводом» на новый тембровый язык, добавлением ритм-партии («Switched On Bach» Уолтера Карлоса, «Cans And Brahms» группы «Yes», обработки «классики» у «Ekseption»);
- 2 *Цитирование* темы в рок-произведении (уже упомянутая «A Whiter Shade of Pale» у «Procol Harum», где несколько измененная тема баховской арии из оркестровой сюиты ре мажор звучит в качестве своеобразного *cantus firmus*);
- 3 *Адаптация* (переделка, иногда достаточно вольная) произведения академической музыки, зачастую в сочетании с авторским материалом (альбом «Pictures at an Exhibition» группы «Emerson, Lake & Palmer» по «Картинкам с выставки» М. Мусоргского);
- 4 *Парафраз* — свободный «пересказ» тем одного или нескольких произведений, которые могут относиться к сфере как академической, так и массовой музыки (альбом «The Thoughts of EmerList DavJack» группы «The Nice»);
- 5 *Стилизация* — сочинение музыки в духе какой-либо эпохи, музыкального направления, композитора (творчество «ELP», «Gentle Giant», «Gryphon» и др.);
- 6 *Жанрово-стилевой синтез*, обращение к классическим жанрам и формам («Concerto for Group and Orchestra» группы «Deep Purple», «Eldorado Symphony»

<sup>3</sup> Среди них — Карл Дженкинс, Рик ван дер Линден, Дэррил Уэй, Эдди Джобсон, Керри Менниар, Робби Стейнхард, Кит Эмерсон, Рик Уэйкман, Мэтью Фишер и др.

группы «ELO», рок-оперы «Tommy» группы «The Who», «Jesus Christ Superstar» Э. Ллойда Уэббера)

7 *Глубинное влияние академической музыки на лад, гармонию, способы изложения музыкального материала, формообразование и др.*

Идеалом музыки прошлого для рока стали барокко и классицизм как носители «обобщенной сферы гармонии, ясности и упорядоченности» (А. Цукер). Нехватку именно этих качеств ощущал слушатель во времена молодежных бунтов и контркультурных эскапад 1960-х<sup>4</sup>. Созвучна року — в том числе своей повышенной эмоциональностью, гипертрофией «неспецифических» выразительных средств — стала и музыка XX в.: экспрессионизм, импрессионизм, а также авангард и поставангард (в том числе минимализм). Особняком стоит русская классика XIX – начала XX вв., которой суждено было как сыграть важную роль в «объединении миров» академической культуры и рока, так и привлечь внимание самой широкой публики к первоисточнику, классической музыке вообще, что, как уже говорилось, было одной из задач интерпретаторов.

Рок-адаптация фортепианного цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского британской группой «ELP» (концертный альбом «Pictures at an Exhibition», 1971) стала своеобразным классическим образцом подобного рода работ. Блестящий анализ версии «ELP» проделан А. Цукером в книге «И рок, и симфония» [11, с. 62–64]. Согласимся с исследователем в том, что «ELP», фактически, создали на основе музыки Мусоргского собственное сочинение, сделав акцент на гротескной, inferнальной образности, характерной в контексте общей экспрессионизации искусства XX столетия. Стремящейся к высокому аудитории оказались близки не только яркое образное содержание, но и грандиозность, возвышенная экзатичность звучания, яркое проявление клавишно-виртуозного начала. Вслед за британцами свою версию этого же произведения создал японский электронный композитор Исао Томита (1975), а в 1996 г. немецкая группа «Mekong Delta» представила куда более «брутальный», прог-металлический вариант «Картинок», полностью сохранив при этом авторский («нотный») текст<sup>5</sup>.

Мы не случайно достаточно подробно остановились на зарубежных примерах рок-обработок. Дело в том, что они оказали немалое влияние на формирование интереса отечественных рок-музыкантов к академической культуре. Альбомы «ELP», «Yes», «Procol Harum», «Pink Floyd» и других «прогрессивных» групп были достаточно хорошо известны в СССР в 1970-е гг.<sup>6</sup> и оказывали большое воздействие на вкусы музыкантов и слушателей. Особая роль в списке влияний принадлежит «ELP», пластинки которой были популярны в разных городах и регионах страны. Лидер свердловских групп «Сонанс» и «Урфин Джюс», пианист и композитор Александр Пантыкин подчеркивает роль «Картинок с выставки» «ELP»: «Эту музыку Мусоргского я знал хорошо, многие пьесы даже играл. Слышал цикл в оркестровке Равеля. Но когда я услышал “ELP”, я был просто поражен новизной звучания и смелостью решения суперизвестной клас-

<sup>4</sup> Отметим, что, возможно, еще в большей степени эта нехватка ощущается сегодня. Недаром шедевры академической музыки так часто звучат в рекламе, в различных поп- и техно-обработках, а также в качестве фоновой музыки (см.: [3]).

<sup>5</sup> Перечень произведений русской классики, так или иначе «засветившейся» в произведениях зарубежных рок-музыкантов, можно было бы продолжить (С. Рахманинов у «The Nice», «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова у «Renaissance» и др.).

<sup>6</sup> Записи зарубежных рок-групп проникали через «железный занавес», подпольно распространяясь по всему Союзу как на виниловых пластинках, так и в виде многократных перезаписей на магнитной пленке.



сики. Во многом эта работа повлияла на мое решение заниматься поп- и рок-музыкой»<sup>7</sup>. Эстонский композитор Эрки-Свен Тюрор, экс-лидер группы «In Spe», вспоминает: «На меня [в подростковом возрасте] огромное впечатление произвел альбом “Tarkus” Emerson, Lake & Palmer» [7, с. 12]. А челябинский ВИА «Ариэль» еще в середине 1970-х гг. исполнял на концертах свою версию композиции «Tarkus» (сохранилась запись, чудом сделанная в то время).

Альбом «Red» британской группы «King Crimson» в качестве источника вдохновения называют композиторы Владимир Мартынов и Эдуард Артемьев (см. об этом свидетельство на официальном сайте «King Crimson»: [14]). В программе эстонской джаз-роковой группы «Radar» с солистом Яаком Йоалой были песни зарубежных исполнителей, в том числе «A Salty Dog» и «Homburg» «Procol Harum» в переводе на эстонский язык. Предметом своеобразного культа стала рок-опера «Jesus Christ Superstar» Эндрю Ллойда Уэббера, вдохновлявшая советских поклонников не только на локальные интерпретации (джаз-роковый ансамбль «Арсенал» и др.), но и послужившая образцом крупной формы в рок-музыке.

На этапах становления само творчество западных рок-групп, кумиров стало для наших рокеров объектом художественной переработки. Стилевое моделирование — один из типичных для рока творческих приемов, связанных с реинтерпретацией уже закрепившихся стиливых параметров, причем не важно, идет ли речь о стиле направления или же «авторском стиле» какой-либо рок-группы. Деятельность многих отечественных коллективов началась с исполнения так называемых кавер-версий<sup>8</sup>, т. е. собственных вариантов хитов других авторов и исполнителей (в данном случае зарубежных). Это была своеобразная школа мастерства, в том числе аранжировочного и исполнительского.

С другой стороны, был путь непосредственного соприкосновения с «классикой» — на концертах, в грамзаписи и в радио- и телетрансляции, во время обучения в детских музыкальных школах, кружках. Может показаться парадоксальным, что в стране со столь богатыми музыкальными традициями и хорошо налаженной системой музыкального образования от ДМШ к вузу, рок-музыканты далеко не сразу пришли к идее аранжировок и переложений «классики» (при том, что многие наши рокеры получили по крайней мере начальное музыкальное образование). Проблема видится в том, что между роком и академической музыкой в СССР существовал ярко выраженный антагонизм, «непримиримость» которого была гораздо более длительной и существенной, чем на Западе. С одной стороны, академическая музыка носила сугубо «официальный» статус в системе советской музыкальной культуры, и «благодаря пропагандистским манипуляциям стала для советского слушателя сферой наиболее отторгаемой» [6, с. 163]; рок же был культурой изначально «низовой», неформальной, всячески противостоящей любой академизации, взаимодействию с официальными структурами. С другой стороны, сказывалась «принудительность» системы занятий в музыкальной школе, после окончания которой у многих отпадало желание продолжать «общение» с искусством

<sup>7</sup> Здесь и далее высказывания А. Пантыкина приводятся по интервью автору данной статьи. Александр Александрович Пантыкин (род. 1958) — «дедушка уральского рока», лидер групп «Сонанс» (1977–1980), «Урфин Джус» (1980–1986, 1989–1991), «Кабинет» (1986–1987) и др. Окончил музыкальную школу, продолжил академическое музыкальное образование как пианист и композитор уже после Уральского политехнического института (Свердловское музыкальное училище, Уральская государственная консерватория). Автор музыкально-театральных проектов, киномузыки, симфонических произведений, вокальной лирики.

<sup>8</sup> От англ. to cover — покрывать.

Баха и Моцарта (в отличие от западной традиции, где большинство населения получают зачатки музыкального образования в менее формальной обстановке: либо в церковных и любительских хорах, либо в ансамблях и оркестрах при средней школе).

Несмотря на это, многие будущие рокеры в юные годы и, разумеется, впоследствии с большим уважением относились к композиторам-классикам. Здесь мы возвращаемся к фигуре М. П. Мусоргского, который многими нашими музыкантами почитается как «первый русский рокер», причем безотносительно популярности «элповской» версии «Картинок». Любопытны в данном аспекте высказывания рок- и джазовых музыкантов, собранные в 1990-е гг. в книге «Рок из первых рук» журналистом Николаем Добрухой. Так, Александр Градский в своем интервью весьма категоричен: «Мусоргский очень современен, потому что в том своем далеке он как-то странно угадал самую народную музыку наших дней, то есть... потому, что он натуральный рок-н-ролл!!!» [2, с. 191]. Выпускник ЦМШ, участник ВИА «Веселые ребята» певец Леонид Бергер<sup>9</sup> почувствовал связь ладогармонического мышления русского классика с джазом: «О! Это мудрый человек — Мусоргский! Он ко всему открыл мне дороги в музыке. <...> Через Мусоргского я вышел на Гершвина...» [2, с. 248]. Вместе с тем Алексей Козлов («Арсенал») отмечает: «Мусоргский был очень самобытный человек, и его образ жизни предполагает так думать; однако говорить, что рок-музыка берет свое начало от него, — значит выдавать желаемое за действительное» [2, с. 205]. Среди других «прародителей» рок-н-ролла реципиенты называют Л. ван Бетховена (прежде всего за счет метроритмической организации его музыки, а также ее особой энергетичности, звуко-тембровой насыщенности), С. Рахманинова, М. Равеля.

Среди композиторов XX в. у отечественных рокеров большим почетом пользовались И. Стравинский и С. Прокофьев. Фактор глобального влияния Стравинского на мировую рок-музыку еще нуждается в осознании и глубоком изучении. Один из крупнейших композиторов современности, в чьем творчестве на первый план вышли такие «неспецифические» (В. Медушевский [5]) средства музыкального языка, как метроритм, тембр, динамика, оказался близок рок-музыке могучей стихийностью, архаической энергией. В 1970-е гг. многие рок-коллективы открывают для себя творчество русского мастера. Достаточно сказать, что финалом из балета «Жар-птица» (в записи) начинала свои концерты британская группа «Yes», а «Поганый пляс Кашеева царства» из того же сочинения лег в основу эпизода «Trial Before Pilate» рок-оперы «Jesus Christ Superstar» Эндрю Ллойда Уэббера (на это обращает внимание Джим Шерман [13, с. 190]).

Музыка Стравинского стала олицетворением «русскости» для уральских рокеров из «Студии САИ» (с которой сотрудничали и музыканты «Сонанса»). Вероятно, в их творчестве мы находим и первый пример цитирования «классики» в отечественном роке. В 1977 г. сборный музыкальный коллектив Свердловского архитектурного института «Студия САИ» выступал на Втором республиканском фестивале политической песни в Риге. Для участия была подготовлена масштабная композиция «Русь» (длительностью около 20 мин.), основными авторами которой выступили Евгений Никитин и Александр Сычев. В музыке будущие архитекторы воплотили волнующие их темы создания, сохранения и разрушения произведений искусства. Замысел этого сочинения на стихи Арсения Тарковского сами участники описывали как «музыкальное действие для колокольни, ударных, фисгармонии, рояля, баса, гитары, скрипки, вокала,

<sup>9</sup> Из музыкального училища был отчислен «за увлечение западной музыкой», в 1974 г. эмигрировал в Австралию.

трех слайд-экранов и двух софитов <...> блестящий образец концептуального творчества с придуманной музыкой шестнадцатого века, с элементами акустического арт-рока, скрипом уключин, криками болотных выпей, полетом ангелов...» (цит. по: [4, с. 58]).

Сохранилась концертная запись композиции «Русь». Начинаясь со звукоизобразительных элементов, музыка постепенно из созерцательно-фонового звучания развивается в веселую скоморошину с солирующим роялем, скрипкой, «расстроенной» гитарой, подражающей балалайке, и трещащей перкуссией. А в качестве той самой «придуманной музыки шестнадцатого века» выступает тема... «Русской» из балета «Петрушка», вариативно развивающаяся в вихре все ускоряющегося движения. Основная часть композиции с вокалом на стихи Тарковского («Феофан Грек») носит задумчиво-балладный характер. А после еще одно стихотворение — мрачноватое «Предупреждение» — звучит декламационно на фоне шумовых эффектов (колокола, «стоны» скрипки в высочайшем регистре, шумы синтезатора):

Нам снится немая, как камень, земля  
И небо, нагое без птицы,  
И море без рыбы и без корабля,  
Сухие, пустые глазницы.

Однако заканчивается композиция не на этой сумрачной ноте, а — в качестве репризы — воспоминанием о теме Стравинского, проходящей то в глубоких басах, то у скрипки пиццикато. Вновь звучит и тема баллады. Таким образом, композиция «Русь» сочетает и обращение к образам древности, архаики, и ярмарочно-городской пласт, и современный антивоенный пафос, выражающийся в комплексе балладно-романтических интонаций. Тема Стравинского становится своеобразным «мостиком», объединяющим эти разные эпохи, культурные парадигмы. Отголоски Стравинского и Мусоргского слышатся в композиции «Сонанса» «Пасха», где гулко-колокольный звукокомплекс, создаваемый фортепиано, перкуссией, акустической гитарой и пиццикато скрипки и контрабаса, создает настроение приподнятости, праздничности.

Композиция «Сонанса» «Блики» (1977) написана по мотивам прокофьевских «Мимолетностей». Дерзко-скерцозный, а порой экспрессивно-драматический стиль молодого Прокофьева (1915–1917) оказался близок основному композитору и пианисту «Сонанса» Александру Пантыкину. Об этом духовном родстве говорит сам музыкант: «Ранний Прокофьев как нельзя лучше подходил для “сонансовских” экспериментов. Мы искали новый музыкальный язык. В то время, когда большинство слепо копировали лучшие образцы западной английской и американской поп-музыки, мы шли непроторенным путем и пытались соединить фортепианные миниатюры Сергея Сергеевича с элементами джаза, рока, электронной и другими современными стилями музыки. Именно в синтезе разных направлений мы видели развитие».

Переложение фортепианного материала для камерного рок-состава (клавишные, скрипка, флейта, контрабас и бас-гитара, акустическая гитара, ударные) требовало большого мастерства. Музыканты не следуют точно за авторским текстом — скорее, данный тип взаимодействия с «чужим» материалом можно отнести, согласно нашей классификации, к парафразу. Не случайно «Сонанс» дал композиции собственное название, впрочем, напоминающее об авторском. «Блики» длятся около 12 мин., воспринимаясь как достаточно разнохарактерное, контрастное «на стыках» (как его задумывал и Про-

кофьев), авангардное по ладогармоническому языку полотно. Узнаются пасторальная 1-я (с предпосланным ей романтическим арпеджированным вступлением), изысканно-фантастическая 2-я, гротесково-маршевая 10-я, «свирепая» 14-я, скорбно-мистическая 16-я «мимолетности». Группа сочиняет собственные подголоски, варианты развития, вступления и связки-переходы, иногда «хулиганя» с темами, отдаленно напоминающими Хачатуряна, Баха и... импровизации в стиле фламенко. Показательно, что «Сонанс» здесь практически отказывается от светло-лирических образов, углубляя (как и «ELP» в «Картинках») экспрессивно-гротесковые, но при этом оставаясь в рамках камерного звучания. Увлечение авангардными приемами, новаторскими композиторскими техниками отличает и другие произведения «Сонанса».

Что касается переложений (аранжировок) классических произведений в их целостном виде, то их черед в российском роке пришел несколько позже. Первой ласточкой стал диск «Метаморфозы» («Мелодия», 1980), на котором произведения И. С. Баха, К. Монтеверди, Дж. Буля, К. Дебюсси, С. Прокофьева представлены в обработках, сделанных композиторами Эдуардом Артемьевым и Владимиром Мартыновым при участии музыканта-электронщика Юрия Богданова на синтезаторе «Синти-100». Увлечение рок-музыкой повлияло на творческий вектор Эдуарда Артемьева во второй половине 1970-х – 1980-е гг. (достаточно долго он сотрудничал с рок-группой «Бумеранг»). «Метаморфозы» были записаны в московской Студии электронной музыки, существовавшей при фирме грамзаписи «Мелодия». Для советского слушателя эта запись стала новым словом в электронной музыке и в какой-то мере закрыла «лакуну» рок-обработок «классики», столь характерных для зарубежного прогрессив-рока. Альбом сравнивали с работами Уолтера Карлоса и Исао Томиты. В целом придерживаясь авторского текста, аранжировщики добиваются нового взгляда на известные произведения за счет современных, нередко совершенно фантазийных тембров, сонористических моментов. Наиболее удачными, на наш взгляд, получились аранжировки пьес Дебюсси («Ветер на равнине», «Паруса», «Канопа»), которые изначально предполагают сонорно-импрессионистический подход. А вот виртуозные «Гольдберг-вариации» Баха или один из «Сарказмов» Прокофьева прозвучали несколько менее убедительно, возможно, в связи с недостаточностью атаки у тембров «Синти-100».

Тема рок-обработок получила продолжение в творчестве ВИА «Веселые ребята». Коллектив, созданный в 1966 г. пианистом, композитором и продюсером Павлом Слободкиным<sup>10</sup>, ассоциируется у широкого слушателя скорее с многочисленными поп-хитами («Алешкина любовь», «Когда молчим вдвоем», «Как прекрасен этот мир», «Бродячие артисты» и многие др.) и вообще «официальной» отечественной эстрадой, нежели с экспериментами на стилевом поле между рок-музыкой и «классикой». Тем не менее коллектив стал своеобразной творческой лабораторией, через которую прошли талантливые выходцы из различных «подпольных» рок-составов<sup>11</sup>. Плодотворным было сотрудничество в 1970-е гг. с композитором Давидом Тухмановым, не только создавшим для «Веселых ребят» популярные песни, но и расширившим стилевую и тем-

<sup>10</sup> Павел Яковлевич Слободкин (1945–2017) — советский и российский композитор, музыкальный продюсер, режиссер и педагог. Основатель и бессменный руководитель вокально-инструментального ансамбля «Веселые ребята». Окончил музыкальное училище при Московской консерватории, теоретико-композиторский факультет ГМПИ им. Гнесиных (1973), ГИТИС как режиссер музыкального театра (1981). Автор более 200 песен [10, с. 616–617].

<sup>11</sup> Многим из них смена «имиджа» принесла всесоюзную популярность; А. Барыкин, А. Глызин, А. Буйнов, Л. Бергер и другие начали успешную сольную карьеру [9, с. 112–113].

бровую палитру звучания за счет необычных аранжировок (струнные, клавишин), элементов стилизации (фортепианное вступление в духе Шопена к песне «Варшавский дождь»). В начале 1980-х группа ищет новый репертуар. С одной стороны, это модный электро-поп (магнитоальбом «Банановые острова», 1983, созданный молодыми авторами Ю. Чернавским и А. Матецким и обретший огромную популярность благодаря «подпольным» каналам распространения). С другой — концертная программа, в которой звучали классические произведения в обработке и аранжировке Павла Слободкина: Токката и fuga ре минор И. С. Баха, сюита Э. Грига «Пер Гюнт», каприс № 24 Н. Паганини, произведения В. А. Моцарта и Л. Бетховена [9, с. 112–113].

Эта программа не была издана официально, однако сохранилась запись выступления в Липецке (1984). Концерт открывается рок-версией пьесы «В пещере Горного Короля» из сюиты «Пер Гюнт» Грига, предваряющейся «официальным» приветствием от одного из участников группы и точным обозначением произведения, включая номер части. Размещение в начале выступления, буквально в качестве увертюры, говорит о действительно важной роли «классики» в этой программе. Акцент в аранжировке сделан на резковато-пульсирующем тембре клавишных, исполняющих основную тему, которая перемежается собственными гитарными и барабанными соло (в целом присутствующий у Грига элемент темпово-динамического развития здесь практически изъят).

Примерно в середине программы звучит Токката Баха: внушительный синтезаторный тембр в троекратном вступительном «возгласе», унисон ритм-секции и соло-гитары в последующем восходящем движении, моторная энергия темы шестнадцатых, далее — собственный фрагмент с «бегущими» гаммами. В целом — достойные образцы, однако, — если учитывать, что оба произведения до этого уже неоднократно перекладывались зарубежными группами, — ничего нового в их интерпретацию не приносящие. А версия баховской Токкаты, за исключением нескольких деталей (синкопы в репризе) фактически дублирует обработку, сделанную британской группой «The Sky» на их втором альбоме (1980). Таким образом, мы сталкиваемся уже с интерпретацией интерпретации. Любопытно, что в конце указанного выступления «Веселые ребята» исполняют кавер-версию известной песни «Belladonna» группы «UFO» (не называя при этом оригинал, песня фигурирует в списке композиций под названием «Мона Лиза»), в припев которой вплавлена гаммообразная тема из «Щелкунчика» Чайковского — вероятно, как символ любви и страсти.

Вопрос включения классического материала в поп-рок-концерт «Веселых ребят» дискуссионен. Возможно, учитывая степень собственной популярности и влияния на аудиторию, «Веселые ребята» (в лице руководителя коллектива П. Слободкина) действительно задались целью привнести в свои выступления образовательно-просветительский элемент. Однако в общем контексте развлекательности и довольно неприятного электронно-поп-рокового звучания, к которому пришла группа в середине 1980-х, «классические» вкрапления предстают элементами украшения, а также данью моде на так называемую неоклассику (от «Ekseption», «ELP», «ELO» к Ингви Мальмстину и др.). Происходит конфликт между «высокими устремлениями» продюсера и остальной частью группы, стремившейся развивать модные тенденции в духе песни «Мальчик Бананан». И поскольку последние, как известно, в итоге победили, то и «классическая экспансия» ВИА «Веселые ребята» быстро подошла к концу (Токката d-moll Баха и 24-й каприс Паганини в новой редакции П. Слободкина вошли в CD-альбом «Как прекрасен этот мир» 2013 г.).

Еще один пример находим в творчестве известной отечественной рок-группы «Автограф». Коллектив был создан гитаристом и вокалистом Александром Ситковецким в 1979 г. и стал одной из немногих групп советского периода, ориентировавшихся именно на стилевую комплекс арт-рока (прогрессив-рока). Все участники группы имели музыкальное образование (так, Александр Ситковецкий окончил музыкальную школу по классу скрипки, позже, уже став руководителем ансамбля при Москонцерте, окончил Гнесинское училище как джазовый гитарист; в коллективе были музыканты с консерваторским образованием). В распоряжении группы были новейшие многоголосные синтезаторы и другие качественные инструменты, что позволяло экспериментировать с тембрами и звучать на уровне известных зарубежных ансамблей. В художественном языке «Автографа» (как и предшествовавшей ему группы «Високосное лето») можно уловить влияния старинной музыки, композиторского творчества XX в. Привлекают внимание отточенность аранжировок, насыщенный мелодико-гармонический язык, разнообразное клавишно-органное звучание, обращение к широкому жанровому спектру (реквием, сюита, монолог, баллада), глубокое лирико-гуманистическое содержание песен.

Парафраз на тему Г. Свиридова из музыки к кинофильму «Время, вперед!» был издан в 1984 г. на сборной виниловой пластинке «Парад ансамблей-2» и не входил в официальные альбомы группы. Тем не менее композиция исполнялась на концертах и пользовалась большой популярностью. Показательно, что музыканты обращаются здесь к произведению, ставшему своеобразным музыкальным символом СССР: фрагмент этой композиции звучал в заставке к информационной телепередаче «Время» на протяжении примерно десятилетия (середина 1970-х — середина 1980-х гг.) и, можно сказать, вошел в плоть и кровь советского зрителя и слушателя<sup>12</sup>. Думается, выбор не случаен: «Автограф» обращается к советскому «официальному» искусству и в то же время выявляет явно заложенный в произведении рок-потенциал. В какой-то мере этот шаг был вынужденным: ведь 1983–1984 гг. становятся кульминацией «закручивания гаек» и всевозможных запретов, поэтому обращение к «идеологически выдержанной» советской инструментальной классике гарантировало защиту от нападков и претензий худсоветов.

Хотя версия «Автографа» самими музыкантами обозначена как парафраз, по форме (которую можно трактовать как сонатную без разработки) и фактуре она почти точно соответствует авторскому тексту (таким образом, по нашей классификации это больше соответствует аранжировке). Структурные изменения невелики: убраны начальные такты с ревушей медью (вместо них — барабанный брейк), изъят небольшой фрагмент в репризе первой темы, добавлен дополнительный повтор второй темы и собственная кода в блюз-роковом духе, кое-где введены гитарные подголоски. Есть изменения в ритмической пульсации: равномерные восьмые в низком регистре оркестра и фортепиано трактованы как рифф<sup>13</sup> и отданы бас-гитаре с дублирующим синтезатором. Причем в их непрерывное движение вставлены паузы, что придает движению некоторую свинговость, разреженность, которая затем исчезает за счет заполнений. Первую тему (в оригинале — фортепиано) исполняет клавесин (синтезатор), вторую (труба) — электрогитара. Сохранены такие мелкие подробности фактуры, как фигурации шестнадцатыми в репризе и др.

<sup>12</sup> В период перестройки заставка была снята, но затем вновь вернулась в эфир «по многочисленным просьбам зрителей».

<sup>13</sup> Краткая повторяющаяся интонационно-ритмическая единица, звучащая чаще всего в партии электрогитары и бас-гитары.

Исследователи творчества Свиридова обращали внимание на тот факт, что в музыке композиции «Время, вперед!» заложена мощнейшая энергия, как бы «самодвижущаяся» за счет непрерывной ритмической пульсации, повторности ритмических и мелодических элементов (первая тема) в сочетании с широким мелодическим развертыванием-свертыванием (вторая тема). Т. Чередниченко улавливает здесь сходство с принципами американского минимализма, с которым, как пишет исследователь, Свиридов был вряд ли знаком [12, с. 194]. А был ли советский классик знаком с ранней рок-, или, как тогда говорили, бит-музыкой? Возможно, ведь на момент создания музыки к кинофильму М. Швейцера по роману В. Катаева — 1965 г. — она была уже довольно широко популярна в СССР. Во всяком случае очевидно влияние танцевальной стихии: недаром сам Свиридов в партитуре 1968 г. издания дает вступлению к сюите (которое, собственно, и стало материалом парафраза) довольно неожиданное жанровое определение «румба». Сложно обнаружить в грандиозной «индустриальной симфонии» ритмические структуры кубинского танца (они выражены разве что в синкопах первой темы в партии фортепиано, тогда как басовые линии абсолютно сглажены). Однако напрашиваются параллели с «Болеро» Равеля, а также различными народными танцами на основе мелодико-ритмического остинато. Не случайно и появление в сюите еще одного танца — поэтичного «Маленького фокстрота» — и расширенной перкуссионной группы в оркестре...

Несмотря на жанрово-семантическую многоплановость, «Время, вперед!» Г. Свиридова как в советское время, так и позже воспринималось как «образ громадного, мощного и ликующего индустриального пространства (цеха, стройки, железной дороги... — страны цехов, строек, железных дорог...)», в котором «камера выхватывает крупные планы людей, населяющих эту страну большой, героической <...> работы» [12, с. 184]. Этому способствует эффектная оркестровка с подчеркнутой «медью», расширенной деревянно-духовой секцией, а также двумя арфами, челестой и лидирующей партией фортепиано (рояля), которая, наряду с солирующей, несет и ритмическую функцию. Может ли противостоять этому «эффекту грандиозности» рок-группа, пусть и такая «продвинутая», техничная, владеющая большим арсеналом клавишных (а кое-где — но не в Парафразе — использовавшая и фагот), как «Автограф»?

При всех достоинствах версии «Автографа» оригинал Свиридова по масштабности звучания и силе воздействия рок-группе превзойти вряд ли удалось. Другое дело, что такую задачу рок-музыканты, скорее всего, и не ставили. Их версия получилась иной — не ослепляющей «ликованием индустриального пространства», не рвущейся вперед, в бесконечность, светлое будущее. И не танцевальной, выявляющей блюзово-свинговое начало. А, скорее, механической, монотонной, устрашающей, в чем-то сродни «Devil's Triangle» группы «King Crimson» (где звучит тема Марса из «Планет» Г. Холста) или «Бабе-Яге» Мусоргского в исполнении «ELP». За счет некоторого замедления темпа, использования более «колючих» и резких тембров («клавесин», электрогитара), подчеркивания ритма ударными вновь происходит усиление гротесково-зловещего начала, экспрессионизация образа. 80-е гг. XX в. ставили перед «Автографом» задачу показать свое время, в котором человек оказывался лишь винтиком в огромной системе. Борьба за мир, военная угроза, «железный занавес», серые будни и показательные кадры грандиозных успехов в программе «Время»... Все это прочитывается в рок-версии «Автографа», которая стала одной из визитных карточек группы и перешагнула

время своего создания, с успехом прозвучав уже в 2000-е на концерте в честь воссоединения коллектива<sup>14</sup>.

Таким образом, в творчестве отечественных музыкантов уже в 1970–1980-е гг., пусть и в качестве достаточно редких примеров, были представлены все основные виды работы с классическим материалом — от цитирования до аранжировки, адаптации, парафразы и стилизации. В качестве обращения к старинным и классическим жанрам отметим Пассакалию у «Сонанса», Чакону, Менуэт, Токкату у «Горизонта» (значительно, впрочем, переосмысленные на основе авангардного музыкального языка), две «Увертюры» у «Високосного лета» и др. С середины 1970-х широко развивались и «междужанровые» взаимодействия, приведшие к экспериментам на грани рока и оперы, симфонии, сюиты, кантаты (творчество А. Журбина, А. Рыбникова, И. Калныньша, С. Слонимского, А. Градского, А. Батагова, и др.), однако эта тема выходит за рамки данной статьи.

Подводя итоги нашему исследованию, отметим, что выбор произведений для обработки и цитирования в 1970-е – первой половине 1980-х в российском роке весьма показателен. Музыка С. Прокофьева (у «Сонанса», в «Метаморфозах» Артемьева/Мартынова) и Г. Свиридова (у «Автографа») отражала образ своего времени и была приближена к современности, представляя в интерпретации российских рокеров как воплощение идей дисгармоничности, неуспокоенности, борьбы. Тема И. Стравинского (композиция «Русь» у «Студии «САИ»), напротив, была «утоплена» в веках, хотя при этом и корреспондировала со звукоатмосферой второй половины XX в., объединяясь с плакатными интонациями патриотической песни, стихами современных поэтов. Очевидно при этом первостепенное внимание отечественных рокеров к национальной, русской тематике. Таким образом, отечественный прогрессив-рок (и рок вообще) проходил процесс самоидентификации, приобщения к культурным корням, к которым он отнюдь не был «глух». В собственном творчестве современных отечественных прогрессив-роковых групп также можно обнаружить влияние мэтров отечественного симфонизма XX в. — Д. Шостаковича и С. Прокофьева, отчасти И. Стравинского, что выражается в использовании специфических ладовых систем («расширенной» диатоники, хроматической тональности), опоре на моторность, токкатность, переменную акцентную ритмику, отражении драматически-напряженных, экспрессионистских образов.

В зарубежном прогрессив-роке при обращении к «классике», особенно к музыке барокко, наряду с экспрессионизирующими важную роль играли гармонизирующие, отстраняющие тенденции. При этом сохранялась определенная дистанция с объектом обработки, некий флер «преданий старины глубокой», несмотря на современные синтезаторные и электрогитарные тембры, введение ритм-секции. В отечественной традиции такие примеры также имеют место: от старинной музыки в электронной обработке на диске «Метаморфозы» до Баха и Грига в концертных программах «Веселых ребят», техно-поп-экзерсисов современных гитаристов-виртуозов.

В заключение — несколько слов о влиянии академической традиции на современный российский рок. Новая волна рок- и поп-переложений «классики» началась в отечественной музыке в середине 1990-х гг. Гитарист Виктор Зинчук записывает не-

<sup>14</sup> Интересно, что свою версию композиции «Время, вперед!» представил уже в 2010-е гг. российский рок-музыкант Федор Чистяков (группа «Ноль», соло). Его вариант сильнее отличается от оригинала (в том числе ритмическая сетка значительно переделана в сторону большей разреженности, «фанковости»), изменена мелодическая структура второй темы), однако, на наш взгляд, менее удачен, чем у «Автографа». В творчестве этого же музыканта есть альбом «Когда проснется Бах» (1997), где представлены версии некоторых сочинений И. С. Баха для баяна и рок-группы.



сколько альбомов со своими аранжировками «хитов» Баха, Вивальди, Шуберта, Огиньского, Глинки, Римского-Корсакова и др. в стиле неоклассика. Здесь акцент делается не на глубинную «реинтерпретацию» материала, а на его осовременивание при помощи новых тембров и четких рок-ритмов, показ виртуозного мастерства. На рубеже веков популярность во всем мире получает направление Classical Crossover («классика» в поп- и техно-обработках, причем исполнителями могут быть как рокеры, так и артисты академического плана). В этом плане можно обратить внимание на современный российский проект «Tornado Classic», чей провокационный клип на музыку Прелюдии до минор из I тома ХТК и «Шутку» Баха получил к настоящему времени почти полмиллиона просмотров на Youtube<sup>15</sup>.

Широкий интерес с «классике» имел важное значение для складывания в российском роке 1990–2010-х новых стилевых разновидностей. Среди них — различные «тяжелые» стили: пауэр-метал, прог-пауэр-метал, симфо-метал. Для них характерны моторно-виртуозное концертное выступление (солист — группа), постоянные отсылки к барокко и классицизму в области стилистики (органные, «оркестровые» звучания, подчеркивание автентических оборотов в гармонии и т. д.). Придя с Запада вслед за модой на неоклассику, эти стили обогатились у нас собственными чертами и стали весьма популярны (группы «Эпидемия», «Archontes», «Catharsis» и др.).

В 2000–2010-е гг. нередкими стали выступления рок-групп с оркестрами («Ария», «Би-2», «Парк Горького», «ДДТ» и др.), актуализировалась тенденция к исполнению рок-хитов чисто оркестровыми средствами. Различные «кроссоверные» направления получают все большую распространенность. Обращение к академической культуре становится способом демонстрации виртуозно-исполнительского мастерства, утверждения собственного артистического статуса, а также показа культурного кругозора, музыкальной образованности как собственно рокеров, так и их слушателей.

Влияние академической музыки на отечественный рок может показаться достаточно локальным, ведь на слуху у массового слушателя в основном «простые» образцы рок- и поп-песенности, не выходящие за пределы трехаккордовой гармонии и речитативной мелодики. Однако это влияние неоспоримо в артизированных и авангардных направлениях российского рока, джаза — как в качестве непосредственного источника для реинтерпретаций, так и обогащения ладогармонического языка, тематизма, формообразования, образной сферы. Развитие этих тенденций способствовало выходу некоторых направлений российской рок-музыки на мировую сцену в 2000-е гг.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бубенникова Л. Рок-музыка // Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. М.: Олма-Пресс, 2004. С. 568–570.
- 2 Добрюха Н. Рок из первых рук. М.: Молодая гвардия, 1992. 304 с.
- 3 Журкова Д. Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 336 с.
- 4 Карасюк Д. История свердловского рока 1961–1991: от «Эльмашевских битлов» до «Смысловых галлюцинаций». Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 520 с.

<sup>15</sup> Клипы В. Зинчука на «Каприс» Паганини и «Полонез» Огиньского, видео «Tornado Classic» и другие работы в стиле Classical Crossover, а также эстетика этого направления рассмотрены в книге Д. Журковой «Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре» [3].

- 5 *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
- 6 *Петрушанская Е.* Путь к утрате взаимности? К вопросу о ценностях российской музыкальной культуры 1917–1970-х годов // Высокое и низкое в художественной культуре. СПб: Нестор-История, 2013. Т. II. С. 139–176.
- 7 *Савицкая Е.* Эрки-Свен Тьюр (In Spe): Свободный художник // InRock. 2017. № 4 (82). С. 12–15.
- 8 *Сыров В.* Стилевые метаморфозы рока. СПб: Композитор, 2008. 312 с.
- 9 *Уварова Е.* «Веселые ребята» // Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. М.: Олма-Пресс, 2004. С. 112–113.
- 10 *Уварова Е.* Слободкин Павел Яковлевич // Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. М.: Олма-Пресс, 2004. С. 616–617.
- 11 *Цукер А.* И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 301 с.
- 12 *Чередниченко Т.* Традиция без слов. Медленное в русской музыке // Новый мир. 2000. № 7. С. 173–194.
- 13 *Sharman J.* Blood & Tinsel: A Memoir. Melbourne: The Miegunyah Press, 2008. 403 с.
- 14 Under the Influence... // DGM Live. URL: <https://www.dgmlive.com/news/under-the-influence-070112> (дата обращения: 08.07.2018).

\*\*\*

© 2019. Elena A. Savitskaya  
Moscow, Russia

#### RUSSIAN ROCK OF THE 1970–1980<sup>TH</sup> IN THE CONTEXT OF INTERACTION WITH CLASSICAL MUSIC TRADITION

**Abstract:** The article highlights various aspects of interaction of domestic rock music with academic musical culture. Despite the declared distance of rock from the musical “classics”, simplicity of means and the main role of poetic forms of expression in domestic rock tradition, interaction with classical music could be expressed both in a general enrichment of the artistic thesaurus of rock and in the form of stylizations, quotations, arrangements classical works by rock musicians. Such an interaction, although not so frequent, but very significant, developed in the domestic rock of the 1970s–1980s in two ways: through direct communication with the “classics” (in the process of musical education, musical leisure) and through well-known samples of foreign rock addressing the “classic” (the arrangement of Mussorgsky’s “Pictures at an Exhibition” by British band “ELP”, Bach’s themes in “Procol Harum” works etc.). The author examines examples of such interaction in the works of the Russian bands “Sonans”, “Autograph”, “Merry Guys” etc., revealing the criteria of the “depth” of the interpreter’s penetration into original music material. A special attention is paid to the work of Russian and Soviet composers, which is often considered by domestic rockers in the context of the modern era.

**Keywords:** rock music, Russian rock, domestic rock, classical music, quotation, arrangement, stylization, arrangement, style dialogue.

**Information about author:** Elena A. Savitskaya — PhD of Arts, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky lane 5, 125009 Moscow, Russia. E-mail: helen@inrock.ru

**Received:** July 17, 2018

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

**For citation:** Savitskaya E. A. Russian rock of the 1970–1980th in the context of interaction with classical music tradition. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 261–275. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Bubennikova L. Rok-muzyka [Rock music]. *Estrada v Rossii. XX vek. Entsiklopediia* [Pop music in Russia. Of the twentieth century. Encyclopedia]. Moscow, Olma-Press Publ., 2004 pp. 568–570. (In Russian)
- 2 Dobriukha N. *Rok iz pervykh ruk* [Rock at first hand]. Moscow, Molodaia gvardiia, 1992. 304 p. (In Russian)
- 3 Zhurkova D. *Iskushenie prekrasnym. Klassicheskaia muzyka v sovremennoi massovoi kul'ture* [Temptation by the beautiful. Classical music in modern mass culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 336 p. (In Russian)
- 4 Karasiuk D. *Istoriia sverdlovskogo roka 1961–1991: ot “El'mashevskikh bitlov” do “Smyslovykh galliutsinatsii”* [The history of Sverdlovsk's rock 1961–1991: from “Elmash Beatles” to “Semantic hallucinations”]. Ekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2016. 520 p. (In Russian)
- 5 Medushevskii V. *O zakonomernostiakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviia muzyki* [On the laws and means of the artistic influence of music]. Moscow, Muzyka Publ., 1976. 254 p. (In Russian)
- 6 Petrushanskaia E. Put' k utrate vzaimnosti? K voprosu o tsennostiakh rossiiskoi muzykal'noi kul'tury 1917–1970-kh godov [The path to the loss of reciprocity? On the issue of the values of the Russian musical culture of 1917–1970s]. *Vysokoe i nizkoe v khudozhestvennoi kul'ture* [High and low in artistic culture]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2013, vol. II, pp. 139–176. (In Russian)
- 7 Savitskaia E. Erkki-Sven Tiuur (In Spe): Svobodnyi khudozhnik [Erkki-Sven Tuur (in Spe): Freelance artist]. *InRock*, 2017, no 4 (82), pp. 12–15. (In Russian)
- 8 Syrov V. *Stilevye metamorfozy roka* [The stylistic metamorphosis of the rock]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2008. 312 p. (In Russian)
- 9 Uvarova E. “Veselye rebiata” [“Jolly fellows”]. *Estrada v Rossii. XX vek. Entsiklopediia* [Pop music in Russia. Of the twentieth century. Encyclopedia]. Moscow, Olma-Press Publ., 2004, pp. 112–113. (In Russian)
- 10 Uvarova E. Slobodkin Pavel Iakovlevich [Slobodkin Pavel Yakovlevich]. *Estrada v Rossii. XX vek. Entsiklopediia* [Pop music in Russia. 20<sup>th</sup> century. Encyclopedia]. Moscow, Olma-Press Publ., 2004, pp. 616–617. (In Russian)
- 11 Tsuker A. *I rok, i simfoniia* [Both rock and Symphony]. Moscow, Kompozitor Publ., 1993. 301 p. (In Russian)
- 12 Cherednichenko T. Traditsiia bez slov. Medlennoe v russkoi muzyke [Tradition without words. Slow in Russian music]. *Novyi mir*, 2000, no 7, pp. 173–194. (In Russian)
- 13 Sharman J. *Blood & Tinsel: A Memoir*. Melbourne, The Miegunyah Press, 2008. 403 p. (In English)
- 14 Under the Influence... *DGM Live*. Available at: <https://www.dgmlive.com/news/under-the-influence-070112> (accessed 08 July 2018). (In English)



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

© 2019 г. М. Л. Зайцева  
г. Москва, Россия

© 2019 г. Р. Р. Будагян  
г. Москва, Россия

### ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ СКРИПИЧНОМ ИСКУССТВЕ

**Аннотация:** В данной статье обобщены результаты исследования фольклорных тенденций в современном скрипичном искусстве. Обоснована важность сохранения этно-региональных традиций в музыкальном искусстве и культуре XXI в., определены стилистические особенности интерпретаций народной музыки, создаваемых популярными зарубежными скрипачами С. Кройтором (Израиль), Л. Шанкаром (Индия), М. Бадди (Канада), В. Попадюком (Украина), В. Клементса (США), подытожены отличительные черты индивидуальных стилей музыкантов. Востребованность отдельных исполнителей и музыкальных коллективов, сохраняющих и развивающих традиции народного искусства, обусловлена тем, что этническая музыка достаточно устойчива к идеологическим влияниям. Она представляет собой эффективное средство национальной идентификации, гармонизации отношений человека с миром природы и социумом. Богатое наследие колоритного, самобытного фольклора дает безграничные возможности исполнителям раскрыться творчески. Достоинством авторских аранжировок народной музыки в культуре XXI в. является то, что они способствуют сохранению национальной основы искусства, привлекают к народной музыке массового зрителя.

**Ключевые слова:** Саня Кройтор, Лакшминараян Шанкар, Макмастер Бадди, Васьль Попадюк, Вассар Клементс, современное скрипичное искусство, фольклоризм.

**Информация об авторах:**

Марина Леонидовна Зайцева — доктор искусствоведения, доцент, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, Академия им. Маймонида, Садовническая ул., д. 52/45, 115035 г. Москва, Россия. E-mail: marinaz1305@mail.ru

Регина Робертовна Будагян — преподаватель, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, Академия им. Маймонида, Садовническая ул., д. 52/45. 115035 г. Москва, Россия. E-mail: r.budagyan@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 03.11.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Зайцева М. Л., Будагян Р. Р. Фольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 276–295.

Диалог со временем, который ведет искусство рубежа XX–XXI вв., порой соответствует принципу «будущее было вчера» [23]. Множество ремейков, ремиксов, появляющихся в поп-музыке, вызывают ощущение «*deja vu*». Стремление уловить ускользающий образ, использовать идею полузабытого оригинала сопряжено то с ироническим скепсисом, то с ностальгическим переживанием. Совсем иные эмоциональные импульсы возникают при восприятии художественных объектов, развивающих традиции народного творчества. Обращение к этническим культурам, с точки зрения Н. Б. Маньковской, является «талисманом аутентичности, смягчающим невроз исчезновения» [21, с. 145]. Фольклор, по мнению В. Аникина, стал «своеобразным генетическим кодом национальных культур, который оберегает уникально-своеобразное от безликости и “универсализации”» [1, с. 150].

Фольклоризм — художественное явление, характеризующееся языково-стилевыми новациями в литературе и музыке второй половины XX в., введением в авторское произведение элементов, восходящих к традициям фольклора, его сюжетам, образной сфере, лексике. Именно на уровне языковой системы проявление фольклоризма прослеживается более ясно и открыто, чем на уровне образности, структурообразования. Многообразие типов фольклоризма в художественном творчестве второй половины XX в. позволило Л. П. Ивановой сделать выводы о «фольклорном облике времени», о важнейшем качестве фольклоризма — «“отраженном интонировании народных инструментов” в академической сфере» [14, с. 25].

На рубеже XX–XXI вв. возникает новое направление искусства — неофольклоризм, основывающийся на принципе заимствования этнического материала, на принципе вычленения образцов фольклора из его естественной среды, желании сделать их частью другого творческого продукта, строящегося по законам сценического искусства. Неофольклоризм является экспериментальной частью фольклоризма, отличающейся от более традиционных решений активным использованием композиторами и исполнителями XXI в. всего арсенала «современных технических средств, выполняющих роль стимулятора и катализатора обновляющегося музыкального языка» [14, с. 18].

Востребованность отдельных исполнителей и «музыкальных коллективов, сохраняющих и развивающих традиции народного искусства, обусловлена тем, что этническая музыка достаточно устойчива к идеологическим влияниям» [6, с. 37]. Она представляет собой эффективное средство национальной идентификации, гармонизации отношений человека с миром природы и социумом. Следствием стремительных процессов глобализации, разворачиваемых в экономической и социальной сферах жизни, стало радикальное обострение проблемы национальной идентификации личности. Народное искусство позволяет «вернуться к истокам», к средствам и приемам фольклорного творчества, укоренить свое художественное сознание в мире преданий и традиций [12, с. 217]. Богатое наследие колоритного, самобытного фольклора дает безграничные возможности исполнителям творчески раскрыться, однако интерпретация народной музыки в современных условиях — сложный и неординарный процесс. Достоинством авторских аранжировок народной музыки является то, что они способствуют сохранению национальной основы искусства, привлекают к народной музыке массового зрителя.

Пути синтеза народной и композиторской музыки, по мнению Ю. Л. Фиденко, можно проследить в двух направлениях: фольклорные образцы как «тематический материал» для профессиональных композиторов и как самостоятельно существующая

в условиях современной концертной практики музыка. По степени близости к народному творчеству и традициям, современные исполнительские коллективы можно разделить на «фольклорно-этнографические (аутентичные) ансамбли», целью которых является точная передача традиционного музыкального материала, и коллективы, базирующие свое творчество на «обработанном фольклоре», стилизации, поиске новых звучаний, стремлении соответствовать времени, более близким зрителям и слушателям форме [28, с. 25].

Стремление к синтезу традиций академического и народного искусства, разновидностей джаз- и поп-музыки выявляется в творчестве многих современных скрипачей: Макмастера Бадди, Вассара Клементса, Сани Кройтора, Васыля Попадюка и др. [2, с. 39]. Обогащение фольклорной традиции приемами современной эстрадной музыки позволяет расширить стилистический «горизонт» [22, с. 26] произведения, активизировать огромный художественный потенциал. Данное явление симптоматично и позволяет выявить причины актуализации народной музыки в современном композиторском и исполнительском творчестве: феномен фольклорной культуры обладает особыми свойствами создания и сохранения знакового и коммуникативного пространства. Акустический код народной музыки, как отмечает Ю. Л. Фиденко, отражает особую модель мировидения, основывается на принципе «обязательного постоянства и вариативности» и «служит одним из главных средств коммуникации» [28, с. 15]. Фольклорная коммуникация представляет собой тип взаимодействия автора (исполнителя) и слушателя, в котором между ними нет барьера, преграды, эстетической рамки, ее отличительным качеством является «нерасчлененность актов творения, исполнения и восприятия» [28, с. 16].

Проанализируем особенности претворения национальных традиций в творчестве современных скрипачей с целью определения специфики их подхода к проблеме фольклоризма.

Национальными истоками творчества канадского скрипача Макмастера Бадди — Хью Аллана (Бадди) Макмастера (англ. Hugh Allan Buddy MacMaster), (1924–2014), лауреата Международного альянса фолк-музыки, является кантри-музыка и кельтская народная музыка. В результате «вестернизации» [27, с. 18] европей-



Макмастер Бадди. Фото 1985 г.  
McMaster Buddy. Photo of 1985

ской массовой культуры второй половины XX в. кантри-музыка приобретает особую популярность в массовой культуре. Данная тенденция сохраняется и в начале XXI в. Сформировавшийся в американской культуре начала XX в. стиль кантри основывался на национальных традициях музыкального творчества переселенцев из Англии, Ирландии и Шотландии.

Творчество Макмастера Бадди, в целом, достаточно традиционно по своим эстетическим и художественным принципам, что позволяет отнести его к «адаптированному типу фольклоризма» [14, с. 32]. Скрипач развивает одно из региональных направлений кельтской музыки, которые он освоил в процессе обучения

у кейп-бретонских фидлеров (fiddle — англ. «скрипка»). Признаки «адаптированного фольклоризма» в творчестве М. Бадди проявляются благодаря доминированию жанра фольклорной обработки [14, с. 33], ориентации на импровизационность в трактовке исходного музыкального материала, использованию технических приспособлений (подключение микрофона к скрипке, использование динамиков, позволяющих придать эстрадную яркость звучанию скрипки и отражающих реалии современной концертной практики).

Титул «короля джиги», присвоенный слушателями М. Бадди [20], имеет свое обоснование: музыкант часто использует мелодии, популярные среди жителей острова Кейп-Бретон (марши, рилы, страпери, джиги) и становящиеся структурно-языковой основой оригинальных обработок. В своих композициях-обработках он также активно использует популярные композиции в стиле кантри, демонстрируя непринужденно-импровизационную манеру исполнения и виртуозное владение скрипкой в произведениях, в которых господствуют стремительные темпы, наполненных «пульсирующей» ритмикой (композиция «Бретонский скрипач» [«Breton Fiddler»], запись 2006 г.<sup>1</sup>, композиция «Король Георгий Четвертый» [«King George the Fourth»], запись 2017 г.<sup>2</sup>, композиция «Поездка на хребет Мабу» [«Trip to Mabou Ridge»], запись 2017 г.<sup>3</sup> Зачастую национальную музыку Кейп-Бретона Бадди исполняет в дуэте со своей племянницей, скрипачкой — Натали Макмастер. Бадди заимствует из исполнительской практики кейп-бретонских скрипачей прием, становящийся «визитной карточкой» его исполнительского стиля: обострение акцентов и синкоп, придающее резкость и особую экспрессию мелодии: «Акцентированная нота всегда исполняется при помощи ускоренного движения смычка вверх, мелодия в целом теряет свою ровность, наполняемая пунктирным ритмом и приобретающая звучание так называемого небольшого “захлебывания” (нота вверх смычком длиннее, чем вниз)» [25]. Фольклорный игровой колорит бытового музицирования порой достигается Бадди при помощи пропуска в процессе игры некоторых нот популярной народной мелодии. Музыкант также использует народный прием подчеркивания сильных долей музыки стуком пятки в пол («Кейп-Бретонский скрипач», [«Cape Breton Fiddler»], запись 2006 г.<sup>4</sup>

При помощи специфических приемов игры музыкант приближает звучание скрипки к тембральным характеристикам народных музыкальных инструментов. В частности, при исполнении авторских композиций «Молодые девушки» [«Primrose Lasses»], (запись 2017 г.) [36], «Эй, Джонни Коуп» [«Hey, Johny Cope»], (запись 2017 г.<sup>5</sup>) Бадди использует приемы тембро- и звукоимитации, позволяющие сблизить звучание скрипки и шотландской волынки. Отметим, что для создания национального колорита Бадди обращается к широкому арсеналу тембровых и штриховых исполнительских скрипичных приемов. Подражание приемам игры на волынке достигается при помощи использования скрипачом двойных нот, бурдонов, «открытых» струн, характерных для

<sup>1</sup> MacMaster B. In Concert Cape Breton Fiddler. URL: [www.musicals.ru/world/world\\_musicals/fiddler\\_on\\_the\\_roof](http://www.musicals.ru/world/world_musicals/fiddler_on_the_roof) (дата обращения: 18.01.2015).

<sup>2</sup> MacMaster B. King George the Fourth, Old King George, Old King's, King's, Old Tradition. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=YyS\\_KwVeukk](https://www.youtube.com/watch?v=YyS_KwVeukk) (дата обращения: 15.12.2015).

<sup>3</sup> MacMaster B. Trip To Mabou Ridge. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fv4eW1CZZBM&index=5&list=PLrNph9TqBZf2Dh6Znx2lJqyx93HHd6KqO> (дата обращения: 10.06.2016).

<sup>4</sup> MacMaster B. In Concert Cape Breton Fiddler. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=ny2beJky\\_KM&list=PLrNph9TqBZf2Dh6Znx2lJqyx93HHd6KqO](https://www.youtube.com/watch?v=ny2beJky_KM&list=PLrNph9TqBZf2Dh6Znx2lJqyx93HHd6KqO) (дата обращения: 05.05.2015).

<sup>5</sup> MacMaster B., Macmaster N. Hey, Johny Cope. URL: <https://patefon.net/natalie-macmaster> (дата обращения: 09.04.2016).

техники игры на данном инструменте, а также в результате виртуозного исполнения свойственного для шотландской музыки сложного ритмического рисунка, образуемого множеством форшлагов, трелей, мордентов, синкоп *Scottish snap* (с англ. — «шотландский шелчок»).



Вассар Клементс (Vassar Clements). Фото 1989 г.  
Vassar Clements (Vassar Clements). Photo of 1989

Вассар Клементс (1928–2005), обладатель премии «Грэмми» за лучшее исполнение в стиле кантри, также развивал в своем творчестве традиции музыки этого стиля. Скрипач — талантливый самоучка, который в раннем возрасте не овладел азами академического скрипичного исполнительства, но благодаря трудолюбию, постоянному совершенствованию технического мастерства, яркому импровизационному дару вошел в историю исполнительства как виртуоз и мастер аранжировок. Увлечение музыканта стилем кантри способствовало использованию выразительных возможностей инструмента, занимающего лидирующее положение в среде «сельских музыкантов на протяжении нескольких веков» [18] и, наряду с другими струнными инструментами (гитарой, мандолиной, цитрой), часто используемых в кантри-музыке.

Тенденции адаптированного типа фольклоризма в творчестве В. Клементса проявляются в стремлении музыканта объединить музыкальную лексику стиля кантри («ковбойской» музыки) с джазовой системой выразительных средств, в частности, со «звуками биг-бенда, которые, — по его воспоминаниям, — я слышал на своей скрипке» [18]. Итогом такого синтеза становится своеобразный исполнительский стиль, который музыкант определяет как «деревенский джаз» [17]. Наиболее ярко он проявляется в композиции «Дом восходящего солнца» (в дуэте с Марком О'Коннер (Mark O'Connor, [«House of the Rising Sun»], запись 2013 г.<sup>6</sup>). Для создания непринужденной джазовой импровизационной атмосферы и характерной джаз-бендовой темброво-колористической среды скрипач использует ресурсы ансамблевого исполнительства, вводя в состав инструментального ансамбля банджо, выступая с американским гитаристом, исполнителем кантри и джазовой музыки Д. Дугласом (композиция в стиле кантри «Старина

<sup>6</sup> Clements V., O'Connor M. House of the Rising Sun. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Li0IjE92YK0> (дата обращения: 07.11.2015).



Речник» [«Old Time River Man»], запись 2014 г.<sup>7</sup>, композиция «Моток в руках моего нежного ребенка» [«Roll in My Sweet Baby's Arms»], запись 1991 г.<sup>8</sup>); с американским джазовым скрипачом и композитором Марком О'Коннер (композиция «Дом восходящего солнца» [«House of the Rising Sun»], запись 2013 г.<sup>9</sup>) и др. Элементы адаптированного типа фольклоризма в творчестве В. Клементса проявляются также и в применении скрипачом различных темброимитационных приемов джазовой музыки (активным использованием музыкантами свингующих звуков, а также широко-амплитудной вибрацией, характерных для исполнительства на духовых джазовых инструментах).

Творчески-свободный тип фольклоризма свойственен композиции одного из наиболее значимых виртуозов-исполнителей второй половины XX – начала XXI вв. — индийскому скрипачу, доктору философии по этноведению Лакшминараяну Шанкару (род. в 1950 г.). В своем творчестве он стремится объединить многовековые традиции южно-индийской музыки (карнатик-музыка) [7, с. 35] с элементами европейской и американской рок-, поп-музыки и джаза. Основной целью творчества Шанкара является использование национальных музыкальных традиций для «выражения собственной художественной концепции» [14, с. 33]. Индивидуально-авторская трактовка, интерпретация фольклорного первоисточника приобретает особую актуальность в его композиторском творчестве и исполнительском искусстве. Отметим, что карнатик-музыка имеет весьма сложную теоретическую систему, базирующуюся на специфическом соотношении принципов организации мелодического и ритмического развития. Активное использование разнообразных типов мелизмов, форшлагов, мордентов и трелей, применяемых в исполнительской практике этнических музыкантов, прослеживается в творчестве Шанкара (композиция «Песня для каждого» [«Song For Everyone»], запись 2010 г.<sup>10</sup>, «Нет больше Апартеида», [No More Apartheid], запись 2003 г.<sup>11</sup>). Орнаментика усиливает экспрессивность игры и подчеркивает логически опорные звуки мелодии, придает ей национальное своеобразие. Национальные темброво-колористические и динамические эффекты достигаются при помощи введения в музыкальную ткань произведения параллельных квинт, бурдонного баса, исполняемого в ансамблевых композициях на традиционных индийских инструментах: гармонике, вине, мриданге и др. [16, с. 57] (композиция «Рага», запись 2014 г.<sup>12</sup>).

Музыкант воссоздает характерный фольклорный колорит индийской музыки, используя традиционные модели инструментальных наигрышей в сочетании с «чистым строем» ансамблевых инструментов, а также при помощи введения в исполнительскую практику особых приемов скрипичной техники: игры преимущественно в первой и второй позициях, на открытых струнах (что создает эффект «облегченного» звучания), нейтрализации обострения внутрिलाдовых тяготений за счет незначитель-

<sup>7</sup> Clements V., Hartford J., Rice T., Douglas J. Old Time River Man. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G8HvNot3ZbY/> (дата обращения: 08.08.2015).

<sup>8</sup> Clements V., Douglas J. The Best Of Bluegrass. Roll in My Sweet Baby's Arms. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=iy\\_CZDtluz0](https://www.youtube.com/watch?v=iy_CZDtluz0) (дата обращения: 15.10.2015).

<sup>9</sup> Clements V., O'Connor M. House of the Rising Sun. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Li0IjE92YK0> (дата обращения: 07.03.2016).

<sup>10</sup> Shankar L. Song for Everyone. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wphj4x-IsfI> (дата обращения: 12.09.2015).

<sup>11</sup> Shankar L., Gabriel P. No More Apartheid. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=izX-Vd24dDs> (дата обращения: 07.07.2015).

<sup>12</sup> Shankar L., Hussain Z. Raga Aberi part 3. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R6METlrzWDk> (дата обращения: 22.06.2016).



**Лакшминараян Шанкар и его скрипка.  
Фото 1988 г.  
Lakshminarayana Shankar and his violin.  
Photo of 1988**

ного сужения малых интервалов и увеличения больших композиция «Ритмы мира» [«Rhythms Of The World»], запись 2010 г.<sup>13</sup>

Инструментальные композиции Лакшминараяна Шанкара, основанные на фольклорных мелодиях, обогащаются современными эстрадными ритмами и тембрами эстрадно-джазовых инструментов (электрогитары, бас-гитары, ударные установки), что позволяет сделать вывод о претворении тенденций творчески свободного типа фольклоризма в его искусстве. В частности, наиболее яркими композициями, в которых южноиндийская музыка дополняется ритмами современного инструментария являются: композиция «Следы» [«Footprints»], запись 2014 г.<sup>14</sup> в дуэте с джазовым певцом Д. Черри; композиция «Один театр “Талиа”» [«One Thalia Theater»], запись 1993 г. с рок-ансамблем «U2»<sup>15</sup> и др. Как признается музыкант, «в конечном счете, я хотел бы соединить Восток и Запад вместе. Это, думаю, моя роль» [30].

Черты творчески свободного типа фольклоризма проявляются у Шанкара не только в стремлении создать оригинальные интерпретации национальной южноиндийской музыки, но и в конструировании нового инструментария. В частности, в 1980 г., стремясь раздвинуть привычные выразительные и технические возможности своего инструмента, Шанкар создает двойную стереофоническую скрипку, имеющую два грифа и десять струн и обладающую необычно широким диапазоном звучания.

Развитие этнических славянских музыкальных традиций, обогащение их темброво-колористическими ресурсами эстрадного ансамбля является целью творческой деятельности украинского скрипача-виртуоза Васыля Попадюка (род. в 1966 г.). Западная пресса назвала скрипача «Живым нервом, золотой скрипкой, королем скрипки, современным Паганини»



**Васыль Попадюк. Фото 2015 г.  
Vasyl Popadyuk. Photo of 2015**

<sup>13</sup> Shankar L. Rhythms of The World. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IVfNuQ14IBU> (дата обращения: 18.07.2015).

<sup>14</sup> Shankar L. Footprints (fast). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tlaMCbQwUgc> (дата обращения: 15.10.2016).

<sup>15</sup> Shankar, L., U2. One Thalia Theater. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rkT-yZG-xBE> (дата обращения: 05.11.2016).

[31]. Музыкант является обладателем множества званий, среди которых звание «Золотой скрипки Канады».

Наиболее привлекательными для В. Попадюка оказываются плясовые украинские песни, в авторских аранжировках музыканта-виртуоза обретающих качество «блестящих» концертных пьес («Волшебная скрипка», «Чарівна скрипка» запись 2015 г.<sup>16</sup>).

Таким образом, индивидуально-авторская трактовка украинских национальных мелодий является основополагающим компонентом творчества Попадюка и обоснованием для отнесения его к творчески свободному типу фольклоризма.

Музыкант часто применяет особый фольклорный колористический прием — не-темперированное *glissando*, выполняемое мелким скользящим движением того пальца по струне, который позже должен будет «взять» следующий звук. Данный прием употребляется как в одной позиции, так и при сменах позиций. *Glissando* используется не только как колористический прием, традиционный для народной инструментальной музыки Венгрии, Украины, но и как звукоподражательный в скрипичных произведениях П. Сарасате, Г. Венявского, А. Вьетана и многих др. Исполнительское творчество музыканта отличается и активным использованием высокой тесситуры, «виртуозной пассажной и штриховой техникой, сложностью мелодического варьирования» [15, с. 18].

Попадюк осовременивает звучание национальных украинских мелодий, обогащая их ритмами и тембрами современного эстрадного ансамбля. Попадюк является художественным руководителем и основателем эстрадной группы «Бэнд Попадюка» [«Papa Duke Band»]. Наряду с акустической скрипкой в состав ансамбля входят современные эстрадные инструменты: две электрогитары, ударная установка и синтезатор. Профессионализм музыкантов коллектива, их виртуозное и мастерское владение инструментами и способствуют созданию оригинальных аранжировок, трактовок и интерпретаций национальной украинской музыки. Наиболее ярко индивидуально-авторская трактовка национальной музыки проявляется в сочинениях: «Шутка» [«Lark»], запись 2015 г.<sup>17</sup>, «Украинская любовь» [«Ukrainian Love»], запись 2016 г.<sup>18</sup>, «Джаз в Торонто», запись 2012 г.<sup>19</sup>, «Карпатье», запись 2012 г.<sup>20</sup>, «Союзовка» [«Союзівка»], запись 2011 г.<sup>21</sup> и др. В них мелодичные наигрыши, свойственные украинским народным композициям, дополняются современными ритмами и гармониями поп-музыки. Виртуозное и одновременно с этим, чарующее звучание скрипки обогащается тембрами инструментов бэнда Попадюка.

Творчество Сани Кройтора Sanya Kroitor, полное имя — Александр Эмильевич Кройтор, род. в 1971 г.) можно отнести к яркому проявлению адаптированного типа фольклоризма. Один из концертов Сани Кройтора, выдающегося современного израильского скрипача-виртуоза и композитора, имел символичное название — «Возвра-

<sup>16</sup> Попадюк В. Чарівна скрипка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3D3BlfuTZzw> (дата обращения: 03.05.2015).

<sup>17</sup> Попадюк В. PAPA DUKE «LARK». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0Z6nZfNiKI4> (дата обращения: 10.06.2016).

<sup>18</sup> Попадюк В. Ukrainian Love. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TZQNG48C3Q4> (дата обращения: 12.07.2016).

<sup>19</sup> Попадюк В., Скрипка О. Джаз в Торонто. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=i0tsLib\\_dg8](https://www.youtube.com/watch?v=i0tsLib_dg8) (дата обращения: 11.10.2015).

<sup>20</sup> Попадюк В. Карпатье. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Sxp\\_nfcD8So](https://www.youtube.com/watch?v=Sxp_nfcD8So) (дата обращения: 10.08.2015).

<sup>21</sup> Попадюк В. Союзівка (Soyuzivka). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=qrmn\\_TMy310](https://www.youtube.com/watch?v=qrmn_TMy310) (дата обращения: 07.05.2015).

щение к истокам» (2013 г., Иерусалим, *Арт-центр «Бейт От а-Муцар»*<sup>22</sup>). Музыкант, получивший классическое музыкальное образование, в поисках вдохновения зачастую обращается к сокровищнице народного искусства. Импульсом для его аранжировок и попури становятся мелодии песен на идиш, молдавская народная музыка. Использование фольклорных мелодий в качестве основы оригинальных обработок является распространенной тенденцией современного музыкального искусства, позволяющей наделить архаичные темы особым семантическим и драматургическим значением, превратить произведение в поликультурный текст [12, с. 215].

Принципы адаптированного типа фольклоризма проявляются у С. Кройтора в синтезе современной эстрадной и национальной еврейской музыки. В частности, на концерте<sup>23</sup> в честь празднования еврейской «Хануки», Саня Кройтор исполнил оригинальные инструментальные аранжировки наиболее известных публике еврейских мелодий: шаббатной песни «Шалом Аллейхем», гимна Израиля, песни «Мамины глаза», «Хава Нагила» и многих других. Примечательно, что во время этого выступления в качестве видеоряда демонстрировались различные художественные полотна на сюжеты из еврейской национальной культуры, в том числе была использована известная картина М. Шагала «Скрипач на крыше». Излюбленный художником образ скрипача, сидящего на крыше, имел художественное обоснование. На вопрос, почему он пишет скрипачей на крыше, М. Шагал вспомнил свою юность: «Я бродил по улицам, искал чего-то и молился: “Господи, Ты, что прячешься в облаках или за домом сапожника, сделай так, чтобы проявилась моя душа, бедная душа заикающегося мальчишки. Яви мне мой путь. Я не хочу быть похожим на других, я хочу видеть мир по-своему”. И в ответ город лопался, как скрипичная струна, а люди, покинув обычные места, принимались ходить над землей. Мои знакомые присаживались отдохнуть на кровли» [29, с. 150].

Метафора «город — скрипичная струна», используемая М. Шагалом, позволяет понять не только особенности мировидения и художественного мышления М. С. Шагала, она выводит на общекультурный контекст феномена скрипичного исполнительства. Скрипка и скрипач играют особую роль в традиционном укладе еврейской жизни: рождение ребенка, свадьба, похороны — все важнейшие события обыденной жизни сопровождаются незатейливой музыкой скрипача-любителя. В рассказе великого еврейского писателя Шолом-Алейхема [32] «Скрипка». Скрипке отдается первенство среди других музыкальных инструментов по красоте звучания: «Мне кажется, нет ничего прекрасней, ничего благородней, чем игра на скрипке. Не правда ли, дети? Не знаю, как вы, но я, сколько себя помню, был всегда без ума от скрипки, а музыкантов любил до самозабвения» [32].

Скрипка является инструментом особой артикуляционной и ладовой гибкости. Эта особенность инструмента имела большое значение в выделении скрипки в качестве одного из ведущих инструментов не только в еврейских, но и других европейских музыкальных традициях. На этом инструменте можно применять различные исполнительские приемы, имитирующие всхлипывание или плач. Такой род артикуляции, по мнению Д. Слепович, сформировался в музыке евреев Восточной Европы как отражение «специфики идишской речевой интонации, установок синагогального пения, распро-

<sup>22</sup> Кройтор С., Писак Е. Азира. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w1OKqgSA9PI> (дата обращения: 12.11.2016).

<sup>23</sup> Кройтор С., Кройтор Э. Попури на еврейские темы. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lv656RPA2XM> (дата обращения: 18.12.2015).

странявшихся на все виды музицирования; а также факультативно — одной из важных задач скрипача-солиста на свадьбе — заставить невесту плакать» [26, с. 195]. Согласно хроникам съемки<sup>24</sup>, Н. Джуисон и Т. Лемков, сыгравший роль скрипача, в поисках подходящей скрипки семь раз меняли инструменты, пока не нашли нужного звучания и вида [4, с. 7]. «Образ по-шагаловски грустного скрипача на крыше, пускающегося в путь вслед за Тевье в финале, — точная находка-метафора той печальной судьбы, что ожидает старого еврея и его народ» [8].



Саня Кройтор (скрипка) и его ансамбль «Акустик драйв». Фото 2015 г.  
Sanya Kroytor (violin) and his ensemble "Acoustic drive". Photo of 2015

Разнообразные приемы и штрихи, используемые Кройтором в процессе игры, способствуют тембровому разнообразию звучания скрипки, отмечаемому критиками: «у этой скрипки есть электронный звук, создающий впечатление оркестра» [19]. Саня Кройтор также стремится обогатить традиционное академическое звучание инструментального ансамбля, усиливая динамиками звучание акустической скрипки, вводя в состав музыкальной группы аккордеон, синтезатор, бас-гитару, ударную установку (запись 2015 г.<sup>25</sup>).

Тембро-колористические градации звучания группы становятся важным фактором музыкальной драматургии, а также способом обогащения образного строя

произведения. Просветительская направленность творческой деятельности Сани Кройтора проявляется в его стремлении приглашать лучших исполнителей для участия в его концертах: удивительного лирического тенора — Феликса Лившица (запись 2016 г.<sup>26</sup>); одного из лучших мастеров акустической гитары, джазового и блюзового гитариста — Евгения Писак (запись 2010 г.<sup>27</sup>); джазового аранжировщика, трубача и композитора Аркадия Запесоцкого (запись 2010 г.<sup>28</sup>); известного и востребованного мультимужиканта, играющего не только на фортепиано, но и на саксофоне, блок-флейте, мелодике, Леонида Децельмана (запись 2010 г.<sup>29</sup>) и многих других.

Как отмечают критики, «этот молодой скрипач из Израиля представляет недосягаемое будущее в сегодняшней традиции игры на скрипке. Его музыка объединяет вечное очарование классики с остросовременным электронным звуком и яростной красотой великого инструмента» [19]. Стиль его аранжировок народных мелодий основывается на художественных принципах фолк-фьюжн, «современного стилевого направ-

<sup>24</sup> Джуисон Н. Фильм «Скрипач на крыше». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZIHw6Snx1C0> (дата обращения: 15.10.2015).

<sup>25</sup> Кройтор С., Кройтор Э. Фантастическое шоу. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=ZI6\\_Xup1aC4](https://www.youtube.com/watch?v=ZI6_Xup1aC4) (дата обращения: 15.10.2015).

<sup>26</sup> Кройтор С., Лившиц Ф. Скрипка и тенор на два голоса. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gt2rl3epzja> (дата обращения: 13.08.2015).

<sup>27</sup> Кройтор С., Писак, Е. Азира. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w1OKqgSA9PI> (дата обращения: 07.07.2016).

<sup>28</sup> Кройтор С. Mediterranean (Live). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7gg2A2HzJU> (дата обращения: 15.05.2016).

<sup>29</sup> Кройтор С. Диалоги музыкантов. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N92eH4c0rtA> (дата обращения: 13.07.2016).

ления, возникшего в 1970-е гг. на основе синтеза неевропейского фольклора и джаза, рока и элементов европейской академической музыки» [11].

Скрипку Сани Кройтора также называют «плачущей скрипкой», «многохарактерной» [19], «скрипкой высокого напряжения» [19]. Его игра, по мнению слушателей, сочетает в себе азарт и грацию, чувственность и виртуозность, «искренность и музыкальный юмор, виртуозное владение инструментом, ток напористого и изящного, безумного скрипичного драйва, красоты, разнообразия и огня скрипки» [33]. Экспрессия игры Сани Кройтора связана с уникальным исполнительским мастерством и умением звуками скрипки передавать тончайшие душевные движения: «Творчество Саниаса уникально не только виртуозностью смычка, но и виртуозностью души» [34]. Сам музыкант отзываясь о своем инструменте следующим образом: «Скрипка — это ведь не кусок дерева. Это даже не продолжение руки, а продолжение души. Еще точнее — у нее смой есть душа» [34]. «Я не популяризатор музыки, — отмечает скрипач. — У меня иная задача — настроить слушателей на правильную волну, на прикосновение к тайне музыки, музыкальных шедевров. После того, как мы, скрипачи, учимся играть, мы учим скрипку говорить. Говорить так, чтобы не было никаких препятствий для чувств, передачи внутреннего импульса музыки. Ведь скрипка — это наш двойник» [34].

Игра Сани Кройтора производит впечатление коммуникативного взрыва: его инструмент не случайно называют «говорящей скрипкой». Исполнительская «экспрессия и яркая импровизационность игры скрипача создают у слушателей впечатление» [5, с. 37], что они становятся свидетелями творческого акта создания музыки: «Каждое выступление скрипача — новые неповторимые импровизации, воплощающие в музыке все оттенки сиюминутной мимолетности. Музыка, рождающаяся прямо на глазах» [34]. Музыкант создает особую атмосферу на своих концертах благодаря уникальной исполнительской манере и яркому артистизму: «Саниас являет собой ошеломляющее сочетание виртуозности, от которой захватывает дыхание и пленительного артистизма. Результат подобного сочетания — чистое волшебство, магия музыки!» [19].

Среди своих учителей Саня Кройтор называет выдающегося французского джазового скрипача — Стефана Граппелли, творчество которого повлияло на становление его стиля. В 60-е гг. XX в. С. Граппелли поразил современников неслыханным ранее звучанием своей скрипки, его концертная деятельность во многом способствовала признанию скрипки в качестве полноценного джазового инструмента наравне с традиционными солирующими инструментами джазовых ансамблей (фортепиано, саксофоном и трубой). Его совместные выступления с Д. Эллингтоном, О. Питерсоном, И. Менухиным, музыкантами группы «Pink Floyd» получили широкое признание и в 1997 г. скрипач был награжден Премией Грэмми [10].

Саня Кройтор соединяет в себе качества композитора исполнителя, основывающегося на традициях народного творчества, академической школы игры на скрипке и активно экспериментирующего в области расширения выразительных возможностей инструментального ансамбля, выстраивающего свой сценический имидж и оригинальную логику сценического действия. Его излюбленный сценический образ демократичен: джинсы, длинный пиджак, удобная обувь. Он может совсем по-юношески присесть на высоком стуле во время концерта. Саниас стремится к ощущению полной свободы и в зрительном зале. Существует запись концерта в Государственном кремлевском дворце (г. Москва, запись 2013 г.<sup>30</sup>) с показательным эпизодом, когда во время ис-

<sup>30</sup> Кройтор С. Его говорящая скрипка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H7kEnkbrwQ4> (дата обращения: 18.11.2015).

полнения скрипачом попури еврейских песен один из слушателей стал танцевать под зажигательную музыку. Во время концерта «С любовью из Израиля!» (г. Биробиджан, 2014 г.), в котором приняли участие известный трубач Арик Давыдов, Саня Кройтор и популярный певец Дорон Мазар (запись 2014 г.<sup>31</sup>), каждый из исполнителей во время выступления покидал сцену и, выйдя в зрительный зал, пожимал руки слушателям, не прерывая концертный номер. Объединило артистов и слушателей концерта совместное исполнение в финале концерта знаменитых песен «Еврейская молитва» и «Золотой Иерусалим» [24, с. 71]. Подобные приемы, используемые артистами, способствуют возникновению неакадемической раскрепощенной концертной ситуации, «подразумевающей сочетание профессионального и развлекательного. Создается непринужденная атмосфера в рамках академического концерта» [9]. В результате обновления концертного академического ритуала «расширяются привычные рамки концерта, преодолевается четкое разделение функций композитора, исполнителя, слушателя, обновляется имидж и сценическое поведение исполнителя» [9].

Демократизм и простота сценического образа Сани Кройтора органично сочетаются с манерой исполнительства, в которой присутствуют элементы джаза, поп- и рок-музыки, световые эффекты, видеоряды. Так, в 2011 г. С. Кройтор представил публике шоу «Быстрый» «Allegro» (запись 2011 г.<sup>32</sup>). Очищение огнем» из собственных композиций, соединяющих приемы классической европейской, фольклорной и джазовой музыки. Примечателен инструментальный состав шоу: скрипка, гитара, бас-гитара, контрабас и ударные, синтезатор. В Израиле шоу демонстрировалось в древней пещере Бейт Гуврин при свете факелов. В программе «Скрипка и тенор на два голоса» (Израиль, запись 2016 г.<sup>33</sup>) скрипач выступал с тенором Феликсом Лившицем, ведущим израильским лирическим тенором, и группой «Акустик Драйв». Критики отмечали драматургическое единство концерта, в котором раскрывается драматическая судьба еврейского народа. Композиция на стихи И. Хена «Плач скрипки» сменялась зажигательными хасидскими мелодиями в виртуозной аранжировке, являющейся «визитной карточкой» Сани Кройтора — «израильского Паганини».

В рамках концерта был представлен новый диск С. Кройтора «Бесконечность Навсегда» [«Infinity Forever»] [35], состоящий из оригинальных композиций скрипача, шедевров произведений академического репертуара, джазовых номеров, фрагментов мюзиклов и оперетт и аранжировок народных песен (неаполитанских, испанских, французских, русских, балканских, произведениями на идиш, иврите). Стилиевое разнообразие репертуара способствует привлечению максимально широкой слушательской аудитории [3, с. 440]. Показательно, что идея создания современных аранжировок фольклорных мелодий или академической музыки была воспринята музыкантом через творчество знаменитого скрипача Ицхака Перлмана. Еще в юности музыкант с восторгом слушал записи пластинки «Together» с участием И. Перлмана и П. Доминго. В концерте С. Кройтора были представлены хасидские мелодии и синагогальная музыка в авторской джазовой обработке. Популярность музыканта на мировой музыкальной сцене свидетельствует об успешности его исполнительской деятельности, о непосредственном интересе слушателей к его оригинальным современным аранжировкам фольклорной музыки.

<sup>31</sup> Кройтор С., Мазар Д., Давыдов А. Попури на еврейские темы. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=veJARgF72xE> (дата обращения: 13.10.2015).

<sup>32</sup> Кройтор С. Mediterranean (Live). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7gg2A2IIzJU> (дата обращения: 12.12.2016).

<sup>33</sup> Кройтор С., Лившиц Ф. Скрипка и тенор на два голоса. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gt2rl3epzja> (дата обращения: 11.09.2016).

Музыкант наполняет свои импровизации игровыми элементами, стремясь, прежде всего, раскрыть выразительные возможности скрипки. В частности, достаточно часто при исполнении аранжировок еврейских мелодий С. Кройтор использует прием *pizzicato*, имитируя звучание народных щипковых инструментов. Особенно колоритно этот прием воспринимается в диалоге с пассажирами аккордеониста (выступление Эмиля и Сани Кройтора на фестивале клейзмеров в Цфали, 2014 г.<sup>34</sup>). Расширение темброво-колористических возможностей скрипки присутствует в творчестве Р. Щедрина, смелого экспериментатора и приверженца традиций народной музыки. Его знаменитая пьеса «Балалайка» для скрипки соло также предполагает исполнение *pizzicato* левой рукой. В игровой форме здесь было найдено решение серьезной художественной задачи раскрытия новых возможностей инструмента, нахождения его новых акустических свойств [13, с. 17].

Творчество Сани Кройтора демонстрирует, что усиление авторского начала при исполнении аранжировок народных песен может способствовать усилению концепционности произведения, актуализации смысла музыкальной композиции. Превращение ее в сложный полистилистический арт-объект, вбирающий элементы музыкального и театрального искусств, требует от исполнителя особых исполнительских качеств, умения расширять сферу своих профессиональных возможностей, а также способствует расширению слушательской аудитории, становится залогом популярности исполнителя.

В результате анализа творчества современных скрипачей (М. Бадди, Л. Шанкара, В. Клементса, В. Попадюка, С. Кройтора), активно использующих в своем искусстве современное исполнение национальной музыки, были выявлены черты двух типов фольклоризма — адаптированного и творчески свободного. Музыканты стремятся осовременить национальные произведения с помощью использования тембров современного инструментария, и ритмов и гармоний музыкальных направлений рубежа XX–XXI вв. В творчестве М. Бадди, В. Клементса и С. Кройтора трансформация фольклорного материала происходит посредством использования жанра обработки, являющейся одним из доминирующих жанров в адаптированном типе фольклоризма.

Представители творчески-свободного типа фольклоризма (Л. Шанкар и В. Попадюк) используют для создания интерпретаций композиций жанр аранжировки. Творчество анализируемых скрипачей, их исполнение «новых» фольклорных композиций характеризуется как полистилистический арт-объекты, которые строятся на основах различных видах современных искусств. Профессиональное владение скрипачами всей исполнительской техникой, тембровой и штриховой палитрой способствует расширению слушательской аудитории.

Исполнительское искусство скрипачей Макмастера Бадди, Вассара Клементса, Лакшминараяна Шанкара, Васыля Попадюка, Сани Кройтора наполнено стремлением актуализировать в своем творчестве традиции различных национальных музыкальных культур, соединив их с приемами и жанрами академической и эстрадной музыки. Их подходы к интерпретации народной музыки соответствуют художественным нормам двух основных типов фольклоризма: адаптированного, в котором преобладают тенденции «осовременивания» архаического культурного наследия, и творчески свободного, базирующегося на приемах создания художественного образа на основе свободной, индивидуально-авторской трактовки национального образа и тематизма фольклорного первоисточника.

<sup>34</sup> Кройтор С., Кройтор Э. Фантастическое шоу. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=ZI6\\_Xup1aC4](https://www.youtube.com/watch?v=ZI6_Xup1aC4) (дата обращения: 13.08.2015).



К первому, адаптированному типу фольклоризма относится творчество М. Бадди, В. Клементса, С. Кройтора, которое характеризуется активным использованием жанра фольклорной обработки как одного из доминирующих в адаптированном типе фольклоризма. В творчестве скрипачей фольклорный образец используется в качестве базового материала для создания профессиональных обработок (кельтская народная музыка — в фольклорных обработках М. Бадди, кантри-музыка — в фольклорных обработках В. Клементса, песни на идиш, молдавская народная музыка — в фольклорных обработках С. Кройтора). Музыканты дополняют фольклорные мелодии виртуозными импровизациями, стилистически близкими к фольклорным образцам, современными эстрадными ритмами и тембрами.

Ко второму, творчески свободному типу фольклоризма можно отнести исполнительское искусство Л. Шанкара и В. Попадюка. Аранжировки Л. Шанкара отличаются введением в лексику южно-индийской музыки (карнатик-музыки) ритмов и гармоний европейской рок-, поп- и джазовой музыки. Виртуозные аранжировки В. Попадюка основываются на колоритных украинских народных мелодиях, исполняемых на акустической скрипке и инструментах эстрадного ансамбля «Бэнд Попадюка».

Среди основных особенностей творчества анализируемых в работе скрипачей выделим следующие: ярко выраженное индивидуальное начало, основанное на синтезе музыкальных направлений, стилей, синтезе инструментария (фольклор и поп-музыка, сочетание звучания исконно национальных инструментов с ударными установками, бас- и электрогитарами) и импровизационности. В репертуар современных скрипачей входят оригинальные обработки и аранжировки различных народных песен, которые музыканты исполняют, используя богатую палитру как фольклорных, так и современных технических приемов. В творчестве В. Клементса и Л. Шанкара импровизационность, свойственная народной музыке, сочетается с элементами джазовой гармонии, которой присущи активное использование диссонирующих интервалов, сопоставления далеких по степени родства тональностей, активное использование аккордов сложного строения (ундецимаккорд, терцдецимаккорд и т. д.). Именно введение данных характеристик в аранжировки народных песен придают им современное звучание.

Характерной чертой исполнительской манеры данных скрипачей является применение разнообразных фольклорных технических приемов (постоянные замедления и ускорения темпа, нетемперированные глиссандо и др.) во время исполнения музыкальных композиций, что обусловлено общей стратегией их творчества. Активное использование приемов звукоимитации, позволяющих внести темброво-колористическое разнообразие, сблизить звучание скрипки с различными народными инструментами.

Применение музыкантами приемов театрализации музыкальных композиций, внесения игрового начала в процесс исполнительства способствуют выработке особой коммуникативной и имиджевой стратегии, созданию непринужденной обстановки народного музицирования. Творчество М. Бадди, В. Клементса, Л. Шанкара, В. Попадюка, С. Кройтора демонстрирует, что усиление авторского начала во время исполнения обработок и аранжировок народных песен позволяет превратить композицию в сложный полистилистический арт-объект, вбирающий особенности фольклорного, академического и эстрадного музицирования. Синтез музыкальных стилей и жанров в исполнительском искусстве данных скрипачей требует от музыкантов особых исполнительских качеств (владение штриховой и звуковой палитрой скрипичного исполнительства, способность расширять сферу своих профессиональных возможностей для расширения слушательской аудитории, что является основным критерием популярности современного исполнителя).

Исследование влияния массового искусства на современное скрипичное исполнительство представляется актуальным для дальнейшего искусствоведческого анализа, позволяющего расширить представления слушателей и исполнителей о многообразии путей развития современной исполнительской скрипичной практики. Скрипичное исполнительское искусство рубежа XX–XXI вв. характеризуется устойчивым поиском музыкантами синтеза различных стилей и направлений, стремлением к их взаимосвязи для последующей реализации своих творческих задач.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Аникин В. П. Пути фольклористики в XX веке. Литературоведение на пороге XXI века. М.: Композитор, 1998. 249 с.
- 2 Будагян Р. Р. Проблема исполнительского стиля в современном скрипичном искусстве // Музыковедение. 2016. Вып. 10. С. 36–43.
- 3 Будагян Р. Р. Сочетание академических и неакадемических традиций в скрипичном исполнительстве рубежа XX–XXI веков // Сб. ст. по мат. Междунар. науч. конф. «Традиции и перспективы искусства как феномена культуры». М.: Изд-во ГКА им. Маймонида РГУ им. Косыгина, 2016. С. 438–445.
- 4 Будагян Р. Р. Трактовка образа скрипача и скрипки в кино- и музыкально-театральном искусстве второй половины XX века // Сб. науч. тр. по итогам III Междунар. науч.-практич. конф. «Актуальные вопросы гуманитарных наук в современных условиях развития страны». СПб.: ИЦРОН, 2016. Вып. 3. С. 6–9.
- 5 Будагян Р. Р., Зайцева М. Л. Джаз и современное скрипичное искусство // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. Вып. 10. С. 35–41.
- 6 Будагян Р. Р., Зайцева М. Л. Неофольклоризм в современном скрипичном искусстве // Сб. ст. по мат. Междунар. науч. конф. «Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы». М.: Изд-во ГКА им. Маймонида РГУ им. Косыгина, 2017. С. 33–41.
- 7 Будагян Р. Р., Зайцева М. Л. Неофольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве // Музыковедение. 2017. Вып. 8. С. 31–39.
- 8 Бутовская С. Скрипач на крыше // Мюзиклы.ru. URL: [www.musicals.ru/world/world\\_musicals/fiddler\\_on\\_the\\_roof](http://www.musicals.ru/world/world_musicals/fiddler_on_the_roof) (дата обращения: 18.01.2015).
- 9 Веревкина Ю. В. Академическая музыка в непривычных условиях. URL: [muzyka-v-nepriyuchnyh...](http://muzyka-v-nepriyuchnyh...) (дата обращения: 01.03.2016).
- 10 Граппелли С. Биография — Знаменитости // Peoples.ru. URL: [www.peoples.ru/art/music/jazz/stephane\\_grappelli/](http://www.peoples.ru/art/music/jazz/stephane_grappelli/) (дата обращения: 15.12.2016).
- 11 Демидова В. Снежный техно-фьюжн // Союзное вече. URL: <https://www.souzveche.ru/articles/sport/22936/> (дата обращения: 13.04.2017).
- 12 Зайцева М. Л. Возвращение к истокам: особенности применения этнических инструментов в творчестве Игоря Мациевского // Траектория науки. 2016. Вып. 5 (10). С. 2.1–2.19.
- 13 Зайцева М. Л. Эксперименты в области музыкального звучания в камерно-инструментальном творчестве Родиона Щедрина // Траектория науки. 2016. Вып. 10. Т. 2. С. 15–18.
- 14 Иванова Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореф. дис. .... д-ра искусствоведения. СПб., 2005. 35 с.

- 15 *Казанская Т. Н.* Традиционное искусство русских народных скрипачей: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1991. 31 с.
- 16 *Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М.: Высшая школа экономики, 2000. 68 с.
- 17 *Клементс В.* Биография // Knowledgr.com. URL: <http://ru.knowledgr.com/> (дата обращения: 15.12.2015).
- 18 *Клементс В.* Этнические скрипачи и импровизаторы // Токэ-Ча. URL: [http://www.toke-cha.ru/viol\\_player\\_ethno.html](http://www.toke-cha.ru/viol_player_ethno.html) (дата обращения: 08.02.2015).
- 19 *Костюк Л.* Саниас — скрипка высокого напряжения. Премьера израильского скрипача в Нью-Йорке // Официальный сайт Сани Кройтера. URL: <http://sanyakroitor.com/prensa/sanias-skripka-vysokogo-napryazheniya.html> (дата обращения: 10.05.2016).
- 20 *Макмастер Б.* Биография // Famous-birthdays.ru. URL: [http://famous-birthdays.ru/data/18\\_oktyabrya/makmaster\\_baddi.html](http://famous-birthdays.ru/data/18_oktyabrya/makmaster_baddi.html) (дата обращения: 13.11.2016).
- 21 *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
- 22 *Михайлова А. А.* Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 31 с.
- 23 *Мокроусов А.* Электронное будущее было вчера // Surfingbird.ru. URL: <http://surfingbird.ru/surf/bAgD88c30#.Vz1PhTWLTcs> (дата обращения: 23.05.2016).
- 24 *Непомнящая Д.* Шалом, мой друг, шалом. Журнал Тихоокеанского государственного университета // Мой университет. 2014. Вып. 3 (20). С. 69–75.
- 25 *Расколенко К.* Скрипичная традиция острова Кейп-Бретон (Канада) // Celtic-music.ru. URL: <http://celtic-music.ru/cape-breton-fiddling/> (дата обращения: 29.04.2015).
- 26 *Слепович Д.* Скрипка и кларнет в системе органологических предпочтений клезмеров в Восточной Европе. М.: Центр преподавания еврейской цивилизации в вузах «Сефер», 2004. Вып. 16. С. 293–303.
- 27 *Соколовски М.* Идеино-эстетическая концепция вестерна и ее трансформации (на материале американского и европейского кинематографа): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. 29 с.
- 28 *Фиденко Ю. Л.* Специфика фольклора как особого типа культуры. Владивосток: РИО ДВГАИ, 2014. Вып. 2. 29 с.
- 29 *Шагал М.* Моя жизнь. Н. Мавлевич / пер. с франц. яз. СПб.: Азбука, 2017. 221 с.
- 30 *Шанкар Л.* Севастопольский джазовый портал Sevastopol Jazz. URL: [http://sevjazz.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=440:2012-04-25-17-01-04&catid=48&Itemid=50](http://sevjazz.info/index.php?option=com_content&view=article&id=440:2012-04-25-17-01-04&catid=48&Itemid=50) (дата обращения: 05.05.2014).
- 31 *Шестак А.* О времени и о себе. Бульвар Гордона. URL: [http://bulvar.com.ua/gazeta/archive/s22\\_64714/6897.html](http://bulvar.com.ua/gazeta/archive/s22_64714/6897.html) (дата обращения: 14.03.2017).
- 32 *Шолом Алейхем.* Скрипка. Библиотека Классики. URL: [prozaik.org/child\\_/child\\_prose/sholom-aleyhem-skripka.html](http://prozaik.org/child_/child_prose/sholom-aleyhem-skripka.html) (дата обращения: 18.10.2016).
- 33 *Ясеник А.* Кройтор С. Официальный сайт. «Об артисте». URL: <http://sanyakroitor.com/biografiya> (дата обращения: 09.09.2015).
- 34 *Ясеник А.* Скрипач высокого напряжения // Официальный сайт С. Кройтора. URL: <http://sanyakroitor.com/prensa/sanias-skripka-vysokogo-napryazheniya.html> (дата обращения: 07.06.2015).

- 35 *Кройтор С., Химо Л.* Струны души от Баха до Битлз // Касса Аншлаг. URL: <http://anshlag.co.il/tickets/7/1973/> (дата обращения: 17.08.2015).
- 36 *MacMaster B., Macmaster N.* Primrose Lasses // Patefon.net. URL: <https://patefon.net/natalie-macmaster> (дата обращения: 14.11.2016).

\*\*\*

© 2019. **Marina L. Zaitseva**  
Moscow, Russia

© 2019. **Regina R. Budagyan**  
Moscow, Russia

### FOLKLORE TRENDS IN MODERN VIOLIN ART

**Abstract:** This paper summarizes the results of the study of folklore trends in contemporary violin art and substantiates the importance of preserving ethno-regional traditions in the musical art and culture of the 21<sup>st</sup> century. It also involves determining of the stylistic features of interpretations of folk music created by popular foreign violinists S. Kroytor (Israel), L. Shankar (India), M. Buddy (Canada), V. Popadyuk (Ukraine), V. Clements (USA) and summarizing the distinctive features of individual styles of musicians. The demand for individual performers and musical groups, preserving and developing the traditions of folk art, is due to the fact that ethnic music is quite resistant to ideological influences. It is an effective means of national identification, harmonization of human relations with the natural world and society. The rich heritage of colorful, original folklore gives boundless opportunities for performers to open up creatively. The papers demonstrates that the advantage of the author's arrangements of folk music in the culture of the 21<sup>st</sup> century is that they're contributing to the preservation of the national basis of art, attract mass audience to the folk music.

**Keywords:** Sanya Kroytor, Lakshminarayan Shankar, McMaster Buddy, Vasyl Popadyuk, Vassar Clements, modern violin art, folklore.

**Information about authors:**

Marina L. Zaitseva — DSc in Arts, Associate Professor, Maimonides Academy, A. N. Kosygin Russian State University, Maimonides Academy, Sadovnicheskaya St. 33, bld. 1, 115035 Moscow, Russia. E-mail: [marinaz1305@mail.ru](mailto:marinaz1305@mail.ru)

Regina R. Budagyan — Lecturer, Maimonides Academy, A. N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St. 33, bld. 1, 115035 Moscow, Russia. E-mail: [r.budagyan@mail.ru](mailto:r.budagyan@mail.ru)

**Received:** October 03, 2018

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

**For citation:** Zaitseva M. L., Budagyan R. R. Folklore trends in modern violin art. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 276–295. (In Russian)

### REFERENCES

- 1 Anikin V. P. *Puti fol'kloristiki v XX veke. Literaturovedenie na poroge XXI veka* [The path of folklore studies in the 20<sup>th</sup> century. Literary studies on the verge of the 21<sup>st</sup> century]. Moscow, Kompozitor Publ., 1998. 249 p. (In Russian)

- 2 Budagian R. R. Problema ispolnitel'skogo stilia v sovremennom skripichnom iskusstve [The issue of performing style in contemporary violin art]. *Muzykovedenie*, 2016, vol. 10, pp. 36–43. (In Russian)
- 3 Budagian R. R. Sochetanie akademicheskikh i neakademicheskikh traditsii v skripichnom ispolnitel'stve rubezha XX–XXI vekov [The combination of academic and non-academic traditions in violin performance at the turn of 21<sup>st</sup> century]. *Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kul'tury"* [Collection of articles basing on the materials of the International scientific conference "Traditions and prospects of art as a phenomenon of culture"]. Moscow, Izdatel'stvo GKA im. Maimonida RGU im. Kosygina Publ., 2016, pp. 438–445. (In Russian)
- 4 Budagian R. R. Traktovka obraza skripacha i skripki v kino- i muzykal'no-teatral'nom iskusstve vtoroi poloviny XX veka [Interpretation of the image of violinist and violin in the film, music and theater arts of the second half of the 20<sup>th</sup> century]. *Sbornik nauchnykh trudov po itogam III Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii "Aktual'nye voprosy gumanitarnykh nauk v sovremennykh usloviakh razvitiia strany"* [A collection of scientific papers based on the results of the III International scientific and practical conference "Topical issues of Humanities in the modern conditions of development of the country"]. St. Petersburg, ITsRON Publ., 2016, vol. 3, pp. 6–9. (In Russian)
- 5 Budagian R. R., Zaitseva M. L. Dzhaz i sovremennoe skripichnoe iskusstvo [Jazz and contemporary violin art]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 2017, vol. 10, pp. 35–41. (In Russian)
- 6 Budagian R. R., Zaitseva M. L. Neofol'klorizm v sovremennom skripichnom iskusstve [Neofolklorism in the modern violin art: collection of articles]. *Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Iskusstvo kak fenomen kul'tury: traditsii i perspektivy"* [Collected works basee on materials of International scientific conference "Art as a cultural phenomenon: traditions and prospects"]. Moscow, Izdatel'stvo GKA im. Maimonida RGU im. Kosygina Publ., 2017, pp. 33–41. (In Russian)
- 7 Budagian R. R., Zaitseva M. L. Neofol'klornye tendentsii v sovremennom skripichnom iskusstve [Neofolklorism trends in the modern violin art]. *Muzykovedenie*, 2017, vol. 8, pp. 31–39. (In Russian)
- 8 Butovskaia S. Skripach na kryshe [Fiddler on the roof]. *Miuzikly.ru*. Available at: [www.musicals.ru/world/world\\_musicals/fiddler\\_on\\_the\\_roof](http://www.musicals.ru/world/world_musicals/fiddler_on_the_roof) (accessed 18 January 2015). (In Russian)
- 9 Verevkina Iu. V. *Akademicheskaia muzyka v neprivychnykh usloviakh* [Academic music in unusual conditions]. Available at: [muzyka-v-neprivychnykh...](http://muzyka-v-neprivychnykh...) (accessed 01 March 2016). (In Russian)
- 10 Grappelli S. Biografiia — Znamenitosti [Biography — Celebrities]. *Peoples.ru*. Available at: [www.peoples.ru/art/music/jazz/stephane\\_grappelli/](http://www.peoples.ru/art/music/jazz/stephane_grappelli/) (accessed 15 December 2016). (In Russian)
- 11 Demidova V. Snezhnyi tekhnofiuzhn [Snow techno-fusion]. *Soiuznoe veche* [Union Vetches]. Available at: <https://www.souzveche.ru/articles/sport/22936/> (accessed 13 April 2017). (In Russian)

- 12 Zaitseva M. L. Vozvrashchenie k istokam: osobennosti primeneniia etnicheskikh instrumentov v tvorchestve Igoria Matsievskogo [Back to basics, peculiarities of the usage of ethnic instruments in the works of Igor Maciejewski]. *Traektorii nauki*, 2016, vol. 5 (10), pp. 2.1–2.19. (In Russian)
- 13 Zaitseva M. L. Eksperimenty v oblasti muzykal'nogo zvuchaniia v kamerno-instrumental'nom tvorchestve Rodiona Shchedrina [Experiments in the field of musical sound in the chamber instrumental work of Rodion Shchedrin]. *Traektorii nauki*, 2016, vol. 10, vol. 2, pp. 15–18. (In Russian)
- 14 Ivanova L. P. *Tipologii fol'klorizma v russkoi muzyke XX veka* [Typology of the folklorism in Russian music of the 20<sup>th</sup> century: PhD thesis, summary]. St. Petersburg, 2005. 35 p. (In Russian)
- 15 Kazanskaia T. N. *Traditsionnoe iskusstvo russkikh narodnykh skripachei* [Traditional art of Russian folk violinists: PhD thesis, summary]. Leningrad, 1991. 31 p. (In Russian)
- 16 Kastel's M. *Informatsionnaia epokha: ekonomika, obshchestvo i kul'tura* [Information age: economy, society and culture]. Moscow, Vysshiaia shkola ekonomiki Publ., 2000. 68 p. (In Russian)
- 17 Klements V. Biografiia [Biography]. *Knowledgr.com*. Available at: <http://ru.knowledgr.com/> (accessed 15 Desember 2015). (In Russian)
- 18 Klements V. Etnicheskie skripachi i improvizatory [Ethnic violinists and improvisers]. *Toke-Cha*. Available at: [http://www.toke-cha.ru/viol\\_player\\_ethno.html](http://www.toke-cha.ru/viol_player_ethno.html) (accessed 08 February 2015). (In Russian)
- 19 Kostiuk L. Sanias — skripka vysokogo napriazheniia. Prem'era izrail'skogo skripacha v N'iu-Iorke [Sanias is a high voltage violin. Premiere of the Israeli violinist in New York]. *Ofitsial'nyi sait Sani Kroitera* [Official website of Sanya Kroiter]. Available at: <http://sanyakroitor.com/prensa/sanias-skripka-vysokogo-napryazheniya.html> (accessed 10 May 2016). (In Russian)
- 20 Makmaster B. Biografiia [Biography]. *Famous-birthdays.ru*. Available at: [http://famous-birthdays.ru/data/18\\_oktyabrya/makmaster\\_baddi.html](http://famous-birthdays.ru/data/18_oktyabrya/makmaster_baddi.html) (accessed 13 November 2016). (In Russian)
- 21 Man'kovskaia N. B. *Estetika postmodernizma* [Aesthetics of postmodernism]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2000. 347 p. (In Russian)
- 22 Mikhailova A. A. *Fol'klornye i neofol'klornye stilevyie tendentsii v muzyke otechestvennykh kompozitorov dlia baiana* [Folk and neofolk stylistic tendencies in the music of Russian composers for Bayan: PhD thesis, summary]. Saratov, 2006. 31 p. (In Russian)
- 23 Mokrousov A. Elektronnoe budushchee bylo vchera [Electronic future was yesterday]. *Surfingbird.ru*. Available at: <http://surfingbird.ru/surf/bAgD88c30#.Vz1PhTWLTcs> (accessed 23 May 2016).
- 24 Nepomniashchaia D. Shalom, moi drug, shalom. Zhurnal Tikhookeanskogo gosudarstvennogo universiteta [Shalom, my friend, Shalom. Journal of Pacific national University]. *Moi universitet*, 2014, vol. 3 (20), pp. 69–75. (In Russian)
- 25 Raskolenko K. Skripichnaia traditsiia ostrova Keip-Breton (Kanada) [Violin tradition of Cape Breton island (Canada)]. *Celtic-music.ru*. Available at: <http://celtic-music.ru/cape-breton-fiddling/> (accessed 29 April 2015). (In Russian)
- 26 Slepovich D. *Skripka i klarnet v sisteme organologicheskikh predpochtenii klezmerov v Vostochnoi Evrope* [Violin and clarinet in the system of organological preferences

- of Klezmer in Eastern Europe]. Moscow, Tsentr prepodavaniia evreiskoi tsivilizatsii v vuzakh "Sefer" Publ., 2004, vol. 16, pp. 293–303. (In Russian)
- 27 Sokolovski M. *Ideino-esteticheskaia kontseptsii vesterna i ee transformatsii (na materiale amerikanskogo i evropeiskogo kinematografa)* [Ideological and aesthetic concept of the western and its transformation (basing on the material of American and European cinema): PhD thesis, summary]. Moscow, 1991. 29 p. (In Russian)
- 28 Fidenko Iu. L. *Spetsifika fol'klora kak osobogo tipa kul'tury* [Specificity of folklore as a distinct type of culture]. Vladivostok, RIO DVGAI Publ., 2014, vol. 2. 29 p. (In Russian)
- 29 Shagal M. *Moia zhizn'. N. Malevich* [My life. N. Malevich], translation from French. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2017. 221 p. (In Russian)
- 30 Shankar L. *Sevastopol'skii dzhazovi portal Sevastopol Jazz* [Sevastopol jazz portal Sevastopol Jazz]. Available at: [http://sevjazz.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=440:2012-04-25-17-01-04&catid=48&Itemid=50](http://sevjazz.info/index.php?option=com_content&view=article&id=440:2012-04-25-17-01-04&catid=48&Itemid=50) (accessed 05 May 2014). (In Russian)
- 31 Shestak A. *O vremeni i o sebe. Bul'var Gordona* [About time and himself. Gordon Boulevard]. Available at: [http://bulvar.com.ua/gazeta/archive/s22\\_64714/6897.html](http://bulvar.com.ua/gazeta/archive/s22_64714/6897.html) (accessed 14 March 2017). (In Russian)
- 32 *Sholom Aleikhem. Skripka. Biblioteka Klassiki* [Sholom Aleichem. Violin. Classic Library]. Available at: [prozaik.org/child\\_/child\\_prose/sholom-aleyhem-skripka.html](http://prozaik.org/child_/child_prose/sholom-aleyhem-skripka.html) (accessed 18 October 2016). (In Russian)
- 33 Iasenik A. *Kroitor S. Ofitsial'nyi sait. "Ob artiste"* [Kroytor S. Official website. "The artist"]. Available at: <http://sanyakroitor.com/biografiya> (accessed 09 September 2015). (In Russian)
- 34 Iasenik A. *Skripach vysokogo napriazheniia* [High voltage violinist]. *Ofitsial'nyi sait S. Kroitora* [Official website of S. Kroytor]. Available at: <http://sanyakroitor.com/pressa/sanias-skripka-vysokogo-napryazheniya.html> (accessed 07 June 2015). (In Russian)
- 35 Kroitor S., Khimo L. *Struny dushi ot Bakha do Bitlz* [Strings of the soul from Bach to the Beatles]. *Kassa Anshlag* [Cash desk Anshlag]. Available at: <http://anshlag.co.il/tickets/7/1973/> (accessed 17 September 2015). (In Russian)
- 36 MacMaster B., Macmaster N. Primrose Lasses. *Patefon.net*. Available at: <https://patefon.net/natalie-macmaster> (accessed 14 November 2016). (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. Строганов**  
г. Москва, Россия

© 2019 г. **С. В. Алпатов**  
г. Москва, Россия

© 2019 г. **В. Е. Добровольская**  
г. Москва, Россия

© 2019 г. **А. К. Коненкова**  
г. Москва, Россия

© 2019 г. **А. Г. Кулешов**  
г. Москва, Россия

© 2019 г. **А. А. Лазарева**  
г. Москва, Россия

© 2019 г. **М. Л. Лурье**  
г. Санкт-Петербург, Россия

© 2019 г. **А. С. Лызлова**  
г. Петрозаводск, Россия

© 2019 г. **И. Н. Райкова**  
г. Москва, Россия

#### ТРАДИЦИЯ И ТРАДИЦИОННОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

**Аннотация:** Один из главных вопросов современной фольклористики связан с проблемой традиции в народной культуре современного мира. Кажется, что традиционная культура как таковая уже исчезла, а современная культура утратила связь с традиционной народной культурой и представляет собой совершенно новое образование. Так считают многие современные молодые люди. Но если признать современную народную культуру традиционной, возникают вопросы, в чем состоит традиционность современной народной культуры и что передается по традиции: то ли темы и формы собственно традиционной культуры, то ли сами технологии трансляции культуры. Переломы в развитии традиции описаны на материале деятельности народных сказителей и современных сказочников. описа-



ние технологий передачи традиции сделано на материале современных любовных граффити и книжных сонников.

**Ключевые слова:** традиция, традиционность, социальная база фольклора, любовное граффити, сказитель как писатель, сказка и индивидуальное творчество, книжные сонники, народный костюм.

**Информация об авторах:**

Михаил Викторович Строганов — доктор филологических наук, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: mvstroganov@gmail.com

Сергей Викторович Алпатов — кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, ГСП-1, Ленинские горы, 1-й учебный корпус, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: alpserg19@yandex.ru

Варвара Евгеньевна Добровольская — кандидат филологических наук, заведующая сектором нематериального культурного наследия, Государственный Российский Дом народного творчества им. В. Д. Поленова, Сверчков пер., д. 8, стр. 3, 101000 г. Москва, Россия. E-mail: dobrovolska@inbox.ru

Алла Кирилловна Коненкова — кандидат культурологии, заведующая кафедрой общего и славянского искусствоведения, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. E-mail: konenkova.a@gmail.com

Андрей Геннадьевич Кулешов — кандидат искусствоведения, специалист сектора нематериального культурного наследия, Государственный Российский Дом народного творчества им. В. Д. Поленова, Сверчков пер., д. 8, стр. 3, 101000 г. Москва, Россия. E-mail: agkuleshov@yandex.ru

Анна Андреевна Лазарева — делопроизводитель Отдела по воспитательной работе со студентами, Российский государственный гуманитарный университет, ГСП-3, Миусская пл., д. 6, 125993 г. Москва, Россия. E-mail: anna-kadabra@mail.ru

Михаил Лазаревич Лурье — кандидат искусствоведения, доцент, Европейский университет в Санкт-Петербурге, ул. Гагаринская, д. 6/1, 191187 г. Санкт-Петербург, Россия. E-mail: mlurie@inbox.ru

Анастасия Сергеевна Лызлова — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра Российской академии наук, ул. Пушкинская, д. 11, 185910 г. Петрозаводск, Россия. E-mail: alyzlova@mail.ru

Ирина Николаевна Райкова — кандидат филологических наук, доцент, Институт гуманитарных наук, Московский городской педагогический университет, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4, 129226 г. Москва, Россия. E-mail: nikolavna@inbox.ru

**Дата поступления статьи:** 17.02.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Строганов М. В., Алпатов С. В., Добровольская В. Е., Коненкова А. К., Кулешов А. Г., Лазарева А. А., Лурье М. Л., Лызлова А. С., Райкова И. Н. Традиция и традиционность в современном мире // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 296–310.

23–24 ноября 2018 г. кафедра общего и славянского искусствознания Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, провела круглый стол «Традиционная культура славянских народов: традиция и традиционность в современном мире». Главный вопрос, предлагаемый к обсуждению, был связан с проблемой традиции в народной культуре современного мира: можно ли называть современную народную культуру традиционной?

Отрицательный ответ на этот вопрос означает, что современная культура совершенно утратила связь с традиционной народной культурой и представляет собой некое совершенно новое образование, а традиционная культура как таковая уже исчезла из нашей жизни. Положительный ответ на этот вопрос (современная народная культура является традиционной) провоцирует ряд других. В чем состоит традиционность современной народной культуры? Почему ее можно считать традиционной, а не инновационной? И в таком случае: как следует описывать преемственность между собственно традиционной народной культурой и нашей современностью?

Организаторы круглого стола понимали, что любой из ответов потребует пересмотра категорий *традиция* и *традиционность* и уточнения их значений для адекватного описания современных явлений. Это и было целью заседания.

М. Л. Лурье

### К истории вопроса о социальной базе фольклора в российской науке

Вопрос о социальной базе фольклора — один из ключевых в теоретических дискуссиях фольклористов о предмете своей дисциплины — был нерелевантен для фольклористики эпохи романтического национализма, видевшей *народ* в крестьянстве. Публикации, посвященные устной словесности, языку и этнографии других социальных групп (студентов, торговцев, каторжников и т. п.) не меняли ситуации, поскольку не проходили по ведомству фольклора. Рефлексия на эту тему в российской науке впервые наметилась в рамках дискуссии о новых народных песнях (1880–1910-е гг.), участники которой обсуждали присутствие в деревенском песенном фольклоре элементов, интерпретируемых ими как чуждые народному искусству: «городских», «фабричных», «солдатских», «лакейских». Эта дискуссия поставила под сомнение социальную однородность крестьянской устной поэзии и осознала влияние на нее иносоциальных культурных традиций: хотя они по-прежнему исключались из области «истинно народного» искусства, но уже мыслились как соседствующие и влияющие на него.

Радикальный сдвиг в понимании социальной природы фольклора произошел после окончания периода войн и революций — в том числе и как результат переопределения концепта *народ*. Уже в публикациях середины 1920-х гг. заметна интенция «отвязать» понятие о фольклоре от крестьянской традиции, диверсифицировать его социальную базу. Этот сдвиг имел теоретическое значение: под *фольклором* понимали теперь не культуру *определенной социальной группы*, а культуру *определенного типа*, присущую любой социальной группе. Представление о множественной социальной природе фольклорных явлений в советской фольклористике тех лет получило марксистское теоретическое обоснование в терминах «классовой дифференциации», предполагавшей существование фольклора пролетарского, мещанского, деклассированных слоев. Под влиянием политико-идеологической конъюнктуры рубежа 1920–1930-х гг.

фольклор был осмыслен как форма выражения идеологии каждого класса и как орудие обостряющейся классовой борьбы: так, фольклорная реальность деревни описывалась как противостояние «кулацкого» и «колхозного» фольклора.

С середины 1930-х гг. классово заостренный подход и концепция множественности фольклорных традиций уступает место вновь ставшему актуальным пониманию фольклора как квинтэссенции национальной культуры. Фольклор как историко-культурный феномен получает высокий идеологический статус, и тезис о существовании чуждого народу, классово враждебного фольклора оказываются неуместными. В то же время советская фольклористика не могла отказаться от классового подхода как такового, и в 1930–1940-е гг. появляются формулы определения (и ограничения) социальной базы фольклора как творчества «трудового народа», «социальных низов» и даже «всех слоев населения, кроме господствующего». Попытки допустить в поле фольклорных традиций иные социальные группы, кроме крестьян и рабочих, — интеллигенцию, молодежь, профессиональные сообщества — осторожно предпринимались в ходе дискуссии 1950–1960-х гг. о советском/современном фольклоре. Но они не повлияли на фольклористическую теорию и практику и ограничились включением нескольких студенческих песен в некоторые фольклорные публикации.

Концепция социальной базы фольклора как любой группы людей, объединенных общей идентичностью, с которой начинала и от которой затем стремительно отошла ранняя советская фольклористика, — во многом благодаря работам американских фольклористов 1960-х гг. [12, с. 2; 13, с. 21–22] стала наиболее влиятельной в мировой фольклористике второй половины XX в., в российскую же науку вернулась лишь в 1990-е гг.

**И. Н. Райкова**

**«Знакомый незнакомец»:  
о восприятии фольклора и традиции современной молодежью**

«Знакомый незнакомец. Фольклор в моей жизни» — так я назвала анкету, которую предлагаю уже много лет подряд при первой встрече с первокурсниками: мне интересно, как воспринимают фольклор ребята до изучения его в университете, как соотносят его с самими собой, со школой и семьей. Наиболее частотные ассоциации — древность, старость, деревня и простота. Фольклор ассоциируется с широко понимаемой традиционной культурой, включающей и ментальность, быт, занятия, речь: *гусли, сарафан, конь, степь, хоровод; устаревшие слова и обороты; сказочные образы, древние века; народные танцы, промыслы; куклы в национальном образе; русская глубинка, разговоры за чаепитием; простые русские мужики во время плетения лаптей запевают песню, и ее подхватывают все.*

Большинство опрошенных утверждает, что в школе о фольклоре речь не шла вообще. Последние лет пять ситуация меняется, однако преобладает непропорционально узкое понимание фольклора, упоминаются лишь «классические» жанры (по убыванию): *былины, сказки, пословицы и поговорки, песни, частушки, загадки; колыбельные песни; считалки, прибаутки, скороговорки, приметы.* Иногда встречаем непропорционально широкое понимание фольклора, в том числе тексты древнерусской литературы. Кроме того, путают фольклор и фольклоризм: как фольклор вспоминают «Сказку о рыбаке и рыбке», песню девушек из романа «Евгений Онегин» Пушкина, «Песню про купца

Калашникова...» Лермонтова, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Светлану» Жуковского, басни Крылова, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, «Сказки» Салтыкова-Щедрина.

Молодые люди обычно не считают себя и близких носителями фольклорной традиции: «Нет, потому что я не следую традициям»; «За своими родными такого не замечал». Некоторые надеются на изменение ситуации к лучшему, уповая на образование: «Нет, но очень хочу рассказывать братикам. <...> И пожалуй, начну это делать сегодня вечером!»

Многие респонденты находят в своем окружении носителей традиции, но обычно это фольклор «в концертном исполнении». Зачастую путают фольклор и авторское самодельное творчество, ученические литературные опыты. Изредка воспринимают похоронный обряд как «живой», продуктивный: «Разве что похороны — в четких рамках традиций». Некоторые респонденты считают каждого человека в той или иной мере носителем традиции, а практически отказывают себе и своим близким в этом статусе. Есть робкие попытки объяснять причины: «в современной культуре на место фольклора пришли произведения делового стиля».

Налицо непонимание процесса бытования фольклора и способов его «попадания» в книгу. Примерно половина утверждает, что фольклора в городах нет по определению — надо ехать в деревню. Или предлагают «вторичную» запись: книга, музей, ансамбль, театр, церковь, учителя и специалисты. И почти афоризм: «Все, что является современным сейчас, в будущем станет фольклором».

Чтобы стать читателем, человек должен освоить грамоту. Для фольклора это не требуется. Но большинство современных молодых людей именно фольклор считают чем-то более редким, экзотичным, древним и более ценным, почти как антиквариат. И все-таки оставляют некую нишу для традиционной культуры в современной жизни. Начинающие филологи говорят, что к его пониманию надо прийти. На самом деле это значит прийти к самому себе, вернуться к себе.

### М. В. Строганов

#### «Сад на помойке», или Открытое письмо как путь к повышению статуса

В последние пятнадцать лет в славянской городской культуре постсоветского пространства распространилось самодельное граффити, которое имеет интимно-частный характер. Эти самодельные открытые письма представляют собой собственно фольклорное явление, хотя несомненна их связь с явлениями массовой культуры. Литература о них невелика [5], но в Сети (народной, не профессиональной среде) уже прочно утвердилось название *любовное граффити*.

Чаще всего встречаются признания в любви: *Наташка / пирожок / куличик / я тебя / люблю*. Пунктуационные знаки обычно не ставятся, и надпись *Танюша / Леонова ♥♥ / я ♥ тебя // твой медвежен* является нормой, а не исключением. Знаки препинания замещаются разделением на строки и столбцы. Большинство авторов граффити сознательно структурирует текст, поэтому называть их неграмотными несправедливо и неточно. Ошибки и описки передают глубину переживаний авторов. В этих граффити одно или несколько сердечек иногда просто иллюстрирует текст, но в ряде случаев становится иконическим (пиктографическим?) знаком любви. Признания, сделанные на одном и том же пространстве в разное время, представляют собой истории любви:

*Лера, я [тебя люблю] / Никита.* Два слова в верхней строке зачеркнуты и сверху приписаны другие: *Лера, я тебя ненавижу!!! / Никита.* Признание в любви не требует ответа, но привлекает к себе внимание и только опосредованно взывает к ответу.

Тексты второй группы создаются по конкретным поводам и предполагают ответ. Эта группа более малочисленна и разнородна по составу. Поздравления с днем рождения: *Белка / загрызунья / с днем / рождения!* Поздравления и благодарности в связи с юбилеями *С днем свадьбы* и рождением ребенка (около роддомов) *Я люблю / Алену! / я люблю и / ее и / Дашу; ♥ / Спасибо / за / Прошку.* Пожелания и ободряющие высказывания: *Аля выздоравливай; Пупырику / с любовью.* Просьбы о прощении: *Аля (Зая, Оксана, Владик) прости меня; Прости!!! / Ты лучшее, что у меня было!!!* Явные и скрытые призывы: *Петька / я ♥ тебя! Давай мириться!* Иногда призывы развернуты в пространстве. Четыре надписи сделаны на асфальте в узком проходе для пешеходов в связи со строительными работами, так что адресат послания иначе подойти к своему дому не могла: *Женя! / Солнце / ждет / твоей / улыбки / !; Женя / хорошего / дня / ☺; Дай / мне / шанс; Женя / прости меня / я знаю / все будет / хорошо!* Призывы выполнены аккуратнее, чем признания, иногда с покусениями на эстетику.

Адресаты и адресанты не ощущают стилистической какофонии от того, что граффити написаны на асфальте, стенах домов, гаражей, пустырей, на заборах у мусорных контейнеров (*Киса тебя люблю*). Для них важно не место расположения надписи, а публичность. Цель надписи — сделать отношения адресата и адресанта известными окружающим, поскольку это повышает их социальный статус. Содержание надписи менее значимо, чем то место, где она сделана: под самой крышей дома, над карнизом балкона на верхнем, пятом этаже.

Современные интимные граффити связаны не со старыми формами, которые имели другой смысл (храмовые, мемориальные граффити, формулы любви), а с частушкой, которая выполняла ту же функцию саморепрезентации человека [1]. В обоих жанрах публичность высказывания повышает социальный статус человека. Рассматривая интимные граффити в такой перспективе, следует признать, что жанр глубоко укоренен в народной традиции, это не антитрадиционное, а традиционное явление.

**А. С. Лызлова**

### **Хранители традиции: сказители и/или писатели советской Карелии<sup>1</sup>**

Создание Союза писателей Карелии началось осенью 1933 г., а в июне 1934 г. состоялась Первая Всекарельская конференция писателей. В апреле 1935 г. в организацию входили 12 членов и кандидатов, в том числе 8 финнов и 1 карел; финноязычные писатели были членами Союза, русскоязычные — кандидатами [11, с. 49]. Но в 1937–1938 гг. писатели-финны подверглись преследованиям, многие были расстреляны. На этом фоне в состав Союза советских писателей Карелии были приняты исполнители устного народного творчества Ф. И. Быкова, М. М. Коргуев, Ф. Н. Свиньин (Карельское Поморье), П. И. Рябинин-Андреев (Заонежье), Ф. А. Конашков, А. М. Пашкова (Пудожье), А. В. Ватчиева (Средняя Карелия) и М. А. Ремшу (Северная Карелия). «Власти стремились использовать их талант и мастерство в пропагандистской работе. Хотя по-

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках выполнения госзадания КарНЦ РАН «Фольклорные традиции и рукописная книжность европейского Севера: источниковедение, текстология, поэтика, этнографический контекст», номер госрегистрации АААА-А18-118030190094-6.

вседневная жизнь этих крестьян оставалась такой же нелегкой, как и у их земляков, сказителей часто приглашали на слеты и совещания, направляли в командировки в столицу. ССПК оплачивал их выступления перед студентами и другими организованными слушателями. В 1939 г. группу карельских сказителей <Рябинин-Андреев, Конашков, Коргуев> наградили орденами “Знак Почета”» [11, с. 49]. Все они владели обширным фольклорным репертуаром, активно создавали новые тексты на советскую тематику, вели общественную деятельность.

Произведения сказителей публиковались в периодической печати и сборниках, писатели и ученые посвящали им статьи и очерки. В Научном архиве Карельского научного центра РАН имеется рукопись сборника с материалами о сказителях Карелии, на обложке указан 1940 г. (Ф. 1. Оп. 39. Ед. хр. 80). Для данного издания фольклористы и писатели написали статьи о жизни и репертуаре народных исполнителей, живших в Карелии: о рунопевцах Перттунен (В. Евсеев), Конашкове (А. Линевский), Ф. П. Господареве (Н. Новиков), Рябинине-Андрееве (В. Базанов), Коргуеве (И. Кутасов), Пашковой (М. Михайлов), Быковой (Г. Парилова), Свиньине (С. Норин). Сборник издан не был. Заметки о Конашкове, Рябинине-Андрееве и Коргуеве в сокращенном виде вошли в книгу [9, с. 1939]. Статьи о Коргуеве и Пашковой были опубликованы в альманахе «Карелия» (1940. № 6); очерки о Конашкове, Рябинине-Андрееве, Господареве и Архиппе Перттунене вошли в их индивидуальные сборники, опубликованные в Петрозаводске в 1940–1941 и 1948 гг.

Работа со сказителями, членами Союза писателей, активно велась в конце 1930-х гг. В 1940-е гг. умерли Конашков, Коргуев, Пашкова, Свиньин, Ремшу, позднее Рябинин-Андреев (1953), М. И. Михеева (1969, член Союза с 1952), Быкова (1970), Ватчиева (1984). Три последние исполнительницы изредка принимали участие в писательских мероприятиях второй половины XX в. и получали грамоты по случаю юбилеев. Индивидуальные сборники некоторых сказителей были опубликованы при их жизни, другие так и не дождались таких книг.

## **В. Е. Добровольская**

### **Сказка в конце XX – начале XXI вв.: развитие традиции vs индивидуальное творчество**

Роль личности носителя фольклорной традиции в создании фольклорного текста и сохранении канонических приемов исполнения долго не привлекала внимания исследователей сказки. Систематическое изучение этой проблемы началось после издания «Северных сказок» Н. Е. Ончукова (1908). После 1917 г. интерес к сказочникам-профессионалам быстро рос. Сказка была единственным прозаическим фольклорным жанром, который исполнялся со сцены, что определенным образом ограничивало репертуар, манеру исполнения и делало сказочника сценическим исполнителем. Редкие повторные записи показывают, что выступления на сцене убивали импровизационное начало и принуждали строго следовать эталонному тексту. Исполнитель сказки становился участником конкурса чтецов, а не творцом сказочного текста. Это привело к обсуждению в научном сообществе вопроса об импровизации и каноне. Очевидно, что если сказочник не импровизирует, то он не создает, а пересказывает сюжет.

В определенный момент стало ясно, что и профессиональных сказочников, и простых передатчиков текста, которые рассказывали сказки своим детям и внукам,

не заботясь о красоте исполнения, стало меньше. Профессионалы все больше стремились к актерскому исполнению сказки: детям в детских садах, со сцены в сельских клубах. Из их репертуара стремительно вымывались волшебные сказки, непригодные для этих целей. Появились мастера исполнения сказок о животных.

Традиция исполнения сказок изменилась. Прежние профессионалы импровизировали в рамках сказочного канона, и лишь отдельные исполнители выходили за рамки жанровых границ и создавали свои, зачастую крайне далекие от сказочного эталона тексты (А. К. Кошкаров / Антон Чирошник). Такое исполнение было призвано развлечь преимущественно взрослое население, что формировало внимание к деталям, новеллизацию и бытовизацию сказки, внимание к психологии героев. Ядро репертуара этих сказочников передавало местную живую традицию, хотя в нем присутствовали ино-региональные и книжные сюжеты. Для старой сказочной традиции было характерно общественное исполнение сказок, хотя, конечно, их рассказывали и членам собственной семьи.

В настоящее время общественное исполнение сказок практически исчезло. Источником репертуара являются книги, фильмы, радио- и теле-постановки, а также архивные и экспедиционные записи, научные публикации сказок. В любом случае это не непрерывное продолжение живой устной традиции. Кроме того, изменилась цель исполнения: сказку рассказывают не для развлечения слушателей и не с дидактической целью. Сказка становится средством этносоциокультурной самоидентификации и поддерживает память о прошлом и ощущение причастности к традиции.

Сейчас одни сказочники выступают как актеры, делают из сказки мини-спектакль и стараются не менять в тексте ни одного слова, — говорить об импровизации в этом случае не приходится. Другие выступают как авторы, создают текст на основе традиции, используя сказочные образы, формулы, сюжетные ходы, — это фольклоризм в рамках авторского самостоятельного творчества. «Уходящей натурой» являются сказочники, которые импровизируют в рамках традиции, поскольку они не востребованы слушателями, их знают обычно только родственники. Они хранят сказочную традицию, но вряд ли их творчество связано с ее развитием.

### С. В. Алпатов

#### «Почта духов» И. А. Крылова и фольклор

«Почта духов, или Ученая, нравственная и критическая переписка арабского философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами» (1789) И. А. Крылова — яркий отечественный образец европейской традиции «газет из ада» [2]. Сюжетообразующий мотив «реформ в Аиде» сатирически интерпретирует античный миф о Прозерпине, набравшейся модных веяний за полгода жизни на земле.

Наблюдающие за нелепыми преобразованиями подземного мира, Радамант, Эак и Минос лопаются от смеха и неспособны отправлять свою должность беспристрастных судей новоприбывших душ. Плутон отправляет гнома Буристонна на землю с типичной сказочной «трудной задачей»: отыскать на этом свете невиданную диковинку — «трех честных и беспристрастных судей, у которых бы мозг был в хорошем положении и которые притом не были бы глухи» [6, с. 32].

Указанный мотив восходит к библейскому, а затем и общеевропейскому литературному и фольклорному топосу — «не стоит город без праведника» (Быт. 18: 22–32).

Известный русской литературе XIX в. по циклу рассказов Н. С. Лескова 1876–1887 гг., а также по обработке народной легенды Л. Н. Толстого «Три старца» (1885) концепт «трех праведников» сатирически преобразуется в анекдотах времен русско-японской и первой мировой войн посредством «формулы невозможного» [7].

Вместе с тем наличие у «Почты духов» установленных французских источников побуждает к поиску иностранных эквивалентов и к использованной И. А. Крыловым парафольклорной формуле невозможного.

А. А. Лазарева

### Что традиционного в толковании снов по соннику?

Первый книжный сонник вышел в России в 1768 г. [3, с. 37], а в наши дни сонники есть во многих семьях. Записывая устные снотолкования и нарративы о сбывшихся снах в Полтавской обл. (2012–2018), я не раз фиксировала рассказы информантов о сновидениях, истолкованных по соннику. Возникает вопрос: традиционны ли эти тексты, или они опираются на массовую культуру? Хотя соотнесение сюжета сна с реальным событием способствует фольклоризации нарратива о сновидении [8, с. 53–61], можно ли признать фольклорным рассказ о сне, «значение» которого найдено в соннике? Ведь сновидец обращается к письменному, а не к устному снотолкованию, хотя представление о возможности увидеть будущее во сне свойственно и традиционной, и современной культуре.

Многие такие рассказы неотличимы от нарративов о снах, которые изучаются в рамках фольклористики. Например: *Покойная бабушка указала мне моего мужа во сне: лицо человека и крестик. А потом, когда я вычитала в соннике, что такое крестик. Это судьба, доля. Я думаю, что мне бабушка показывала моего мужа* (жен., 1960 г. р., Миргород, 2015). Исследователи часто записывали устные нарративы о видении будущего мужа во сне, что обусловлено, вероятно, распространенностью гаданий на суженого перед сном. Здесь важно также вспомнить группу сновидений, где увиденный во сне покойник (умершая бабушка сновидицы) совершает действие (указывает на лицо человека и крестик), предсказывающее будущее сновидца («бабушка показывала моего мужа») [8, с. 143–152]. Хотя респондентка объясняет сон, называя значение предметного символа («крестик»), что характерно для рассказов о сбывшихся сновидениях, книжный сонник не является реальным «инструментом» для разгадывания сна. Толкование сновидения (как и других снов о суженом) основывается прежде всего на сходстве внешности приснившегося и реального человека (иначе рассказ теряет смысл). «Потом» (видимо, когда сновидица заметила это сходство, т. е. когда рассказ о вещем сне уже сложился) она нашла в соннике то значение, которое вошло в сформировавшийся нарратив, содержащий характерные для устной традиции мотивы (покойная бабушка предсказывает; рассказчица видит во сне человека, а затем встречает его наяву). Найденное в соннике толкование креста («судьба, доля») отличается от устных интерпретаций (страдание, «терпение», смерть). Но оно соответствует мировоззренческим предпосылкам рассказа о вещем сновидении, в котором «суженый» представлен как «судьба» сновидицы (увидеть будущего мужа во сне — значит, он предначертан свыше).

Анализ полевых записей показывает сложность процесса взаимодействия книжной и устной традиции толкования снов. Массовая культура оказывает влияние на со-



став устных снотолкований (что заставляет изучать не только материалы интервью, но и ту информационную среду, которая окружает респондента). Но записываемые от современных рассказчиков нарративы о сбывшихся сновидениях не утратили свою традиционность. Хотя значения отдельных символов берутся из книжного сонника, но схема построения рассказа о сне во многих случаях остается фольклорной. Сновидец использует те толкования книжного сонника, которые не противоречат его представлениям о значении сновидения. Устная традиция толкования снов определяет, как человек пользуется сонниками: каким он доверяет и какие интерпретации находит там и принимает.

**А. Г. Кулешов**

### **Сомовский гончарный и игрушечный промысел в наши дни**

Сомовский гончарный промысел хорошо известен на севере России. Во второй половине XIX в. это керамическое производство объединяло несколько деревень, располагавшихся неподалеку от с. Верховажье Вологодской губернии, которое имело широкие торговые и культурные связи со многими соседними территориями. В керамическом производстве активно участвовали гончары из деревень Сомово, Боровино, Вахрушево, Житнохино. В Сомове находились залежи превосходной гончарной глины и жили лучшие мастера. Это и определило название промысла. Сомово находилось в 7 км от Верховажья и в 40 км от Вельска (уездный город Вологодской губернии, а с конца 1920-х гг. Архангельской обл.). Отдаленный Вельск, стоявший на тракте Москва — Архангельск и открывавший для промысла новые возможности, сыграл важную роль в жизни промысла.

Сомовский промысел начинался в середине XIX в., когда в Сомове поселилось семейство Полежаевых, глава которого Василий Ионович, опытный гончар из южных губерний, начал внедрять гончарное дело и учить здешних жителей. Вторая половина XIX в. была временем расцвета сомовского промысла, изготавливавшего высококачественную глиняную посуду и поливную (глазурованную) игрушку. Объем производства к началу XX в. возрос, сбыт продукции был успешным. В Сомове работали семейные мастерские Полежаевых, Житнухиных, Макуриных. После 1917 г. производство пошло на убыль. С началом коллективизации, раскулачиванием и с ограничением кустарных производств возможности для развития промысла не было. К концу 1930-х гг. осталось небольшое число гончаров, большинство мастеров уехали из этих мест. Годы войны завершили разрушительный процесс.

Возрождение промысла начал вернувшийся с фронта Василий Васильевич Житнухин (1893–1956), а после его смерти — его дальние родственники, жившие в Вельске: Александр (1908–1981) и Павел (1910–1986) Ивановичи Житнухины. Оба они к 1960-м гг. ушли из профессии, но искусствовед А. Н. Фрумкин смог вернуть их в гончарство. Так появился ряд новых работ, а А. Н. Фрумкин записал рассказы о сомовском промысле. Они делали посуду и игрушки-свистульки (петушки, курочки, кони, медведи, всадники, певчие птицы) с зеленой или коричневой свинцовой поливой, секрет которой скрывался. Каждый брат имел индивидуальные художественные особенности. Фигурки Александра отличались простотой, пластической четкостью, точностью обработки деталей. Работы Павла выделялись скульптурностью. В последние годы жизни оба брата создавали произведения по заказу Союза художников СССР. Братья подгото-

вили учеников, готовых к самостоятельной деятельности и продолжению промысла: С. Клыков, Н. Могутова, В. Пухова (Суханова), С. Пелевин.

В настоящее время сомовский промысел живет в детской художественной школе № 3, где преподают мастерицы В. В. Суханова, И. В. Распопова и А. А. Горбунова. Сомовскую посуду и игрушку делают и в новом Центре традиционной народной культуры Вельска «Берендей», основанном С. С. Клыковым в 1980-е гг., где работает мастер Сергей Викторович Кулемин из с. Долматово. В традициях сомовского промысла в с. Верховажье работает художница Татьяна Васильевна Горбатова: она преподает в Доме детского творчества по своим авторским программам «Гончарное дело» и «Глиняная игрушка» и пишет о сомовской игрушке, популяризируя этот промысел.

**А. К. Коненкова**

### **Коллекция женских рубах Музея славянских культур Института славянской культуры**

В учебном музее Славянских культур при кафедре общего и славянского искусствознания Института славянской культуры интересная коллекция славянских традиционных костюмов. Большинство экспонатов относится к русским регионам, но есть также украинские, белорусские, болгарские и сербские костюмы. Большинство экспонатов поступали от людей, которые не знали их происхождения и места бытования, поэтому перед сотрудниками кафедры стояла задача проведения научной атрибуции, осложненная тем, что большинство экспонатов поступало отдельными деталями, а не как полный костюмный комплекс. В связи с этим было принято решение рассмотреть в первую очередь основную часть женского костюмного комплекса — рубахи. Систематизация была проведена по следующим признакам: сходство материала, кроя, приемов декоративного оформления рубахи, орнаментов.

Первую группу, ярко выделяющуюся своим декоративным оформлением, составили рубахи с прямыми поликами, пришитыми по основе, с черным и белым орнаментом на плечах (плечо и частично рукав), а также вокруг ворота. Данный вид рубахи относится к селам междуречья Тихой Сосны и Потудани — правых притоков Дона, восточные районы Белгородской обл. и западные районы Воронежской обл., т. е. белгородско-воронежское пограничье. В коллекции представлены рубахи девушек и замужних женщин с черным орнаментом и также рубахи пожилых женщин с аналогичным орнаментом, выполненным белыми нитками [10].

Вторую группу, также очень заметную своим декоративным оформлением, составили рубахи с длинными косыми поликами из цветных тканей. Типологически они относятся к Вознесенскому району Нижегородской обл. (села Полховский Майдан, Княжево, Починки, Вилки, Беговатово, Криуша, Суморьево) [4]. Рубахи сшиты из фабричных цветных тканей однотонных или с растительными орнаментами. Длинные косые полики контрастны основному цвету рубахи и на некоторых экспонатах выполнены из тканей с яркими розами. Швы на таких рубахах отделаны лентами, пайетками, тесьмой. На нижегородских рубахах из нашей коллекции все детали выполнены из фабричных материалов, они яркие и очень декоративные. Руками вышит только узкий ворот рубахи разноцветными нитками по цветному фону. Этот геометрический орнамент принадлежит к группе общеславянского орнамента, знаки которого в данном случае символизируют землю-поле и воду. На одной рубахе орнамент можно отнести к финно-угорской традиции.

Помимо этих в нашей коллекции есть рубахи Рязанской обл., среди которых есть выполненные из фабричных шелковых тканей, рубахи, которые по ряду признаков можно отнести к северным районам России, и, возможно, Тамбовской обл. Но точная атрибуция этих рубах затруднительна из-за малого объема материала.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Адоньева С. Б.* Прагматика частушки // Антропологический форум. 2004. № 1. С. 156–178.
- 2 *Алпатов С. В.* «Ведомость из ада»: судьбы европейской сатиры в отечественных религиозных субкультурах XVIII–XX веков // Вестник церковной истории. 2014. № 1/2 (33/34). С. 149–175.
- 3 *Вигзелл Ф.* Читая фортуны: гадательные книги в России (вторая половина XVIII – XX вв.). М.: ОГИ, 2007. 255 с.
- 4 *Калинина Лада.* Традиционный костюм Вознесенского района Нижегородской области: поневный комплекс. Часть I // Открытый текст: Электронное периодическое издание. URL: <http://www.opentextnn.ru/museum/nn/aetnology/clothes/?id=2801> (Дата обращения- 10.10.2018).
- 5 *Коршунков В. А.* «Леша, я скучаю!»: Современные неформальные граффити-послания Вятского края // Герценка: вятские записки. 2011. Вып. 20. С. 135–152.
- 6 *Крылов И. А.* Полн. собр. соч.: в 3 т. М.: ГИХЛ, 1945. Т. 1: Проза. 490 с.
- 7 *Петрухин В. Я.* Что могло спасти Россию от революции. Из рассказов бабушки // Живая старина. 2017. № 4. С. 44–47.
- 8 *Сафронов Е. В.* Сновидения в традиционной культуре. Исследование и тексты. М.: Лабиринт, 2016. 544 с.
- 9 Сказители-орденоносцы Советской Карелии: Ф. А. Конашков, М. М. Коргуев, П. И. Рябинин-Андреев. Петрозаводск: Карелия, 1939. 64 с.
- 10 *Толкачева С. П.* Народный костюм Воронежской губернии конца XIX – начала XX века. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2007. 224 с.
- 11 *Филимончик С. Н.* Деятельность Союза советских писателей Карелии // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2016. № 7–2. С. 49–56.
- 12 Dandes Alan, ed. The Study of Folklore. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1965. XI. 481 p.
- 13 Brunvand Jan Harold. The Study of American Folklore. N.Y.: W. W. Norton, 1968. XIII. 383 p.

\*\*\*

© 2019. **Mikhail V. Stroganov**  
Moscow, Russia

© 2019. **Sergey V. Alpatov**  
Moscow, Russia

© 2019. **Varvara E. Dobrovolskaya**  
Moscow, Russia

© 2019. **Alla K. Konenkova**  
Moscow, Russia

© 2019. **Andrey G. Kuleshov**  
Moscow, Russia

© 2019. **Anna A. Lazareva**  
Moscow, Russia

© 2019. **Mikhail L. Lurie**  
St. Petersburg, Russia

© 2019. **Anastasia S. Lyzlov**  
Petrozavodsk, Russia

© 2019. **Irina N. Raikova**  
Moscow, Russia

#### TRADITION AND TRADITIONALISM IN THE MODERN WORLD

**Abstract:** One of the most discussed issue of the modern folklore studies is related to the topic of tradition in popular folk culture of the modern world. It may seem that the traditional culture has disappeared and modern popular culture has nothing in common with the traditional folk culture and now lives on independently. That is apparently what young people are prone to believe nowadays. However, if we identify modern popular culture as a traditional one, this raises the question what the popular culture “traditional” really is and what is actually being passed on as tradition from one traditional culture to another: either the themes and forms of traditional culture as such or the practices of its translation. The authors highlight and examine the shifts in tradition’s development on a basis of the works of folk storytellers and today’s tale-tellers. Undertaken analysis of mechanisms of tradition’s translation draws upon modern love-confession graffiti and dream books.

**Keywords:** tradition, traditionalism, social base of folklore, love-confession graffiti, storyteller as a writer, fairy tale and individual creativity, dream books, folk costume.

**Information about authors:**

Mikhail V. Stroganov — PhD in Philology, Professor, A. N. Kosygin Russian State University, Institute of Slavic Culture, Khibinsky pr. 6, 129337 Moscow, Russia; Leading Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: mvstroganov@gmail.com

Sergey V. Alpatov — PhD in Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, GSP-1, Leninskie Gory, 1-St educational building, 119991 Moscow, Russia. E-mail: alpserg19@yandex.ru

Varvara E. Dobrovolskaya — PhD in Philology, Head of the sector of intangible cultural heritage, the State Russian House of folk art V. D. Polenova, Sverchkov per. 8, p. 3, 101000 Moscow, Russia. E-mail: dobrovolska@inbox.ru

Alla K. Konenkova — PhD in Culturology, Head of the Department of General and Slavic art studies, A. N. Kosygin Russian State University, Institute of Slavic Culture, Khibinsky pr. 6, 129337 Moscow, Russia. E-mail: konenkova.a@gmail.com

Andrey G. Kuleshov — PhD in Art History, specialist of the sector of intangible cultural heritage, the State Russian House of folk art. V. D. Polenova, Sverchkov per. 8, p. 3, 101000 Moscow, Russia. E-mail: agkuleshov@yandex.ru

Anna A. Lazareva — clerk of the Department of educational work with students, Russian State University for the Humanities, GSP-3, Miussskaya sq. 6, 125993 Moscow, Russia. E-mail: anna-kadabra@mail.ru

Mikhail L. Lurie — PhD in Arts, Associate Professor, European University in St. Petersburg, Gagarinskaya St. 6/1, 191187 St. Petersburg, Russia. E-mail: mlurie@inbox.ru

Anastasia S. Lyzlova — PhD in Philology, Researcher, Institute of language, literature and history of the Karelian scientific center of the Russian Academy of Sciences, Pushkinskaya St. 11, 185910 Petrozavodsk, Russia. E-mail: alyzlova@mail.ru

Irina N. Raikova — PhD in Philology, Associate Professor, scientific editor of the scientific almanac “Traditional culture”, Institute of Humanities, Moscow city pedagogical University, 2nd Agricultural drive, 4, 129226 Moscow, Russia. E-mail: nikolavna@inbox.ru

**Received:** February 17, 2018

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

**For citation:** Stroganov M. V., Alpatov S. V., Dobrovolskaya V. E., Konenkova A. K., Kuleshov A. G., Lazareva A. A., Lurie M. L., Lyzlova A. S., Raikova I. N. Tradition and traditionalism in the modern world. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 50, pp. 296–310. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Adon'eva S. B. Pragmatika chastushki [Pragmatics of the ditty]. *Antropologicheskii forum*, 2004, no 1, pp. 156–178. (In Russian)
- 2 Alpatov S. V. “Vedomost' iz ada”: sud'by evropeiskoi satiry v otechestvennykh religioznykh subkul'turakh XVIII–XX vekov [“Bulletin from hell”: the fate of the European satire in domestic religious subcultures of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries]. *Vestnik tserkovnoi istorii*, 2014, no 1/2 (33/34), pp. 149–175. (In Russian)
- 3 Vigzell F. *Chitaia fortunu: gadatel'nye knigi v Rossii (vtoraia polovina XVIII – XX vv.)* [Reading fortune: fortune-telling books in Russia (second half of 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries)]. Moscow, OGI Publ., 2007. 255 p. (In Russian)
- 4 Kalinina Lada. Traditsionnyi kostium Voznesenskogo raiona Nizhegorodskoi oblasti: poneva (homespun skirt) kompleks. Chast' I [Traditional costume of Voznesensky district, Nizhny Novgorod region: palevny complex. Part I]. *Otkrytyi tekst: Elektronnoe periodicheskoe izdanie* [Open text: Electronic periodical.]. Available at: <http://www.opentextnn.ru/museum/nn/aetnolog/clothes/?id=2801> (accessed 10 October 2018). (In Russian)
- 5 Korshunkov V. A. “Leshya, ia skuchaiu!”: Sovremennye neformal'nye graffiti-poslaniia Viatskogo kraia [“Lyosha, I miss you!”: Modern informal graffiti-messages of the Vyatka region]. *Gertsenka: viatskie zapiski*, 2011, vol. 20, pp. 135–152. (In Russian)
- 6 Krylov I. A. *Polnoe sobranie sochinenii: v 3 t.* [Complete works: in 3 vols.] Moscow, GIKhL Publ., 1945. Vol. 1: Proza [Prose]. 490 p. (In Russian)

- 7 Petrukhin V. Ia. Chto moglo spasti Rossiiu ot revoliutsii. Iz rasskazov babushki [What could save Russia from revolution. From the stories my grandmother]. *Zhivaia starina*, 2017, no 4, pp. 44–47. (In Russian)
- 8 Safronov E. V. *Snovideniia v traditsionnoi kul'ture. Issledovanie i teksty* [Dreams in traditional culture. Research and texts]. Moscow, Labirint Publ., 2016. 544 p. (In Russian)
- 9 *Skaziteli-ordenonostsy Sovetskoii Karelii: F. A. Konashkov, M. M. Korguev, P. I. Riabinin-Andreev* [Storytellers and decoration recipients of Soviet Karelia: F. A. Konashkov, M. Korguyev, P. I. Ryabinin-Andreev]. Petrozavodsk, Kareliia Publ., 1939. 64 p. (In Russian)
- 10 Tolkacheva S. P. *Narodnyi kostium Voronezhskoi gubernii kontsa XIX – nachala XX veka* [Folk costume of the Voronezh province of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century]. Voronezh, Tsentr dukhovnogo vrozozhdeniia Chernozemnogo kraia Publ., 2007. 224 p. (In Russian)
- 11 Filimonchik S. N. Deiatel'nost' Soiuza sovetskikh pisatelei Karelii [Activities of the Union of Soviet writers of Karelia]. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2016, no 7–2, pp. 49–56. (In Russian)
- 12 Dandes Alan, ed. *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs, N. J. Prentice-Hall, Inc. Publ., 1965. XI. 481 p. (In English)
- 13 Brunvand Jan Harold. *The Study of American Folklore*. New York, W. W. Norton Publ., 1968. XIII. 383 p. (In English)

## ОТ РЕДАКЦИИ

### Правила оформления статей

1. Статья, оформленная в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая таблицы и примечания. Дополнительные шрифты, если таковые использовались в статье.
2. Автор представляет рукопись по электронной почте: [vsk\\_gask@mail.ru](mailto:vsk_gask@mail.ru). 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 (публикации) 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](mailto: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 52**  
**Июнь 2019**

Выходит 4 раза в год

---

Формат 70 × 108 1/16. Усл. печ. л. 27,5. 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