

*КУЛЬТУРА  
И  
ТЕКСТ*

**КУЛЬТУРА И ТЕКСТ**

**СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ**

**№ 2(61)  
2025**

**БАРНАУЛ**

**КУЛЬТУРА И ТЕКСТ**

**№ 2 (61) 2025**

**Редакционная коллегия**

Главный редактор –

**Козубовская Галина Петровна,  
доктор филологических наук, профессор**

Ответственные редакторы по разделам

Лингвистика – **Шпильная Надежда Николаевна**  
Литературоведение – **Сафронова Елена Юрьевна**  
Культурология – **Фролов Анатолий Серафимович**

**Редакционная коллегия**

Абрамовских Е. В. (д-р филол. наук, СГСПУ, Самара), Алпатов С. В. (д-р филол. наук, МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва), Бобрык Р. (Ph по филологии, Естественно-гуманитарный университет, Седльце, Польша); Борисова В. В. (д-р филол. наук, ГМИРЛ им. В. И. Дая, Москва); Бутакова Л. О. (д-р филол. наук, ОмГУ, Омск), Бринев К. И. (д-р филол. наук, Хэнаньский ун-т, г. Кайфэн, Китай); Голев Н. Д. (д-р филологических наук, КемГУ, Кемерово), Голубков С. А. (д-р филол. наук, СамГУ им. С. П. Королева, Самара), Гончарова О. М. (д-р филол. наук, РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург), Гребнева М. П. (д-р филол. наук, АлтГУ, Барнаул), Дубровская Т. В. (д-р филол. наук, ПГУ, Пенза), Кобленкова Д. В. (д-р филол. наук, ВГИК им. С. А. Герасимова, Москва); Козлова Л. А. (д-р филол. наук, АлтГПУ, Барнаул); Козубовская Г. П. (д-р филол. наук (АлтГПУ, Барнаул); Куляпин А. И. (д-р филол. наук, АлтГПУ, Барнаул); Лебедева Н. Б. (д-р филол. наук, КемГУ, Кемерово), Мароши В. В. (д-р филол. наук, НГПУ, Новосибирск); Марьина О. В. (д-р филол. наук, АлтГПУ, Барнаул); Нагорный И. А. (д-р филол. наук, профессор, Цзилиньский университет, Чанчунь, Китай); Орлицкий Ю. Б. (д-р филол. наук, РГГУ, Москва), Рогачева Н. А. (д-р филол. наук, ТюмГУ, Тюмень), Рымарь Н. Т. (д-р филол. наук, СамГУ, Самара); Савинков С. В. (д-р филол. наук, ВГПУ, Воронеж); Сафронова Е. Ю. (д-р филол. наук (РГТМУ, Санкт-Петербург); Семилет Т. А. (д-р филос. наук, АлтГУ, Барнаул); Строганов М. В. (д-р филол. наук, ИМЛИ, Москва), Фарыно Ежи (д-р филол. наук, Варшава, Польша), Фролов А. С. (д-р филос. наук, АлтГПУ, Барнаул); Худенко Е. А. (д-р филол. наук, АлтГПУ, Барнаул), Чавдарова Д. (д-р филол. наук, Шуменский университет «Епископ Константин Преславски», Шумен, Болгария); Шпильная Н. Н. (д-р филол. наук, АлтГПУ, Барнаул); Яковлева Е. А. (д-р филол. наук, БГПУ им. М. Акмуллы, Уфа).

Учредитель: ФБГОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации средства массовой информации ЭЛ № ФС 77 – 77998 от 03.03.2020 г.

Адрес редакции: 656031, г. Барнаул, пер. Ядринцева, 136. Тел. 8(3852) 20-53-13.

E-mail: c.and.txt@gmail.com, galina\_mifo@mail.ru

Сайт: <https://journal-altspu.ru/>

# СОДЕРЖАНИЕ

---

<b>ПУШКИНСКИЕ ШТУДИИ.....</b>	<b>6</b>
Г. Ю. Карпенко, В. П. Тарсуков. «СМУТНОЕ ПОХМЕЛЬЕ»: АНТРОПОЛОГИЯ И ИСТОРИОСОФИЯ ЗВУКА «У» («БЕЗУМНЫХ ЛЕТ УГАСШЕЕ ВЕСЕЛЬЕ...») А. С. ПУШКИНА И «ДВЕ СУДЬБЫ» В. С. ВЫСОЦКОГО).....	6
<b>ВОКРУГ ГОГОЛЯ .....</b>	<b>27</b>
А. И. Иваницкий. О СМЫСЛЕ «ЖИВОПИСНОСТИ» ЮЖНОГО МИРА У ГОГОЛЯ (ещё раз об отношении писателя к художникам-назарейцам) ....	27
В. Ю. Баль. МИФ О БЕССМЕРТИИ ГОГОЛЕВСКОГО СМЕХА В РОМАНЕ А. КОРОЛЕВА «ГОЛОВА ГОГОЛЯ» .....	39
<b>ЖАНРОЛОГИЯ .....</b>	<b>56</b>
М. С. Степанова. НЕКОТОРЫЕ ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СЕМЕЙНОГО НАРРАТИВА В ЛИЦЕВОМ ЛЕТОПИСНОМ СВОДЕ ИВАНА ГРОЗНОГО.....	56
Н. С. Титова. АКСИОЛОГИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ МОТИВА ПУТИ В РОМАНЕ В СТИХАХ «СВАРОГОВ» В. А. ШУФА.....	70
С. С. Жданов, И. В. Гаузер. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МАДРИДА В ТРАВЕЛОГЕ К. А. СКАЛЬКОВСКОГО «ПУТЕВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ В ИСПАНИИ, ЕГИПТЕ, АРАВИИ И ИНДИИ».....	87
<b>ПОЭТИКА МОТИВА.....</b>	<b>103</b>
Г. М. Маматов, Е. В. Тырышкина. ИНСЕКТИВНЫЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ПОПЛАВСКОГО: ПЕРЕПОНЧАТОКРЫЛЫЕ .....	103
<b>АРХЕТИП. СИМВОЛ. МИФОЛОГЕМА .....</b>	<b>119</b>
Е. С. Медкова. НАРОДНАЯ ИГРУШКА-КАТАЛКА «ПАРОХОД»/КОРАБЛЬ/ЛАДЬЯ ФЕДОСЕЕВСКОГО ПРОМЫСЛА: ОБРАЗ МИРА .119	
<b>МУЗЕЙНЫЙ КОНТЕКСТ: ЗАБЫТОЕ.....</b>	<b>133</b>
Ю. С. Избачков, К. Е. Рыбак. ФОРМУЛА ЛЮБВИ АННЫ БАРЮССО. О МУЗЕИФИКАЦИИ УСАДЬБЫ ЛЯХОВО И РОЛИ АРХИВНЫХ УГОЛОВНЫХ ДЕЛ В МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКЕ.....	133
<b>ПО СТРАНИЦАМ РУССКОЙ ПЕРИОДИКИ .....</b>	<b>143</b>
С. В. Шарифуллина. ЯПОНСКАЯ ТЕМА НА СТРАНИЦАХ РУССКИХ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ НАЧАЛА XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК ЕВРОПЫ») .....	143

<b>ШУКШИННИСТИКА.....</b>	<b>154</b>
Г. В. Ануфриева. ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ В КИНОПОВЕСТИ В. М. ШУКШИНА «КАЛИНА КРАСНАЯ».....	154
Т. А. Богумил. СЕМАНТИКА БЕРЕЗЫ В «КАЛИНЕ КРАСНОЙ» В. М. ШУКШИНА.....	165
<b>ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ .....</b>	<b>176</b>
Н. Б. Руженцева, Э. В. Будаев. Е. А. Нахимова. ИНТЕНСИФИКАТОРЫ КАК СРЕДСТВА УСИЛЕНИЯ ЭКСПРЕССИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ПУБЛИЦИСТИКЕ.....	176
<b>МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ.....</b>	<b>193</b>
К. А. Землянская. ОБРАЗ КИТАЙСКОГО УЧИТЕЛЯ В РАССКАЗЕ ВЕ- НЕДИКТА МАРТА «ЧЕЛОВЕК С ШАРИКОМ» .....	193
<b>ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ.....</b>	<b>210</b>
<i>ФЕНОМЕН ИГРЫ.....</i>	<i>210</i>
В. М. Москалюк, Д. Ю. Молчанов. СУТЬ И ГРАНИЦЫ ИГРЫ КАК КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНА В АСПЕКТЕ КУЛЬТУРНО-ЯЗЫКОВОЙ ЭТИМОЛОГИИ СЛАВЯН .....	210
<b>СЕМИОТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ .....</b>	<b>223</b>
В. А. Ермолаев. ПИТАНИЕ И ГАСТРОНОМИЯ: ОБЩЕЕ И ОСОБЕН- НОЕ.....	223
<b>НАУЧНЫЕ ВСТРЕЧИ .....</b>	<b>236</b>
М. В. Строганов, Е. Н. Строганова. ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ЛИТЕРАТУРА И ЧИТАТЕЛЬ».....	236
В. Д. Денисов. IX НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ГО- ГОЛЬ И ПУШКИН СЕГОДНЯ».....	247
<b>НОВЫЕ КНИГИ .....</b>	<b>250</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>251</b>

---

# ПУШКИНСКИЕ ШТУДИИ

---

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-6-26

Г. Ю. Карпенко<sup>1</sup>, **В. П. Тарсуков**<sup>2</sup>

*Самарский национальный исследовательский университет  
имени академика С. П. Королева (Самара, Россия)*

## **«СМУТНОЕ ПОХМЕЛЬЕ»: АНТРОПОЛОГИЯ И ИСТОРИОСОФИЯ ЗВУКА «У» («БЕЗУМНЫХ ЛЕТ УГАСШЕЕ ВЕСЕЛЬЕ...» А. С. ПУШКИНА И «ДВЕ СУДЬБЫ» В. С. ВЫСОЦКОГО)**

В статье с учетом широкого контекста фоносемантических исследований реализуется эстетико-психофизиологическая гипотеза о соотносительности звука «у» с состоянием «смутного похмелья». На материале конкретных текстов А. С. Пушкина и В. С. Высоцкого показывается функционально-смысловая роль «похмельного» звука: как в элегии Пушкина он преобразуется и смягчается («гармонией упьюсь», «любовь»), а в стихотворении Высоцкого завершается комплексом протяжного угасания «у-у-и-и-а». Такое сопоставление позволяет сделать выводы антропологического и историософского порядка.

**Ключевые слова:** А. С. Пушкин, В. С. Высоцкий, звук и значение, пороговое состояние, художественная антропология, историософия

G. Y. Karpenko, **V. P. Tarsukov**

*Samara National Research University named after  
academician S. P. Korolev (Samara, Russia)*

## **“A VAGUE HANGOVER”: THE ANTHROPOLOGY AND HISTORIOSOPHY OF THE “U” SOUND (“THE FADED FUN OF THE MAD YEARS...” BY A. S. PUSHKIN AND “TWO DESTINIES” BY V. S. VYSOTSKY)**

---

<sup>1</sup> Геннадий Юрьевич Карпенко – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева (Самара, Россия). E-mail: karpenko.gennady@gmail.com.

<sup>2</sup> Владимир Петрович Тарсуков (1947–2025) – независимый исследователь (Самара, Россия).

Taking into account the broad context of phonosemantic research, the article implements an aesthetic-psychophysiological hypothesis about the correlation of the sound “u” with the state of a “vague hangover”. Based on the material of specific texts by A. S. Pushkin and V. S. Vysotsky, the functional and semantic role of the “hangover” sound is shown: in Pushkin’s elegy it transforms and softens (“I’ll get drunk on harmony”, “love”), and in Vysotsky’s poem it ends with a complex of prolonged fading “u-u-i-i-a-a”. This comparison allows us to draw conclusions of an anthropological and historiosophical order.

**Keywords:** A. S. Pushkin, V. S. Vysotsky, sound and meaning, threshold state, artistic anthropology, historiosophy

Постановка проблемы, связанной с возможностью концептуализации определенного звука поэтического высказывания, нуждается в детальном обосновании, так как неизбежно порождает ряд методологических, теоретических и историко-литературных вопросов, имеющих отношение к фоносемантике и «звуковыразительности». Освещение разных подходов и точек зрения позволит создать широкий контекст понимания «звуковой» проблемы и выработать необходимые предпосылки ее решения при обращении к конкретному художественному материалу: к элегии А. С. Пушкина «Безумных лет угасшее веселье...» и к песне-стихотворению В. С. Высоцкого «Две судьбы» («Жил я славно в первой трети...»).

С точки зрения методологии, определяющей ценностную установку и гипотезу статьи, речь пойдет не столько об эстетико-ассоциативной функции звука (фонемы), сколько о «порожденной», психофизиологической (эстетико-психофизиологической), отсылающей к сфере антропного переживания, которое как ментальное состояние становится одним из показателей «душевно-органического качества» исторического времени и как поэтическое высказывание получает в тексте свое преобладающее или отличительное звуковое выражение: звук манифестируется буквой.

О необходимости изучения «психофизиологических следов» творца, находящихся свое запечатление в знаках текста, писал В. Н. Топоров. Ученый актуализировал проблему осмысления текста как эстетико-психофизиологического феномена, где «каждое слово, выступающее как индекс “мира”, оповещающий о некоем важном его параметре <...> образует переживание собственного **тела**, его ощущений, радостей, страданий, потребностей <...> “Соматическое” бытие, “душе-телесная” жизнь выступает как то основание, которое – при широком подходе – составляет содержание важной, в значительной степени базовой, части поэтических текстов и сам “язык”, это содержание описывающий. Следовательно, биофизическая органика в известной мере определяет,

“преформирует” некий существенный пласт духовного творчества» [Топоров, 1995, с. 429]. В. Н. Топоров говорит о необходимости обращать концептуальное внимание на присутствие в тексте антропологических «выбросов» в виде разного рода проявлений: эмоционально-эмоциональных, соматических, аффективных, даже экстатического и патологического характера, – всего того, что находит свою фиксацию не только в слове, но и в звуке, и на что указывал еще А. А. Потебня: «...непрерывно утекающее состояние нашего я оставляет более ощутительный след в членораздельном звуке. Воспроизведение звука облегчает, впрочем всегда неточное, воспроизведение мысли. Звук становится намеком, знаком прошедшей мысли» [Потебня, 1990, с. 137]. Вполне очевидно, что такого рода антропные «следы» в тексте должны быть опознаны, классифицированы и по-другому – вне доминирования теоретико-инструментальных практик (которые в данном случае должны быть вспомогательными) – описаны: «Во всех этих случаях сферы “свидетельского” и “доказательного” аранжируются совсем иначе, чем в “холодных” текстах, переводимых в логико-дискурсивные конструкции» [Топоров, 1995, с. 429].

С теоретической точки зрения проблема звука и значения [Яacobson, 1985] имеет и давнюю традицию осмысления, и различные способы ее рассмотрения и решения. Но, пожалуй, поворотным событием, стимулировавшим научный интерес к звуковой стороне художественного высказывания, прежде всего лирического, стали идеи А. А. Потебни о внутренней форме слова, которая, по мысли ученого, воспринимающим может осознаваться как «ближайшее этимологическое значение» и одновременно «с накопившимся в душе запасом» переживаться как «то или другое представление» [Потебня, 1990, с. 22].

Но А. А. Потебня, рассматривая взаимодействие в процессе исторической жизни слова его внешней (звуковой) формы, содержания (значения слова) и внутренней формы (представления), как этимолог приходит к заключению: «Если затеряна для сознания связь между звуком и значением, то звук перестает быть внешнею формою в эстетическом значении этого слова» [Потебня, 1990, с. 24]; «Звук и значение навсегда остаются неперемненными условиями существования слова, представление же теряется» [Потебня, 1990, с. 133].

Такого суждения А. А. Потебни об умалении эстетической функции звука в связи с утратой его «этимологического» сопряжения с представлением было достаточно, чтобы в науке о литературе возникло целое направление, целью которого на начальном этапе стало обоснование эстетической природы

звука в поэтической речи. Б. М. Эйхенбаум в статье «Теория “формального метода”» пишет: «Формалисты начали свою работу с вопроса о звуках стиха, как наиболее боевого и принципиального для того времени» [Эйхенбаум, 1987b, с. 383]. Свою «звуковую» теорию и исследовательскую практику они построили на критике концепции А. А. Потебни [Эйхенбаум, 1987b, с. 384–387] и особенно на умалении религиозно-метафизических взглядов символистов: «Основным лозунгом, объединившим первоначальную группу формалистов, был лозунг раскрепощения поэтического слова от оков философских и религиозных тенденций, все более и более овладевавших символистами» [Эйхенбаум, 1987b, с. 379].

Формалисты исходили из признания самоценности звука и сводили его значение к устраивающему всех эстетическому содержанию, которое определялось фонетической закономерностью и возможностью ассоциативно-эмоционального сопряжения звука со смыслами произведения. В продвижении своих теоретических положений формалисты были настойчивы. Суть понимания проблемы сопряжения звука и значения выразил В. Б. Шкловский: «...поэт стремится увеличить суггестивность своих произведений, свидетельствуя тем самым, что сами звуки речи, как таковые, обладают особенной силой» [Шкловский, 1919, с. 15]; «...эмоции могут быть лучше всего выражены особую звукоречью, часто не имеющей, определенного значения и действующей вне этого значения, или помимо его, непосредственно на эмоции окружающих» [Шкловский, 1919, с. 14]. Более развернутую концепцию самоценности звука изложил Л. П. Якубинский, привлекая в качестве доказательства эстетико-эмоциональной значимости звука иностранный язык, и уверенно в многократных повторах утвердил свою мысль: «Эмоциональное переживание звуков иностранных слов налицо <...> (и притом совершенно независимо от смысла слова)» [Якубинский, 1919, с. 42]; «Явление обнажения фонетической стороны слова также очень часто сопровождается эмоциональным переживанием звуков, на которых сосредоточено внимание» [Якубинский, 1919, с. 43]; «Итак, в стихотворном языке, благодаря сосредоточению внимания на звуках, обнаруживается эмоциональное к ним отношение; это обстоятельство очень важно при определении взаимоотношения звуковой и смысловой стороны речи в стихотворном языке» [Якубинский, 1919, с. 44]; «...звуки всплывают в светлое поле сознания; в связи с этим возникает эмоциональное к ним отношение, которое в свою очередь влечет установление известной зависимости между “содержанием” стихотворения и его звуками» [Якубинский, 1919, с. 49].

Формалисты дали многое в понимании эстетикопорождающей функции звука, разработали методику «школьного» образца, использование которой стало общедоступной практикой. На такую общедоступность эстетико-фонетического анализа текста ссылается, например, В. В. Иванов, описывая особенности поэтики Б. Л. Пастернака: «Эту связь звучания со значением <...> легко обнаружить <...> в виду относительной легкости задачи я предоставляю это сделать читателю» [Иванов В. В, 1998, с. 134].

В дальнейшем последовавшие разработки функциональной значимости поэтического звука осуществлялись на основе теоретических установок и принципов формалистов. В своих базовых предпосылках исследования не вышли за их пределы теоретических положений формалистов, заметно пополнились только понятийным аппаратом описания проблемы: «Фоносемантический (фоносемантический) анализ поэтического текста имеет целью достижение за счет интерпретации фонетических смыслов углубленного и расширенного восприятия, понимания и усвоения смысловой системы и структуры стихотворения в целом» [Казарин, 2000, с. 99]. Даже в недавнем фундаментальном исследовании системных проблем фоносемантики (2022), в котором проводилось как экспериментальное изучение звукоизобразительности, так и психо-и нейролингвистическое, исходный тезис так или иначе восходит тоже к формалистам: «Главной теоретической основой фоносемантики является представление о том, что языковой знак является примарно мотивированным, и имеет дуальный (произвольный и непроизвольный) характер» [Флакман 2022, с. 16]. До сих пор связь между звуком и смыслом устанавливается на основе тех же принципов, которые в своих практических работах реализовывали и формалисты: закономерности (повторов), ассоциативности (субъективности восприятия) и – как следствие – конвенционального звукового символизма [Флакман, 2022, с. 12].

Таким образом, если делать предварительный вывод, то можно заключить: хотя формалисты и дали многое литературоведению в области изучения функциональности звука и их идеи до сих пор теоретически подпитывают звукосемантические исследования, но необходимо все же признать, что ими звук в художественном тексте рассматривался как эстетическая конвенциональная величина, как объективный знак, отсылающий не к психофизиологии творца, а к восприятию читателя. Они ограничили понимание звука пределами отношения «наличный звук и воспринимающий его субъект». Именно на этом основании – на признании только «объектного» звука, направленного на воспринимающего, – формалисты отклонили религиозно-метафизическое понимание символистами его «потустороннего» источника как нерелевантного: нерелигиозному сознанию трудно было уловить энергии смыслов, пропуска-

ющих «оттуда» – из глубин космического и теoантропного бытия – и закрепляющих свое присутствие в звуке. Но «отброшенному камню» следует присмотреться: действительно ли там ничего не присутствует!?

Б. М. Эйхенбаум, вспоминая и признавая начальные – побуждающие к деятельности – заслуги символистов, писал: «Вышедшая в 1910 году книга А. Белого «Символизм» оказалась родоначальницей целого движения» [Эйхенбаум, 1987а, с. 325]. Суть этого движения, по словам того же Б. М. Эйхенбаума, выразилась в лишенной научности (и поэтому объективности) религиозно-метафизической тенденции осмысления звука [Эйхенбаум, 1987б, с. 379]. Так, А. Белый в статье «Магия слов» говорил о созидательной силе звука и теургической сущности автора: «В звуке воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности <...> звуком слова я укрощаю эти стихии» [Белый, 1910, с. 430]. К. Д. Бальмонт так же, как и А. Белый, исходил из вбирающее-творящей природы звука, который как «объектный» знак представляет собой порой ощутимую, но до конца не разгаданную тайну слияния природного и человеческого: «В этом слиянии природного и человеческого, стихийного и человеческого заключается звуковая тайна Поэзии как Волшебства, в котором вопли ветра, звериные клики, пение птиц и шелесты листьев говорят через человеческие слова, придавая им двойное выражение и поселяясь в заклинательных слогах и буквах, как домовые и лешие живут в наших лесах и домах» [Бальмонт, 1915, с. 51–52].

Символисты, используя мистико-органический подход и метафорические определения в распознавании звука, продолжали давнюю традицию, восходящую в философском плане к идеям И. Г. Гердера, а в религиозном – к древнеиндийским источникам<sup>3</sup>. Гердер, утверждавший идею тождества Бога и природы

---

<sup>3</sup> Ф. де Соссюра удивило отсутствие теоретических работ о семантико-функциональной значимости звука в древнеиндийской культуре при тотальной практике его применения в мистических целях: «Повторение в гимне слогов, принадлежащих тому священному имени, которому посвящается гимн <...> что свидетельствует о главной заботе автора – подражать слогам священного имени <...> поэт стремился, в соответствии с религиозным или поэтическим законом, подражать звукам имени». «С чисто звуковой точки зрения необходимым оказывалось внимательное отношение к разным видам имени для того, чтобы выполнить пожелание бога или исполнить поэтический закон...» [Соссюр, 1977, с. 640]. Наблюдения В. В. Иванова подтверждают выводы Ф. де Соссюра: «Каждый поэтический текст в этих традициях, в частности гимн «Ригведы», строится в зависимости от звукового (фонологического) состава ключевого слова, чаще всего – имени бога (обычно неназываемого). Другие слова текста подбираются таким образом, чтобы в них с определенной закономерностью повторялись звуки (фонемы) ключевого слова» [Иванов В. В. 1976, с. 251].

и показывавший в своих исследованиях, как осуществляется «путь Бога в природе и в мире» [Гердер, 1977, с. 10], рассматривал и звук как «заповедь природы всем ее созданиям», а именно: «...в звуках выражать свое чувство!» [Гердер, 2007, с. 134]. Гердер делает важное замечание о соприродности, глубокой органической связи звука и чувств, которая в полной мере обнаруживает себя, когда в человеке проявляются сильные эмоции, когда его поражают аффекты: «Пусть наш искусственный язык вытеснил язык природы, пусть наша гражданская жизнь и общественная благовоспитанность иссушили, ввели в русло или отвели в сторону потоки страстей, но в момент наивысшего напряжения, где бы и когда бы он ни настал, наше чувство вновь вступает в свои права и непосредственно прорывается в акцентах родного языка. Внезапный порыв бурных страстей, припадок тоски и горя, радости или веселья, оставляющий глубокий след в душе, всепоглощающее чувство мести, отчаяния, ярости, страха, ужаса и т. п. – все они властно заявляют о себе, и каждое из них – по-своему. У звуков есть столько оттенков, сколько различных чувств таится в нашей природе» [Гердер, 2007, с. 134].

Звук, по Гердеру, как и монада Г. В. Лейбница [Лейбниц, 1982, с. 404–406], наделен «вселенской отзывчивостью»: «сочувствие» – это естественное состояние «всех вещей»<sup>4</sup>, в которых связаны «воедино и Творец мира, и мельчайшая песчинка» [Гердер, 1977, с. 24]. Оригинальность суждений Гердера заключается в том, что он внес в эволюцию органического (и не только органического) мира «человеческое присутствие», «человеческое чувство». «Оттуда», из глубин «нечувствия» и довременного молчания, из «ничто», из «камня» вырывается человеческий звук как «побег гуманного духа» [Гердер, 1977, с. 110] и становится постоянной воспроизводящей и возводящей основой «роста гуманности» от камня к кристаллу, к растению, к животному и к человеку (и в человеке) [Гердер, 1977, с. 116–117].

В XX веке интерес к духовно-органическим и даже «космо-геологическим» отпечаткам в слове и в звуке проявлял О. Э. Мандельштам, писавший о «каменном веке существования» слова, о его звуковом рождении из камня: «Камень Тютчева, что, «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», – есть слово. Голос материи

---

<sup>4</sup> О формировании в европейской культуре XVII – начала XIX в. идеи «психоидной жизни» органической и неорганической природы см.: [Лосский, 1998, с. 222–257]. Н. О. Лосский о проявлениях такой жизни в неорганической природе пишет: «Реакция металла или камня на удар различными звуками есть выражение какого-то внутреннего переживания» [Лосский, 1998, с. 254].

в этом неожиданном паденье звучит как членораздельная речь <...> Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики – как бы попросился в «крестовый свод» – участвовать в радостном взаимодействии себе подобных» [Мандельштам, 1987, с. 169].

Изучая «Божественную комедию» Данте с точки зрения «вселенской отзывчивости», Мандельштам показывает, как Данте в «Божественной комедии» открывает перспективу возвращения «смыслохудожеств» назад таким образом, что все отдаленные ритмы, соучаствующие в создании форм жизни, проступают в стих, присутствуют в «поэтической материи» «вот здесь»: «сегодняшний» художественный смысл «...зачат в процессе поэтического формообразования, в волновой процессуальности, в обратимости поэтической материи, самой точной из всех материй, самой пророческой и самой неукротимой» [Мандельштам, 1987, с. 134]. Анализируя «Божественную комедию» со стороны звучащих ритмов, Мандельштам подмечает, как в одном месте Данте на фонетическом уровне передает жужжание пчел, внесших личный звуковой вклад («работали пчелы» [Мандельштам, 1987, с. 121]) в создание поэмы и сохранивших к тому же в своем гудении гул воды<sup>5</sup>, а, следовательно, и в «звукожизни» самого произведения, в другом же месте – жевание, чавканье, бульканье кузнечиков, отчего «создается странная саранчовая фонетика» [Мандельштам, 1987, с. 141]. Все это многообразное звучание, присутствующее «там-здесь», и, безусловно, относящееся к сфере художественной онтологии, образует «оркестровую музыку» поэмы, при исполнении-слушании которой сливаются в одномоментном согласии «первозвук» с его физической, артикуляционной и психофизиологической основой и душа художника, улавливающая его звучащие смыслы: соединить и пережить в себе, в «точке Я», две эти полярности – «первозвук» и «искусство» – может только человек с пробудившимся чувством «общего ритма», с поэтической чуткостью души. Безусловно, такой опыт осмысления духовно-органических (и даже «космо-геологического») истоков поэтического звука необходимо учитывать, особенно в текстах, которые в этом нуждаются.

Теория «родственной отзывчивости» звука получила свое обоснование и в современных отечественных исследованиях. В. Н.Топоров, осмысливая проблему возникновения базовых концептов мировой (индоевропейской) духовности, выделяет творческую основу психофизиологического акта «перводействия-первоотклика-перволюбви», который осуществился и осуществляется

---

<sup>5</sup> «Уже вблизи я слышал гул тяжелый / Воды, спадавшей в следующий круг, / Как если бы гудели в ульях пчелы» (Ад. Песнь 16: 1) [Данте, 1982, с. 89].

в человеке «особым «внутренним» субъектом», «\**теп*-субъектом», некогда выделившимся из общей косной ткани: «Именно он производит то психоментальное тонкое, резонирующее с усилением «дрожание-трепетание», с которым связано преодоление инертно-пассивных (“нечутких”) состояний и прорыв к переживанию некоего единства с миром, созвучности, совпадения, родства с ним <...> Человек же в этой ситуации выступает всего лишь как носитель и материальный восприимчивый этого внутреннего движения и интерпретатор идущих от него импульсов, как некое «резонирующе-объясняющее» пространство» [Топоров, 1994, с. 44–45].

Следовательно, если делать вывод по теоретическому обзору, то не может (не должно) быть альтернативных подходов в решении «звуковой» проблемы поэтического высказывания: важны как инструментально-статистические подсчеты звукоряда, создающие ассоциативно-эмоциональный эффект эстетического восприятия, так и междисциплинарные разыскания (существующие часто в виде предположений и гипотез) в сфере психофизиологических, антропно-душевных порождающих причин того или иного лейтмотивного звука, который становится концепированным выражением авторского состояния и его отношения к самому себе и к миру.

В последующей части работы в центре сосредоточенного внимания будет находиться звук «у», рассматриваемый как концептуально выразительный в элегии А. С. Пушкина «Безумных лет угасшее веселье...» [Пушкин, 1977, т. 3, с. 169] (8 сентября 1830 [Пушкин, 1977, с. 454]) и в песне-стихотворении В. С. Высоцкого «Две судьбы» («Жил я славно в первой трети...» <1975, 1976 – осень 1977> [Высоцкий, 1997, кн. 3, с. 106–108]).

Исходная предпосылка, порождающая интерес к звуку «у», связана с поэтико-психофизиологическим состоянием, обозначенным в элегии Пушкина как «смутное похмелье»: «Безумных лет угасшее веселье / Мне тяжело, как смутное похмелье...». А в песне-стихотворении Высоцкого «у» получает свое выражение в пороговой стадии опьянения, когда, как в другом стихотворении говорится, «Чёрта я хотел опохмелять» [Высоцкий, 1997, кн. 3, с. 99], когда «лыка не вяжешь», когда «...хлебнешь стаканов десять – облегчение!» Речь в первую очередь идет не о поэтической условности, или мотиве опьянения [Марьяничева, 2013], а о психофизиологической реальности, о состояниях опьянения и похмелья, которые известны пишущему, пережиты им и на органическом уровне формируют в нем «гул воспоминаний» [Иванов В. В., 1998, с. 131]: из этого «гула опьянения» и рождается звук «у» как соприродный

состоянию «смутного похмелья». Звук «у» прежде всего психофизиологичен, вызван к жизни помутненным состоянием, и только как таковой, отравленный алкоголем, он проникает в художественный текст и функционирует в нем уже и на правах поэтической реалии. Но он всегда акустически и семантически будет отягощен в границах рассматриваемых текстов опытом опьянения и похмелья, который, выступая в затекстовую реальность, воспринимается как по преимуществу мужской опыт. С этой точки зрения можно говорить о «мужской» поэтике Пушкина и Высоцкого, обладающей своей гендерной специфичностью и выразительностью [Карпенко, 2020].

Исследователи уже обращали внимание на то, как в произведениях Пушкина и Высоцкого получает свое концепированное оформление звук, как он превращается в концепт, порождающий доминантные и дополнительные художественные смыслы и эффекты [Иванов В. И., 1990], [Скобелев, 2001, с. 155–158].

Примечательно, что «у» среди других поэтических и речевых звуков был выделен как «темный», «печальный» низкий (по тону) гласный [Воронин, 2001, с. 120]<sup>6</sup>, который, например, задействуется как психофизиологический концепт при передаче плача, воя [Флакман, 2022, с. 61].

Блестящий анализ функциональной значимости звука «у» в поэме Пушкина «Цыганы» провел В. И. Иванов, давший не только общую характеристику его присутствия, но и проследивший по всему тексту поэмы его символизм: «Фонетика мелодического стихотворения обнаруживает как бы предпочтение гласного звука у, то глухого и задумчивого, уходящего в былое и минувшее, то колоритно-дикого, то знойного и узывно-унылого; смуглая окраска этого звука или выдвигается в рифме, или усиливается оттенками окружающих его гласных сочетаний и аллитерациями согласных; и вся эта живопись звуков, смутной бессознательно почувствованная уже современниками Пушкина, могущественно способствовала установлению их мнения об особенной магической напевности нового творения, изумившей даже тех, которые еще так недавно были упоены соловьиными трелями и фонтанными лепетами и всюю влажною музыкой песни о садах Бахчисарая» [Иванов В. И., 1909, с. 148].

---

<sup>6</sup> Так, М. В. Карапетян, отталкиваясь от фонологической характеристики гласных, выделяет мрачную тональность звука «у» в начальных стихах лермонтовской «Молитвы» («В минуту жизни трудную...»): «Трудно не обратить внимания на многократное повторение звука [у] в стихотворении М. Ю. Лермонтова « Молитва» <...> звук [у] усиливает чувства печали, тоски, тяжести» [Карапетян, 2012, с. 153–154].

Действительно, встречающийся звук «у» в словах, несущих лексически сниженные «мрачные» смыслы, выполняет роль концепта с ущемляющим душу эмоционально-негативным содержанием: «Уныло юноша глядел, / На опустелую равнину / И грусти тайную причину / Истолковать себе не смел...» [Пушкин, 1977, т. 4, с. 153], – который ожидаемо узнается в семантически окрашенных словах: «могильный гул», «Твои угрозы презираю, / Твое убийство проклиная <...> Умри ж и ты! <...> Умру любя!» [Пушкин, 1977, т. 4, с. 157, 167]. Закономерно поэма завершается столь же удручающе звучащим «у» (как звуко-сюжетное и обобщающее завершение судьбы замкнутого на себе, на своих страстях героя): «И под издранными шатрами / Живут мучительные сны, / В пустынях не спаслись от бед, / И всюду страсти роковые, / И от судеб защиты нет» [Пушкин, 1977, т. 4, с. 170].

По поводу такого фонетически трагического финала В. И. Иванов (о котором он, кстати, пишет в сноске, показывая тем самым, что он помещает его «в подвал») заключает следующее: «...весь эпилог, собирающий основные элементы поэтической гармонии целого творения от музыкальности представления *«туманности»* воспоминаний, через глухие отголоски бранных *«гулов»* до сладостной меланхолии *«Мариула»*, чтобы завершиться созвучием трагического ужаса, которыми дышат последние строки» [Иванов В. И., 1909, с. 150].

В. И. Иванов показывает, как на уровне звукописи и задаваемых ею смыслов Пушкин намечает преодоление «трагического ужаса», когда он реализует «музыкальный запас лирической энергии», которая усилена в поэме «по своему почти религиозному оттенку, но родственному по существу настроением, породившим как стихотворение «В чужбине свято наблюдаю», так и другое, вошедшее в состав поэмы «Птичка Божия не знает» ... Поэта умиляет участь птиц небесных, не сеющих, не жнущих, празднующих вечный праздник беспечной радости; это чувство сладостно мирит его с миром и Божеством...» [Иванов В. И., 1909, с. 149–150].

Но нужно подчеркнуть, что в «Цыганах» «трагический ужас» преодолевается не антропологически, а натурфилософски (не на уровне сюжета героя, а на уровне воплощения автором своего замысла о человеке и мире): Пушкин обозначает возможность торжества гармонии только в том случае, если существо наделено другим строем души и устремлений или если оно несет в себе другой – созидательно-волевой – запас энергии и способно преобразиться.

С подобным преодолением мы встречаемся и в пушкинской элегии. Однако в ней поэт достигает гармонического состояния в самом себе и в надежде на благосклонность другого («И может быть...»), то есть антропологически, а не только поэтически условно. Начало элегии, как отмечалось, фоносемантически «вырастает» из состояния-сравнения «смутное похмелье»: «Безумных лет угасшее веселье / Мне тяжело, как смутное похмелье...». Это одновременно и психофизиологически, и поэтически потрясающее пушкинское «мужское» откровение – «смутное похмелье» (которое уместно вспоминается-приводится в сравнении и им нельзя не поделиться). Если поэт написал «смутное похмелье», выбрал из всех «художественных запасов» своей души такое психофизиологическое сравнение, то он, следовательно, пережив данное состояние, душевно-органически, утробно знал, что это такое (точно так же, как и «мы, испытавшие, знаем»). Поэт сравнением искренне намекнул на прежний опыт «угасшего веселья». В этом смысле «Элегия» продолжает исповедальный тон «Воспоминания» (Когда для смертного умолкнет шумный день...») [Пушкин, 1977, т. 3, с. 58]), где фоносемантически удручающее «у» рождается из душевных переживаний, из воспоминаний совести. В стихотворении «ночные» воспоминания материализованы в «записях» «длинного свитка»: «ум подавлен тоской», а в душе горит «Змеи сердечной угрызенья». В «Воспоминании» поэт мужественно остается наедине с «угрызениями совести»: «И с отвращением читая жизнь мою, / Я трепещу и проклинаю, / И горько жалуясь, и горько слезы лью, / Но строк печальных не смываю». В «Элегии» же поэт сталкивается с более сложной задачей: нужно остаться не только наедине со своей совестью – с голосом Бога в душе [Прохоров, 2010], но и, если найдутся душевно-физические силы, преодолеть свою «похмельную» психофизиологию, которая не отпускает и даже обозначает «грядущий путь». Дело в том, фонетически закодированное «смутное похмелье» находит свое чуть ли не анаграмматическое выражение в нагнетающе повторяющемся заунывном звуке «у». Он усиливает чувство безнадежности в последних словах первой строфы. Доминирует настроение уныния, порожденное «гулом похмелья»: «Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе / Грядущего волнуемое море». Однако светлый гений Пушкина (в союзе с народным и церковнославянским духом) торжествует, его «волевая» художественная антропология всё побеждает. Внутренняя победа находит отражение в фонетическом преобразовании и переходе «сдавленных» «у-и-у-и» в открыто звучащий «а-а». Полная надежд звуковая «поступь» также лексически поддержана словом высокого значения, указывающим на сакральное знание – «ведаю»: «Но не хочу, о други, умирать; / Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать; / И ведаю, мне будут наслажденья».

«Волчий» звук преодолевается поэтом в конце «Элегии», где тот же дружески привычный и знакомый процесс «пития», «упивания» становится «упиванием» духовным, а звук «у» фонетически и семантически (внутри слов) смягчается: «Порой опять гармонией упьюсь, / Над вымыслом слезами обольюсь, / И может быть – на мой закат печальный / Блеснет любовь улыбкою прощальной». Так, «у», переходя в смягченное «бу», «йу», посылает «звук-весть» [Бальмонт, 1915, с. 64] не только о поэте, но и о человеке пушкинской эпохи, являющего в себе возможность преображения, – «сдвоенную» антропологию, «божественную» и художественную. Такая мера человеческого становится и религиозной (историософской) мерой, так как содержит в себе намек на древнейшую молитву «Свете Тихий», звучащую на литургии: «...пришедше на запад солнца, видевше свет вечерний, поем Отца, Сына и Святаго Духа Бога» [«Свете Тихий», 2008, с. 558]. «Воспоминательная привязанность» художественного сознания Пушкина не только к «смутному похмелью», но и к литургическому гимну «Свете Тихий» обозначает тем самым сакральную перспективу. Соотнесенность «заката печального» с контекстом вечной радости песнопения (гимна) «Свете Тихий» вскрывает глубинный пласт авторской таящейся надежды: его чаяние на «претворение», или, если иметь в виду призвание «Света Тихого», на «совоскресение» в Любви [Бальтазар, 2006, с. 159]: «Блеснет любовь улыбкою прощальной».

Стихотворение-песня Высоцкого «Две судьбы» по своей звуковой напряженности тоже рождено из психофизиологического состояния «смутного опьянения-похмелья». Но начинается оно узнаваемо образно-биографически – с бесшабашного признания, с радостной вести о собственной удачной жизни: «Жил я славно в первой трети / Двадцать лет на белом свете / по учению. / Жил безбедно и при деле, / Плыл, куда глаза глядели, – по течению».

С точки зрения «мужской» психологии исповедующийся герой уверен в своих силах, доволен своей судьбой, у него нет видимых преград и препятствий: ведь жизнь идет «по учению» и «по течению». Обычными в такой мужской уверенной жизни становятся и состояния опьянения и «смутного похмелья»: «У меня запой от одиночества...» [Высоцкий, 1997, т. 3, с. 98]; «Я рупь заначил – опохмелимся!» [Высоцкий, 1997, т. 1, с. 217]; «...завтра гнать похмелье моё <...> И без похмелья перепой» [Высоцкий, 1997, т. 1, с. 233, 234] и т. д.

То психоментальное состояние, которое в элегии Пушкина передано намеком-сравнением «смутное похмелье», становится порождающей основой

в стихотворении-песне «Две судьбы»: «Берега текут за лодку, / Ну, а я ласкаю глотку медовухой. / После лишнего глоточку – / Глядь: плыву не в одиночку – со старухой». У Высоцкого тоже все предельно (и даже запредельно, на надрыве) психофизиологично. Он придерживается той же пушкинской поэтики «парности» («не в одиночку»). Так же, как и поэт, которого «Бывало, <...> читал всю ночь до зорь я...» [Высоцкий, 1997, т. 3, с. 43], Высоцкий использует узнаваемо пушкинское «глядь», которое разговорно-просторечно выделяется в стихотворении «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит» [Пушкин, 1977, т. 3, с. 258]: «...мы с тобой вдвоем / Предполагаем жить... / И глядь – как раз умрем». Божественно-веселое просторечное пушкинское «И глядь», «парность» видения нивелируют пессимизм неизбежного «умрем». Поэт намечает путь к чаемому грядущему, к «обители дальней» – к духовному спасению, зрит перспективу ценностно-смысловой вечности: «Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальную трудов и чистых нег».

Но у Высоцкого тот же самый «у» звучит уже по-другому, не так, как «у» у Пушкина: у него фоносемантически звук не преобразуется. «Смутное похмелье», тоже сопровождаемое «волчьим “у”», пропевается более протяжно и трагически угнетающе и постепенно на фонетическом – звучащем – уровне переходит в кричаще-затушающе-умирающее «а», особенно явное в одном из вариантов: «Ох, пройдох я! / Чтoб вы сдохли, выпивая, / Две судьбы мои – / Кривая да Нелёгкая!» [Высоцкий, <https://www.culture.ru/poems/19401/dve-sudby>]. В других редакторских версиях «добро побеждает зло»: «Греб до умопомраченья, / Правил против ли теченья, / на стремнину ли, – / А Нелегкая с Кривою / От досады, с перепоею там и сгнули» [Высоцкий, 1997, с. 108], [Высоцкий, 2012, с. 84]. Но, как заметил М. М. Шемякин, такая победа была недолгой: «И он был трезв и счастлив в течение полугода <...> Потом, конечно, всё встало на прежние рельсы...» [Шемякин, 2012, с. 83].

Можно сказать, что «бегство» «Нелегкой с Кривою» (счастливо-сказочный финал), безальтернативно предложенное составителями и редакторами, находится в противоречии с фоносемантикой текста. Если воспользоваться метафорическими определениями гласных, которые дал Бальмонт, то акустически заявлен другой итог: «У – музыка шумов, и У – вскрик ужаса. Звук грузный, как туча и гул медных труб. Часто У – грубое, по веществу своему»; «И – тонкая линия. <...> Крик, свист, визг»; «И – звуковой лик изумления, испуга»; «И – вилы, пронзающий винт. <...> кричит, беспокоит, томит» [Бальмонт, 1915, с. 62]. «И – извив рытвины Ы, рытвины непроходимой» [Бальмонт, 1915, с. 64]. Итог другой – более трагичный – не только по эмоцио-

нальной окрашенности акустического события, но и по биографической судьбе поэта, которая «здесь» тоже находит свое звуковое предуготовление.

У Высоцкого, к сожалению, явлена антропологическая («внутриутробная») «безнадега» на спасение, передаваемая комплексом протяжного угасания «у-у-а-а» («у-и-и-и-а-а»; «у-и») и эсхатологически подкрепленная предупреждением: «Не спасет тебя святая / богородица». Так, «смутное похмелье», по-мужски испытанное в эпохи Пушкина и Высоцкого, объединяющее национальное пространство и время, ставшее «русской болезнью»<sup>7</sup>, и символично-психофизиологически передаваемое звуком «у», не только отразило разную антропологию времени Пушкина и Высоцкого, разные результаты испытания «смутным похмельем», но и наметило тем самым опасную линию в историософии России (опасную линию русской судьбы, выраженную в предельно «похмельных» образах): другое время – и по-другому звучит и ценностно окрашивается даже один и тот же звук, меняется центрированность мира и душевная иерархия человека. Здесь ведь – в одном звуке – история России, русской жизни отразилась<sup>8</sup>.

Но и у Высоцкого сквозь «гул опьянения-похмелья» смутно выразилась надежда на спасение (на спасенного другого), обозначенное в стихотворении «Мне судьба – до последней черты, до креста» [Высоцкий, 1997, т. 4, с. 207–208], в котором поэт зарифмовал 28 стихов на «у»: «Только чашу испить не успеть на бегу, / Даже если разлить – все равно не смогу <...> / Может, кто-то когда-то поставит свечу / Мне за голый мой нерв, на котором кричу <...> / На ослабленном нерве я не зазвучу – <...> /Лучше я загуляю, запью, заторчу!».

Поэт надеется на другого («кто-то когда-то поставит свечу»), видит присутствие в мире Креста, преодолевающего всякую запредельную и пороговую слабость человека. Как справедливо пишут А. В. Скобелев и С. М. Шаулов, Высоцкий, замечая и описывая традиционные национальные пространства и Богоприсутствие, использовал в таком случае другую фонетическую стратегию. Так, в стихотворении «Купола российские» [Высоцкий, 1977, т. 4, с. 211–212], как точно подметили исследователи, «на фонетическом уровне разворачивается поистине симфоническая борьба за чистоту

---

<sup>7</sup> М. М. Шемякин делится воспоминанием: «Как-то рассуждали мы с Володей о преследующей нас «русской болезни» и о том, как же от нее избавиться» [Шемякин, 2012, с. 83].

<sup>8</sup> Историософский размах звук «у» получает в укоризненном восклицании старухи Изергиль, обращенном к повествователю в одноименном рассказе М. Горького: «У!.. стариками родитесь вы, русские. Мрачные все, как демоны...» [Горький, 1968, с. 77].

звука, возвещающего надежду на спасение и конечное торжество человека в его высшем предназначении» [Скобелев, 2001, с. 156]: «Душу, сбитую утратами да тратами, / Душу, стертую перекатами, – / Если до крови лоскут истончал, – / Залатаю золотыми я заплатами – / Чтобы чаще Господь замечал...». А. В. Скобелев и С. М. Шаулов напоминают, что не только звуки, но и буквы обладают культурной памятью, и, указывая на предпоследний стих, заключают: «...троекратное -т-, кажется, еще помнит времена, когда в фигуративных экспериментах экстремальных течений барокко оно получало эмблематический смысл напоминания о кресте – Т и t!» [Скобелев, 2001, с. 157].

Пожалуй, такое метасюжетное («завесное») присутствие в «Элегии» Пушкина и в произведениях Высоцкого таинства благодати, наполняющего человека бытовыми и духовными устремлениями и надеждой на спасение, становится выражением сверхмерных смыслов рассматриваемых произведений: они исполнялись в ценностном пространстве русской культуры, где память о молитвенном слове, Богородице, Господе и Кресте проступает и через гул «смутного похмелья» как антропологический и историософский – чаемый и исполняемый – код русской жизни и национальной судьбы.

Важным теоретико-методологическим итогом осмысления «похмельного» звука «у» стало понимание необходимости применения иерархически ценностного подхода, не допускающего изоляции ни инструментальных, ни религиозно-метафизических тенденций в проводимых исследованиях, а только «правильно» их структурирующего, тем более если речь идет о выявлении сущностных особенностей «знака», соотносимого с Творцом, человеком, обществом и творением.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бальмонт, К. Д.** Поэзия как волшебство / К. Д. Бальмонт. – Москва: Книгоиздательство «Скорпион», 1915. – 93 с.
2. **Бальтазар, фон Г. У.** Пасхальная тайна. Богословие трех дней / пер. с нем. В. Ф. Хулап / Г. У. фон Бальтазар. – Москва: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2006. – 288 с.
3. **Белый, А.** Магия слов // Белый, А. Символизм. Книга статей / А. Белый. – Москва: Книгоиздательство «Мусaget», 1910. – С. 429–448.
4. **Воронин, С. В.** Основы фоносемантики. Изд-е 2-е, стереотипное / С. М. Воронин. – Москва: ЛЕНАНД, 2006. – 248 с.
5. **Высоцкий, В. С.** Две судьбы / В. С. Высоцкий. – URL: <https://www.culture.ru/poems/19401/dve-sudby> (01.04.2025).

6. **Высоцкий, В. С.** Собрание сочинений: в 4 кн. / В. С. Высоцкий. – Москва: Изд-во «Надежда-1», 1997.
7. **Высоцкий, В. С.** Собрание сочинений: в 11 т. Т. 10. Каюсь! Каюсь! Каюсь! Стихотворения / В. С. Высоцкий. – Санкт-Петербург: Амфора, 2012. – 127 с.
8. **Гердер, И. Г.** Идеи к философии истории человечества / пер. с нем. / И. Г. Гердер. – Москва: Наука, 1977. – 703 с.
9. **Гердер, И. Г.** Трактат о происхождении языка / вступ. ст. В. М. Жирмунского; пер. с нем. Г. Ю. Бергельсона / И. Г. Гердер. – Изд. 2-е – Москва: URSS, ЛЕНАНД, 2007. – LVIII с. – С. 133–153. – (История лингвофилософской мысли).
10. **Горький, М.** Полное собрание сочинений. Художественные произведения: в 25 т. Т. 1 / М. Горький. – Москва: Наука, 1968. – 590 с.
11. **Данте, Алигьери.** Божественная комедия / пер. со староитал. М. Л. Лозинского / Алигьери Данте. – Москва: Правда, 1982. – 640 с.
12. **Иванов, В. В.** Очерки по истории семиотики в СССР / В. В. Иванов. – Москва: Наука, 1976. – 298 с.
13. **Иванов, В. В.** Разыскания о поэтике Пастернака: от бури к бабочке / В. В. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1 / В. В. Иванов. – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1998. – С. 15–140.
14. **Иванов, В. И.** К проблеме звукообраза у Пушкина / В. И. Иванов / В. И. Иванов // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. – Москва: Книга, 1990. – С. 262–269.
15. **Иванов, В. И.** О «Цыганах» Пушкина / В. И. Иванов // По звездам. Статьи и афоризмы. Опыты философские, эстетические и критические / В. И. Иванов. – Санкт-Петербург: Изд-во «ОРЫ», 1909. – С. 143–188.
16. **Казарин, Ю. В.** Анаграмма как способ смысловыражения в поэтическом тексте / Ю. В. Казарин // Известия Уральского университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2000. – № 17. – С. 92–99.
17. **Карапетян, М. В.** Смысловая функция звуков речи в поэтическом тексте / М. В. Карапетян // Филология и человек. – 2012. – № 3. – С. 150–156.
18. **Карпенко, Г. Ю.** О «мужской» поэтике А. С. Пушкина, или О смыслопорождающих возможностях одного уподобления: Ольга Ларина = Филлида / Г. Ю. Карпенко // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2020. – № 64. – С. 145–166.
19. **Лейбниц, Г. В.** Сочинения: в 4 т. Т. 1. Т. 1 / пер. с нем. Я. М. Боровского / Г. В. Лейбниц. – Москва: Мысль, 1982–1989. – 636 с. – (Философское наследие).

20. **Лосский, Н. О.** Мир как осуществление красоты: Основы эстетики / сост. П. Б. Шалимов / Н. О. Лосский. – Москва: Прогресс-Традиция, 1998. – 416 с.
21. **Мандельштам, О. Э.** Слово и культура: О поэзии. Разговор о Данте. Статьи. Рецензии / О. Э. Мандельштам. – Москва: Советский писатель, 1987. – 321 с.
22. **Марьяничева, Т. А.** Мотив алкогольного опьянения в творчестве В. С. Высоцкого / Т. А. Марьяничева // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2013. – № 3. – С. 168–178.
23. **Потебня, А. А.** Теоретическая поэтика / сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратова / А. А. Потебня. – Москва: Высшая школа, 1990. – 344 с. – (Классика литературной науки).
24. **Пушкин, А. С.** Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. Стихотворения 1827–1836 / А. С. Пушкин. – Ленинград: Наука, 1977. – 497 с.
25. **Прохоров, Г. М.** Съвьсть / совесть, сознание и сознательность / Г. М. Прохоров // «Некогда не народ, а ныне народ Божий...». Древняя Русь как историко-культурный феномен / Г. М. Прохоров. – Санкт-Петербург: Изд-во Олега Абышко, 2010. – С. 8–28.
26. **«Свете Тихий»** // Толковый Типикон / сост. М. Н. Скабалланович. – Москва: Изд-во Сретенского монастыря, 2008. – С. 558–561.
27. **Скобелев, А. В.** Владимир Высоцкий: мир и слово. – 2-е изд., испр. и доп. / А. В. Скобелев, С. М. Шаулов. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2001. – 204 с.
28. **Соссюр, Ф. де.** Анаграммы (фрагменты) // Соссюр, Ф. де. Труды по языкознанию / пер. с франц. А. А. Холодовича / Ф. де Соссюр. – Москва: Прогресс, 1977. – С. 636–645.
29. **Топоров, В. Н.** Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – Москва: Прогресс; Культура, 1995. – 624 с.
30. **Флакман, Н. А.** Фоносемантика: опыт междисциплинарного исследования: коллективная монография / Н. А. Флакман, Л. О. Ткачева, Ю. Г. Седёлкина, Ю. В. Лавицкая и др. – Москва: Мир науки, 2022. – Сетевое издание. – URL: <https://izd-mn.com/PDF/69MNNPM22.pdf> (01.04.2025).
31. **Шемякин, М. М.** Две судьбы / М. М. Шемякин // Высоцкий, В. С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 10. Каюсь! Каюсь! Каюсь! Стихотворения. – Санкт-Петербург: Амфора, 2012. – С. 82–84.
32. **Шкловский, В. Б.** О поэзии и заумном языке / В. Б. Шкловский // Поэтика. – Петроград: 18-я Государственная типография, 1919. – С. 13–26. – (Сборники по теории поэтического языка).

33. **Эйхенбаум, Б. М.** Мелодика русского лирического стиха / Б. М. Эйхенбаум. – Петроград: 26-я Государственная типография, 1922. – 199 с. – (Сборники по теории поэтического языка. «ОПОЯЗ», Петербург).

34. **Эйхенбаум, Б. М.** К вопросу о звуках стиха // Эйхенбаум, Б. М. О литературе. Работы разных лет / сост. О. Б. Эйхенбаум, Е. А. Тоддес / Б. М. Эйхенбаум. – Москва: Советский писатель, 1987а. – С. 325–328.

35. **Эйхенбаум, Б. М.** Теория «формального метода» // Эйхенбаум, Б. М. О литературе. Работы разных лет / сост. О. Б. Эйхенбаум, Е. А. Тоддес / Б. М. Эйхенбаум. – Москва: Советский писатель, 1987б. – С. 375–408.

36. **Якобсон, Р. О.** Звук и значение // Якобсон, Р. О. Избранные работы / сост. и общ. ред. В. А. Звегинцева / Р. О. Якобсон. – Москва: Прогресс, 1985. – С. 30–91.

37. **Якубинский, Л. П.** О звуках стихотворного языка / Л. П. Якубинский // Поэтика. – Петроград: 18-я Государственная типография, 1919. – С. 37–49. – (Сборники по теории поэтического языка).

#### REFERENCES

1. **Bal'mont, K. D.** Poe`ziya kak volshebstvo / K. D. Bal'mont. – Moskva: Knigoizdatel'stvo «Skorpion», 1915. – 93 s.

2. **Bal'tazar, fon G. U.** Paskal'naya tajna. Bogoslovie trex dnei / per. s nem. V. F. Xulap / G. U. fon Bal'tazar. – Moskva: Biblejsko-bogoslovskij institut sv. apostola Andrey, 2006. – 288 s.

3. **Bely`j, A.** Magiya slov // Bely`j, A. Simvolizm. Kniga statej / A. Bely`j. – Moskva: Knigoizdatel'stvo «Musaget», 1910. – S. 429–448.

4. **Dante, Alig`eri.** Bozhestvennaya komediya / per. so staroital. M. L. Lozinskogo / Alig`eri Dante. – Moskva: Pravda, 1982. – 640 s.

5. **E`jxenbaum, B. M.** K voprosu o zvukax stixa // E`jxenbaum, B. M. O literature. Raboty` razny`x let / sost. O. B. E`jxenbaum, E. A. Toddes / B. M. E`jxenbaum. – Moskva: Sovetskij pisatel', 1987a. – S. 325–328.

6. **E`jxenbaum, B. M.** Melodika russkogo liricheskogo stixa / B. M. E`jxenbaum. – Petrograd: 26-ya Gosudarstvennaya tipografiya, 1922. – 199 s. – (Sborniki po teorii poe`ticheskogo yazy`ka. «ОПОЯЗ», Peterburg).

7. **E`jxenbaum, B. M.** Teoriya «formal'nogo metoda» // E`jxenbaum, B. M. O literature. Raboty` razny`x let / sost. O. B. E`jxenbaum, E. A. Toddes / B. M. E`jxenbaum. – Moskva: Sovetskij pisatel', 1987b. – S. 375–408.

8. **Flaksman, N. A.** Fonosemantika: opy`t mezhdisciplinarnogo issledo-vaniya: kollektivnaya monografiya / N. A. Flaksman, L. O. Tkacheva, Yu. G. Sedyol-kina, Yu. V. Laviczskaya i dr. – Moskva: Mir nauki, 2022. – Setevoe izdanie. – URL: <https://izd-mn.com/PDF/69MNNPM22.pdf> (01.04.2025).

9. **Gerder, I. G.** Idei k filosofii istorii chelovechestva / per. s nem. / I. G. Gerder. – Moskva: Nauka, 1977. – 703 s.

10. **Gerder, I. G.** Traktat o proisxozhdenii yazy`ka / vstup. st. V. M. Zhirmunskogo; per. s nem. G. Yu. Bergel'sona / I. G. Gerder. – Izd. 2-e – Moskva: URSS, LENAND, 2007. – LVIII s. – S. 133–153. – (Istoriya lingvofilosofskoj my`sl'i).

11. **Gor`kij, M.** Polnoe sobranie sochinenij. Xudozhestvenny`e proizvedeniya: v 25 t. T. 1 / M. Gor`kij. – Moskva: Nauka, 1968. – 590 s.

12. **Ivanov, V. V.** Oчерki po istorii semiotiki v SSSR / V. V. Ivanov. – Moskva: Nauka, 1976. – 298 s.

13. **Ivanov, V. V.** Razy`skaniya o poe`tike Pasternaka: ot buri k babochke // Ivanov, V. V. Izbranny`e trudy` po semiotike i istorii kul`tury` / V. V. Ivanov. – Moskva: Shkola «Yazy`ki russkoj kul`tury», 1998. – T. 1. – S. 15–140.

14. **Ivanov, V. I.** K probleme zvukoobraza u Pushkina / V. I. Ivanov // Pushkin v russkoj filosofskoj kritike: Konecz XIX – pervaya polovina XX v. – Moskva: Kniga, 1990. – S. 262–269.

15. **Ivanov, V. I.** O «Cyganax» Pushkina // Ivanov, V. I. Po zvezdam. Stat`i i aforizmy`. Opy`ty` filosofskie, e`steticheskie i kriticheskie. – Sankt-Peterburg: Izd-vo «ORY», 1909. – S. 143–188.

16. **Kazarin, Yu. V.** Anagramma kak sposob smy`slovy`razheniya v poe`ticheskom tekste / Yu. V. Kazarin // Izvestiya Ural'skogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarny`e nauki. – 2000. – № 17. – S. 92–99.

17. **Karapetyan, M. V.** Smy`slovaya funkciya zvukov rechi v poe`ticheskom tekste / M. V. Karapetyan // Filologiya i chelovek. – 2012. – № 3. – S. 150–156.

18. **Karpenko, G. Yu.** O «muzhskoj» poe`tike A. S. Pushkina, ili O smy`sloporozhdayushhix vozmozhnostyax odnogo upodobleniya: Ol'ga Larina = Fillida / G. Yu. Karpenko // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. – 2020. – № 64. – S. 145–166.

19. **Lejbnicz, G. V.** Sochineniya: v 4 t. T. 1 / per. s nem. Ya. M. Borovskogo / G. V. Lejbnicz. – Moskva: My`sl', 1982–1989. – 636 s. – (Filosofskoe nasledie).

20. **Losskij, N. O.** Mir kak osushhestvlenie krasoty`: Osnovy` e`stetiki / sost. P. B. Shalimov / N. O. Losskij. – Moskva: Progress-Tradiciya, 1998. – 416 s.

21. **Mandel'shtam, O. E`.** Slovo i kul`tura: O poe`zii. Razgovor o Dante. Stat`i. Recenzii / O. E`. Mandel'shtam. – Moskva: Sovetskij pisatel', 1987. – 321 s.

22. **Maryanicheva, T. A.** Motiv alkogol'nogo op`yaneniya v tvorchestve V. S. Vy`soczkogo / T. A. Maryanicheva // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. – 2013. – № 3. – S. 168–178.

23. **Potebnya, A. A.** Teoreticheskaya poe`tika / sost., vstup. st., komment. A. B. Muratova / A. A. Potebnya. – Moskva: Vy`sshaya shkola, 1990. – 344 s. – (Klassika literaturnoj nauki).

24. **Pushkin, A. S.** Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. T. 3. Stixotvoreniya 1827–1836 / A. S. Pushkin. – Leningrad: Nauka, 1977. – 497 s.
25. **Proxorov, G. M.** S`vĕst` / sovest`, soznanie i soznatel`nost` // Proxorov, G. M. «Nekogda ne narod, a ny`ne narod Bozhij...» Drevnyaya Rus` kak istoriko-kul`turny`j fenomen / G. M. Proxorov. – Sankt-Peterburg: Izd-vo Olega Aby`shko, 2010. – S. 8–28.
26. **Shemyakin, M. M.** Dve sud`by` / M. M. Shemyakin // Vy`soczkij, V. S. Sobranie sochinenij: v 11 t. T. 10. Kayus`! Kayus`! Kayus`! Stixotvoreniya. – Sankt-Peterburg: Amfora, 2012. – S. 82–84.
27. **Shklovskij, V. B.** O poe`zii i zaumnom yazy`ke / V. B. Shklovskij // Poe`tika. – Petrograd: 18-ya Gosudarstvennaya tipografiya, 1919. – S. 13–26. – (Sborniki po teorii poe`ticheskogo yazy`ka).
28. **Skobelev, A. V.** Vladimir Vy`soczkij: mir i slovo. – 2-e izd., ispr. i dop. / A. V. Skobelev, S. M. Shaulov. – Ufa: Izd-vo BGPU, 2001. – 204 s.
29. **Sossyur, F. de.** Anagrammy` (fragmenty`) // Sossyur, F. de. Trudy` po yazy`koznaniyu / per. s francz. A. A. Xolodovicha / F. de Sossyur. – Moskva: Progress, 1977. – S. 636–645.
30. «**Svete Tixij**» // Tolkovy`j Tipikon / sost. M. N. Skaballanovich. – Moskva: Izdatel`stvo Sretenskogo monasty`rya, 2008. – S. 558–561.
31. **Toporov, V. N.** Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoe`ticheskogo: Izbrannoe / V. N. Toporov. – Moskva: Progress; Kul`tura, 1995. – 624 s.
32. **Voronin, S. V.** Osnovy` fonosemantiki. Izd-e 2-e, stereotipnoe / S. M. Voronin. – Moskva: LENAND, 2006. – 248 s.
33. **Vy`soczkij, V. S.** Dve sud`by` / V. S. Vy`soczkij. URL: <https://www.culture.ru/poems/19401/dve-sudby> (01.04.2025).
34. **Vy`soczkij, V. S.** Sobranie sochinenij: v 4 kn. / V. S. Vy`soczkij. – Moskva: Izd-vo «Nadezhda-1», 1997.
35. **Vy`soczkij, V. S.** Sobranie sochinenij: v 11 t. T. 10. Kayus`! Kayus`! Kayus`! Stixotvoreniya / V. S. Vy`soczkij. – Sankt-Peterburg: Amfora, 2012. – 127 s.
36. **Yakobson, R. O.** Zvuk i znachenie // Yakobson, R. O. Izbranny`e raboty` / sost. i obshh. red. V. A. Zveginceva / R. O. Yakobson. – Moskva: Progress, 1985. – S. 30–91.
37. **Yakubinskij, L. P.** O zvukax stixotvornogo yazy`ka / L. P. Yakubinskij // Poe`tika. – Petrograd: 18-ya Gosudarstvennaya tipografiya, 1919. – S. 37–49. – (Sborniki po teorii poe`ticheskogo yazy`ka).

# ВОКРУГ ГОГОЛЯ

---

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-27-38

**А. И. Иваницкий<sup>1</sup>**

*Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)*

## **О СМЫСЛЕ «ЖИВОПИСНОСТИ» ЮЖНОГО МИРА У ГОГОЛЯ (ещё раз об отношении писателя к художникам-назарейцам)**

В живописи Италии Гоголь стремился найти духовный противовес фольклорной бесовщине другого, малороссийского Юга, воплощенного в героинях цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832) и повести «Вий» (1834), – и обнаружил источник этого. Поэтому в цикле «Арабески» (1835) ренессансный идеал Мадонны Рафаэля вернулся к античному эталону чувственной красоты, – какая в «Вечерах» и повести «Вий» виделась бесовством. Таким образом, живописность Юга в целом Гоголь оценил как угрозу духовного порабощения. Некий духовный исход ему подсказали назарейцы, видевшие корни живописи Рафаэля не в античности, а в поздней иконописи. Во 2-ой ред. повести «Портрет» (1842) религиозный идеал искусства не стал итогом живописности Юга, олицетворенной в демоническом ростовщике, – но был противопоставлен ей.

**Ключевые слова:** цикл «Арабески» Н. В. Гоголя, религиозная живопись, художники-назарейцы, экфрасис, женский идеал, южная почва

**A.I. Ivanitskiy**

*Russian State University for Humanities (Moscow, Russia)*

## **ON THE MEANING OF “PICTURESQUENESS” OF THE SOUTHERN WORLD IN GOGOL’S WORKS (once again about the writer’s attitude to the Nazarene artists)**

In Italian painting, Gogol sought to find a spiritual counterbalance to the folklore devilry of another, Little Russian South, embodied in the heroines of the cycle “Evenings on a Farm near Dikanka” (1831–1832) and the story “Viy” from the cycle “Mirgorod” (1834) –

---

<sup>1</sup> Александр Ильич Иваницкий – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). E-mail: meisster@mail.ru.

however, he discovered its source. In the cycle “Arabesque”, the Renaissance ideal of Raphael’s Madonna returned to the ancient standard of sensual beauty, which in “Evenings...” and “Vie” was defined as demonic. As a result, Gogol saw the threat of spiritual enslavement in the picturesqueness of the South as a whole. In the second edition of the story “Portrait” (1842–1843), the religious ideal of art was no longer born of the picturesqueness of the South, personified in the demonic moneylender, but was opposed to it.

**Keywords:** “Arabesques” by N. V. Gogol, religious painting, Nazarene artists, ecphrasis, the feminine ideal, southern soil

Интерес Гоголя к художникам-назарейцам (официально – «Союзу Святого Луки») и, прежде всего, к творчеству Ф. Овербека справедливо связывают с изменением взглядов писателя на религиозную живопись в конце 1830-х – начале 1840-х годов, что и отразилось во 2-ой ред. повести «Портрет» [см. об этом: Барабаш, 2003, с. 188–202; ср.: Джулиани, 2001, с. 127–147]. Но в немалой степени подобный интерес выявил сложную эволюцию восприятия Гоголем природы, которая выступала и как источник «высокого» искусства, и как потенциальная угроза ему же. В данном контексте важно иметь в виду, что цели назарейцев (к ним принадлежали, в частности, Й. Ф. Пфорт, Г. Фогель, П. Корнелиус, Й. ф. Фюрх) были отчасти парадоксальны. С одной стороны, вершиной искусства и ориентиром для себя они видели Рафаэля. А с другой – стремились вернуться к идеалам итальянской живописи XV в., сохранявшей преемственность иконописной традиции (Илл. 1–2). Поэтому внимание Гоголя к назарейцам безусловно следует рассматривать в контексте его программного интереса к Италии. Он, по свидетельству современников, тщательно это скрывал (впрочем, как и всё особо важное для него в данный момент), а к первой поездке в Италию тщательно готовился, изучая ее язык и культуру [подробнее об этом: Джулиани, 2009, с. 3233, 41–47, 63, 100].

В беллетризованном очерке «Рим» (1841–1842) Италия – как высокая патриархальная культура – противостояла в глазах автора бессодержательной современной цивилизации, воплощаемой Парижем [см. об этом, в частности: Иваницкий, 2017, с. 55–68]. В то же время писатель видел в итальянском Юге одухотворяющую альтернативу фольклорной бесовщине Юга малороссийского, которая отражена в «Вечерах» и проявляется в «инфернально-соблазнительном» женском начале. «Ведьминские чары» отмечались исследователями не только у героинь «Вечеров», но и в самих героинях – в частности, Параске в повести «Сорочинская ярмарка» и Оксане в повести «Ночь перед Рождеством» [см.: Манн, 1988, с. 18; ср.: Кауфман, 2011, с. 82–85]. Далее в цикле «Миргород» (1835) эти черты ярко характеризуют панночку из повести «Вий».

Однако те же героини Диканьки явно выступали у Гоголя экфрасисом повторяющейся *картины*, где собраны идеальные черты южной красавицы. И картина эта появляется в цветовом контрасте светящихся изнутри красок и с максимальной экспрессией лиц и движений, характерных для барочной итальянской живописи XVII в. Так, Параска предстает «с круглым личиком... **черными** бровями, ровными дугами поднявшимися над **светлыми карими глазами**... повязанными на голове красными и синими лентами, которые, вместе с длинными косами и пучком полевых цветов, богатою короною покоились на... очаровательной головке...» [Гоголь, т. I, с. 112]<sup>2</sup>; В повести «Вечер накануне Ивана Купалы» вместе с теми же «**светлыми карими глазами**» у Пидорки есть и «полненькие щеки... **яркие, как мак** самого тонкого розового цвета... брови словно **черные шнурочки**... гляделись в **ясные очи**... волосы... **черные, как крылья** ворона, и мягкие, как молодой лен... падали курчавыми кудрями на **шитый золотом кунтуш**...» (т. I, с. 141).

В повести «Вий» изображение панночки – «*красавицы... с длинными, как стрелы, ресницами*» – обнаруживает «потустороннюю» подоплеку именно такой барочной живописности. Подойдя к гробу, Хома видит ее «чело... нежное, как **снег**, как **серебро**... брови – **ночь среди солнечного дня**... горделиво приподнялись над закрытыми глазами... **ресницы, упавшие стрелами** на щеки, **пылавшие жаром** тайных желаний; **уста – рубины**, готовые усмехнуться... казалось, прикипали кровию к самому сердцу <...> Такая страшная, сверкающая красота!...» (т. II, с. 206)<sup>3</sup>.

А Параска и Оксана, которые любят себя перед зеркалом, оказываются в этом подобны малороссийской природе – реке в повести «Сорочинская ярмарка», – «своенравной, как (красавица. – *А.И.*) в те упоительные часы, когда верное зеркало так завидно заключает в себе её... чело... плечи... и шею...» (т. I, с. 113). Природа, таким образом, выступает, с одной стороны, первоисточником именно «живописной» красоты героинь Диканьки, а с другой – одновременно субъектом и объектом завораживающего и замороженного *зрения*.

<sup>2</sup> Тексты произведений Н. В. Гоголя цитируются по: Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. – Москва; Ленинград: Изд. АН СССР, 1937–1952. Далее при цитировании номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты. Полужирный шрифт всегда мой. – *А.И.*

<sup>3</sup> При этом из метафорической красоты ведьмы кровь становится метонимией: «...философу... показалось, как будто из-под ресницы... ее покатила слеза... он различил ясно, что это была капля крови...» (т. II, с. 207).

В повести «Вий» эта двойная, а точнее, встречающая оптика как бы приходит из подтекста в текст. Уже во время полета ведьмы верхом на Хоме Бруте ночная природа видится ему наделенной зрением: «Всё, казалось, спало с открытыми глазами», – а её эротическое естество являют видимые Хомой «облачные перси» русалки, которые «просвечивали пред солнцем...» (т. II, с. 186). Далее сам Вий, олицетворяющий эту природу, передает панночке как своему обольстительному «вассалу» способность своим завораживающим взглядом заставлять человека смотреть на неё, прямо ей в глаза – и тем самым губить его.

В первую ночь пребывания в церкви Хоме кажется, «как будто бы она глядит на него закрытыми глазами...», а из-за этого «по странному... чувству, не оставляющему человека... во время страха, он **не утерпел**, уходя, **не взглянуть** на нее и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз...» (т. II, с. 206). Фатальным же для героя (но искомым для нечисти) становится его невольный взгляд на Вия – то есть, в конечном счете, на природу в целом: «“Не гляди!” – шепнул... внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул...» (т. II, с. 217).

Представляется, что в приведенном контексте «Вечеров» ощущаемое Хомой «бесовски-сладкое... наслаждение» (т. II, с. 187) может относиться и к рассказчику – как осознаваемая им проблема. Косвенно это подтверждают статьи и эссе сборника «Арабески» (1835), поскольку в них исходно женское чувственное начало явно противопоставлено «южному» (средиземноморскому) искусству вообще, а итальянской живописи в частности, хотя затем вновь предстает их сутью. Так, в эссе «Жизнь» Дева Мария противостоит всем искусствам, представляемым древней Элладой, которая в образе пленительной женщины объявляет, что прославляющие её «резец, палитра и цевница созданы... для наслаждения» (т. VIII, с. 85). В то же время Дева Мария – «непорочная мать», глядящая на Христа «исполненными слез очами», – наделяется аскезой как бы самой южной (палестинской) природой: «Камениста земля... немногочисленная весь прислонилась к обнаженным холмам, изредка, неровно оттененным иссохшею смоковницею...» (Там же). А в статье «О Средних веках» аскетизм «защиты веры Христовой» уже отделен от природы вообще, поскольку призван «уничтожить всё, что составляет желание человека...» (т. VIII, с. 22). Но в эссе «Скульптура, живопись и музыка» женское чувственное начало связано только с древнегреческой пластикой, в которой оно «пересиливает... стремление духа», тогда как живопись и музыку «христианство... исторгнуло из границ чувственного мира...» (т. VIII, с. 11).

В. В. Гиппиус показал, что в своей классификации скульптуры, живописи и музыки Гоголь следует за концепцией Д. В. Вeneвитинова, которая была основой его статьи 1827 г. и, в свою очередь, последовательно отсылала к «Философии искусства» Ф. В. Шеллинга и «Истории древних искусств» И. Винкельмана [Гиппиус, 1994, с. 4041]. Но если, по мысли Вeneвитинова, уже в скульптуре ощущается *«присутствие тайного божества»*, то Гоголь, опираясь на «Опыт науки изящного» А. И. Галича (1825), видит скульптуру сугубо телесной, музыку – абсолютно духовной, а живопись – сочетающей признаки первой и второй. Но, выводя искусства одно из другого, Гоголь приходит в цикле «Арабески» к позиции романтического эллинизма, равно возводящего античную скульптуру, живопись итальянского Ренессанса и связанную с ними музыку к южной «почве» и рожденному ею народному характеру, – суммарным воплощением которого выступает чувственно-прекрасная женщина.

В статье о картине К. Брюллова «Последний день Помпеи» художник, по оценке автора, достиг живописной вершины именно потому, что «женщина его... не женщина Рафаэля, с... ангельскими чертами, она... страстная, сверкающая, южная, италианка во всей красе полудня... пылающая всею роскошью страсти...» (т. VIII, с. 111). А ключом этого «живописно-музыкального» воплощения чувственно прекрасной итальянки оказываются прежние антитезы: это «скульптура... постигнутая в... пластическом совершенстве древними... **перешла наконец в живопись** и сверх того **проникнулась... тайной музыкой...**» [Там же]<sup>4</sup>. Та же логика обосновывает образ юной Аннунциаты в отрывке «Рим» – образ, который выступает, по сути, экфрасисом образов прекрасных итальянок с картины Брюллова<sup>5</sup>, – и недаром автор подчеркивает антично-скульптурные корни ее красоты: «Всё напоминает в ней те античные времена, когда оживлялся мрамор и блистали скульптурные резцы...» (т. III, с. 218).

<sup>4</sup> Об устойчивом интересе Гоголя к античности, когда он жил в Риме, свидетельствуют его посещения в 1837 г. заседаний римского Института археологической корреспонденции, а также контакты с итальянскими знатоками и исследователями античности: М. Ланчи и другими [Джулиани, 2009, с. 16–22].

<sup>5</sup> В. Розанов обратил внимание на схожую с героинями Диканьки абсолютную обобщенность изображения Аннунциаты, которое, по сути, отсылает к живописи [Розанов, 1970, с. 81–82]. Согласно ряду свидетельств, прототипом героини стал для Гоголя портрет натурщицы Виттории Кальдони работы В. Кестнера. Возможно, писателю были также известны ее портреты работы Александра Иванова, включенные художником в ряд типажей «знойных альбанок». Итоговое воплощение таких «альбанок» в живописи К. Брюллова 20–30-х годов Гоголь увидит на его картине «Последний день Помпеи», а затем – в качестве «живой картины!» – воплотит в Аннунциате [см. об этом: Джулиани, 2009, с. 74–77, 81–82, 85–91].

В. И. Шенрок соотнес образ Аннунциаты с образом Алкиной в ранней гоголевской статье «Женщина» (1831), чья телесная красота, в соответствии с моделью Платона, выражала божественный дух [Шенрок, 1894, т. III, с. 156]. Но, в отличие от итальянки, гречанка Алкиноя ни в чем не обнаруживает свою связь с природой, и потому ее красота может видаться проявлением небесного начала: «Казалось... светлый эфир, в котором купаются небожители... боготворив прекрасную форму человека...» (т. VIII, с. 147). Аннунциата же, олицетворяя пленительную южную природу, с тем большей экспрессией воспроизводит подспудно inferнальные черты малороссийских красавиц. Ее глаза подобны «**молнии**» – «когда, раскrojивши черные, как уголь, тучи, нетерпимо затрепещет она целым потоком блеска <...> Густая смола ее волос тяжеловесной косою вознеслась в два кольца над головой... мечется красота линий...» (т. III, с. 218). Однако, в отличие от малороссийских красавиц, она не повторяет собой «живописную» итальянскую природу, а наоборот, наделяет «обнимающую её окрестность» собственной живописностью: «Куда ни пойдет она – уже несет с собой картину... легче уходят вдаль чудесные линии альбанских гор, синее глубина римского неба, прямой летит вверх кипарис, и... пинна... точнее и чище рисуется на небе...» (т. III, с. 217). Тем самым Аннунциата делает воплощаемую ею природу потенциальным субъектом «поглощающего» зрения<sup>6</sup>. И сама же реализует этот потенциал – порождая ту же, что и у панночки, телепатию взглядов: «Но чудеснее всего, когда глянет она прямо очами в очи, водрузивши хлад и замирание в сердце...» (т. III, с. 218). То есть *картина* как живописное изображение вновь оказывается не только предметом, но и источником «поглощающего» зрения.

Таким образом, итальянский Юг не решает проблему «обольстительной живописности» Юга малороссийского, а предстает ее источником. Эту логику во многом обусловили средневековые представления о первородной греховности женщины. В романтизме они преобразовались в мотив роковой женской красоты, поражающей и губящей именно художника. Переноса ее на полотно, он оказывается во власти нечистого [см.: Денисов, 2009, с. 344–346]. Но проблемой для Гоголя становится и собственное (зрительское и писательское) страстное погружение в южный мир. Будучи «живой картиной», этот мир и воплощающая его женщина приковывают взгляд того, на кого смотрят сами.

---

<sup>6</sup> Примечательно в этой связи: при всей «живописности» героини, утверждается, что «ни один художник не передаст ее красоты».

Полею осознания и разрешения писателем этой художественной и личной проблемы стала 2-ая ред. повести «Портрет», создававшаяся в Риме в 1841–1842 годах. Ключевая в обеих редакциях фигура демонического ростовщика («сушего дьявола», т. III, с. 112) с греческим именем Петромихали в первой редакции указывает также и на Италию: дом его представлял «каменное строение вроде тех, которых когда-то настроили... генуэзские купцы...», хотя, по сути, ростовщик представляет весь Юг в целом: «...темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации... никто не мог сказать наверно...» (т. III, с. 121).

Очевидно, в том числе и поэтому свой демонизм ростовщик раскрывает практически в тех же формах, что и в первых двух «малороссийских» циклах Гоголя. Отмечалось, что создание художником портрета ростовщика в обеих редакциях явно перекликается с тем, как изображал нечистого Вакула в повести «Ночь перед Рождеством» Место обитания ростовщика – Козье болото в петербургской Коломне – соотносит его с Басаврюком из повести «Вечер накануне Ивана Купала». С ним же ростовщика соотносит ключевой мотив «чертова подарка» – им становится для Чарткова пакет с тысячей червонцев [подробнее об этом см.: Денисов, 2009, с. 344].

Роковым подарком, однако, и для легковерного Чарткова, и для его предшественников, оказывается сам портрет и порождаемая им всё та же телепатия взглядов. Здесь уже изображение как таковое не только предстает перед глазами, но и смотрит само. Именно невольный и роковой взгляд на демона роднит сюжетную экспозицию повести с финалом повести «Вий»: оставшись ночью наедине с портретом, Чартков, обращаясь к нему, неизменно встречает взгляд изображенного ростовщика: «Он опять подошел к портрету... чтобы рассмотреть эти чудные глаза, и с ужасом заметил, что они точно глядят на него...» (т. III, с. 88). А далее он «видит» выход ростовщика из рамы портрета (полностью схожий с выходом панночки из гроба) именно потому, что против воли вновь и вновь обращает взгляд на картину: «Он... отворотился в другую сторону и старался не глядеть на него, а между тем глаз невольно, сам собою, косясь, окидывал его... сделалось даже страшно ходить по комнате... и всякий раз робко оглядывался он назад <...> глаза его невольно глядели... на закутанный простынею портрет...» (т. III, с. 8889).

При этом Чартков испытывает практически то же «болезненное, томительное чувство», что и Хома при виде избитой им, умирающей панночки. А портрет самого ростовщика отличает такая же, как у мертвой панночки,

«странная живость, которою бы озарилось лицо мертвеца, вставшего из могилы...» (т. III, с. 88).

Мотив оживающего портрета восходит к древним поверьям и сказаниям об оживающих статуях и шире – о частичном переходе персоны в свое изображение [см.: Гиппиус, 1994, с. 49]<sup>7</sup>. Удерживая «сверхъестественною силою» свою жизнь именно в портрете (т. III, с. 129), ростовщик тем самым осуществляет свою природную «живописность», которой присуща все та же, что у Вия и панночки, телепатия взгляда. Сначала Чартков почувствует, что старик с портрета «глядит просто к нему во внутрь...» (т. III, с. 89), а затем то же ощущают все пришедшие на аукцион: «Чем более всматривались в них, тем боле, казалось, они устремлялись каждому во внутрь...» (т. III, с. 118).

Этим ростовщик заставляет других, и прежде всего художника, смотреть уже в его демоническую глубину. Неслучайно приятель художника, написавшего портрет, уверяет что он ростовщику «в самые глаза залез!» (т. III, с. 131). Впуская в себя взгляд другого, ростовщик духовно поглощает его: «Два страшные глаза прямо вперились в него, как бы готовясь сожрать его...» (т. III, с. 87).

Одной из ключевых новаций во 2-ой ред. «Портрета» видится превращение ростовщика – иссохшего скупца, который стремился, переходя в свой портрет, отложить встречу с «нечистым»<sup>8</sup>, – в *титана*, напоминающего самого «духа тьмы»: «...черты лица... отзывались не северною силою. Пламенный полдень был запечатлен в них <...> почти необыкновенный рост... сильные черты, врезанные так глубоко, как не случается у человека... горячий бронзовый цвет лица... непомерная гущина бровей... всё... говорило, что пред страстями, двигавшимися в этом теле... бледны все страсти других людей...» (т. III, с. 82, 126–127). И жажда взгляда на жизнь для её поглощения также предстает в ростовщике безмерной во времени и пространстве.

Таким образом, в его «титанизме» Гоголь фактически обобщил южную почву – сладострастно взирающую на «другого» и властно пробуждающую тот же взгляд в нем. В художнике же, изобразившем ростовщика и впоследствии

---

<sup>7</sup> О «демонических» мотивах «Портрета» в европейском романтизме вообще и южном в частности см.: [Денисов, 2009, с. 397–398, ср.: Маркович, 1989, с. 38–41].

<sup>8</sup> В определенном отношении ростовщик первой редакции повести выглядит «необратимо» старческой ипостасью панночки из «Вия» – причем превращение старухи в старика, совершается по логике славянского фольклора, баба Яга изначально была мужчиной.

невольно передававшим своим моделям его «демонски-сокрушительный» (т. III, с. 130) взгляд – то есть собственный, перенятый от демона, Гоголь, очевидно, отразил проблемы своего «сладострастного» воззрения на южный мир как влекущую «картину» – и пути их разрешения. В первую очередь его указывал «божественный Рафаэль»: лишь одного его «оставил себе в учителя» молодой художник, посрамивший своей картиной постаревшего Чарткова (т. III, с. 111). Он превратил живопись, по сути, в духовный подвиг, который перекликался с «монастырским» уставом общины назарейцев в Италии: «...как отшельник, погрузился он в... не развлекаемые ничем занятия... Всем пренебрегал он, всё отдал искусству...» (т. III, с. 110–111). Поэтому его картина «превратилась наконец в... плод налетевшей с небес... мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление...» (т. III, с. 112).

Вот и художник – отец рассказчика во второй части, несший свои картины не в гостиные, а в церковь, поскольку «внутреннее чувство, и собственное убеждение обратили кисть его к христианским предметам, высшей и последней ступени высокого» (Там же), завещает сыну: «Всё принеси ему в жертву и возлюби его всею страстью. Не... дышащей земным вожделением, но тихой небесной страстью... Ибо для успокоения и примирения... нисходит в мир... создание искусства...» (т. III, с. 136).

В свою очередь, Чарткову Гоголь неявно передает свой взгляд на современную живопись, отразившийся в статье о «Последнем дне Помпеи». Чартков «внутренне не соглашался с профессором, чтобы старинные мастера так недостижимо ушли от нас; ему казалось даже, что девятнадцатый век кое в чем значительно их опередил, что подражание природе как-то сделалось теперь ярче, живее, ближе...» (т. III, с. 85–86).

Написанное художником после искупительной аскезы «Рождество Христово» и прежде всего «Чувство смиренного блаженства и кротости, в лице Пречистой Матери, склонившейся над младенцем» (т. III, с. 134) практически полностью соотносится с изображением Богородицы в эссе Гоголя «Жизнь». Но теперь живописный идеал непорочной женственности неявно обнаруживает свою несовместимость с южным миром – представляемым ростовщиком и потому отчасти получающим признаки «инога».

Итак, в искусстве италийского Юга Гоголь искал духовный противовес фольклорной бесовщине Юга малороссийского, – а нашел его истоки. В цикле «Арабески» ренессансный идеал Мадонны Рафаэля вернулся к античному эталону чувственной красоты, – которая в «Вечерах» и повести «Вий»

знаменовала бесовство<sup>9</sup>. То есть живописность Юга в целом стала для Гоголя угрозой духовного порабощения. Некий духовный исход ему подсказали назарейцы, видевшие корни живописи Рафаэля не в античности, а в поздней иконе и фреске (Илл. 3–5). И во второй редакции «Портрета» религиозный идеал искусства уже не порождается порабощающей живописностью Юга, олицетворенной в демоническом ростовщике, – а **противопоставлен** ей.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Барабаш, Ю. Я.** «Портрет» в европейском интерьере (Гоголь и художники-назарейцы) / Ю. Я. Барабаш // Н. В. Гоголь и мировая культура. Вторые Гоголевские чтения: Сб. докладов. – Москва: Кн. дом «Университет», 2003. – С. 188–202.
2. **Гиппиус, В.** Гоголь / В. Гиппиус // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. – Санкт-Петербург: Logos, 1994. – С. 11–118.
3. **Гоголь, Н. В.** Полное собрание сочинений: в 14 т. / Н. В. Гоголь; АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); Гл. ред. Н. Л. Мещеряков; Ред.: В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин, Н. К. Пиксанов, Б. М. Эйхенбаум. – Москва; Ленинград: Изд. АН СССР, 1937–1952.
4. **Денисов, В. Д.** Гоголевские «Арабески» / В. Д. Денисов // Гоголь Н. В. Арабески. – Санкт-Петербург: Наука, 2009. – (Серия «Лит. памятники»). – С. 271–360.
5. **Джулиани, Р.** Гоголь, назарейцы и вторая редакция «Портрета» / Р. Джулиани // Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю. В. Манна. – Москва: Изд-во РГГУ, 2001. – С. 127–147.
6. **Джулиани, Р.** Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный Рай / Р. Джулиани. – Москва: НЛО, 2009. – 283 с.
7. **Иваницкий, А. И.** Рим Гёте и Рим Гоголя: эволюция антитезы «Север – Юг» / А. И. Иваницкий // Литературоведческий сб. – Вып. 21–22. – Донецк: Изд-во Донецкого национального ун-та, 2017. – С. 56–68.

---

<sup>9</sup> В итальянском Ренессансе «темный» потенциал взаимопроникновения южной природы и человеческого естества выявили уже младшие современники Рафаэля. У Андреа дель Сарто светотеневые контрасты этой природы, понятой эзотерически, сделали тень внутренним содержанием евангельской фигуры, а окутывающий её вечерний и ночной мрак уже не противостоял, а соотносился с ней. В свою очередь, в портретах того же дель Сарто, а также Франчабиджо и Россо Фиорентино и некоторых других итальянцев Ренессанса предстал аналогом Фауста, у которого эзотерика природы явилась основой сделки с нечистым и тем самым связала с ним природу.

8. **Кауфман, С. Н.** Мотив «девичьего зеркала» в аспекте «повествовательной» точки зрения (на примере повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка») / С. Н. Кауфман // Сибирский филологический журнал. – 2011. – № 4. – С. 82–85.

9. **Манн, Ю. В.** Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – Москва: Художественная литература, 1988. – 416 с.

10. **Маркович, В. М.** Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма / В. М. Маркович / Искусство и художник в русской прозе первой пол. XIX века: сб. произведений. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1989. – С. 36–48.

11. **Розанов, В. В.** Избранное. / В. В. Розанов. – Мюнхен: Изд-во А. Нейманиса, 1970. – 617 с.

12. **Шенрок, В. И.** Материалы для биографии Гоголя: в 4 т. / В. И. Шенрок. – Москва: Тип. А. И. Мамонтова и К°, 1892–1897.

#### REFERENCES

1. **Barabash, Yu. Ya.** «Portret» v evropejskom inter`ere (Gogol' i xudozhniki-nazarejcy) / Yu. Ya. Barabash // N. V. Gogol' i mirovaya kul'tura. Vtory'e Gogolevskie chteniya: Sb. dokladov. – Moskva: Kn. dom «Universitet», 2003. – S. 188–202.

2. **Denisov, V. D.** Gogolevskie «Arabeski» / V. D. Denisov // Gogol' N. V. Arabeski. – Sankt-Peterburg: Nauka, 2009. – (Seriya «Lit. pamyatniki»). – S. 271–360.

3. **Dzhuliani, R.** Gogol', nazarejcy i vtoraya redakciya «Portreta» / R. Dzhuliani // Poe`tika russkoj literatury`: K 70-letiyu Yu.V. Manna. – Moskva: Izd-vo RGGU, 2001. – S. 127–147.

4. **Dzhuliani, R.** Rim v zhizni i tvorchestve Gogolya, ili Poteryanny`j Raj / R. Dzhuliani. – Moskva: NLO, 2009. – 283 s.

5. **Gippius, V.** Gogol' / V. Gippius // Gippius V. Gogol'; Zen`kovskij V. N. V. Gogol'. – Sankt-Peterburg: Logos, 1994. – S. 11–118.

6. **Gogol', N. V.** Polnoe sobranie sochinenij: v 14 t. / N. V. Gogol'; AN SSSR; In-t rus. lit. (Pushkinskij Dom); Gl. red. N. L. Meshcheryakov; Red.: V. V. Gippius (zam. gl. red.), V. A. Desniczkij, V. Ya. Kirpotin, N. K. Piksanov, B. M. E`jxenbaum. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1937–1952.

7. **Ivaniczkiy, A. I.** Rim Gyote i Rim Gogolya: e`volyuciya antitezy` «Sever – Yug» / A. I. Ivaniczkiy // Literaturovedcheskij sb. – Vy`p. 2122. – Doneczk: Izd-vo Doneczkogo nacional`nogo un-ta, 2017. – S. 56–68.

8. **Kaufman, S. N.** Мотив «девичьего зеркала» в аспекте «повествовательной» точки зрения (на примере повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка») / S. N. Kaufman // Сибирский филологический журнал. – 2011. – № 4. – С. 82–85.

9. **Mann, Yu. V.** Poe'tika Gogolya / Yu.V. Mann. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1988. – 416 s.
10. **Markovich, V. M.** Tema iskusstva v russskoj proze e`poxi romantizma / V. M. Markovich / Iskusstvo i xudozhnik v russskoj proze pervoj pol. XIX veka: sb. proizvedenij. – Leningrad: Izd-vo LGU, 1989. – S. 36–48.
11. **Rozanov, V. V.** Izbrannoe. / V. V. Rozanov. – Myunxen: Izd-vo A. Nejmanisa, 1970. – 617 s.
12. **Shenrok, V. I.** Materialy` dlya biografii Gogolya: v 4 t. / V. I. Shenrok. – Moskva: Tip. A. I. Mamontova i K°, 1892–1897.

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-39-55

**В. Ю. Баль<sup>1</sup>***Томский государственный университет (Томск, Россия)*

## **МИФ О БЕССМЕРТИИ ГОГОЛЕВСКОГО СМЕХА В РОМАНЕ А. КОРОЛЕВА «ГОЛОВА ГОГОЛЯ»**

Статья посвящена анализу мифологизирующей рецептивной модели, касающейся природы гоголевского смеха в романе А. Королева «Голова Гоголя». В ней рассматриваются способы реактуализации двух мифов о Гоголе – мифа о Гоголе-колдуне, предложенного Розановым, и городской легенды о похищенной голове во время перезахоронения. Установлено, что механизм совместной реактуализации этих мифов определяет принципы построения сюжета романа, что приводит к созданию мифа о бессмертии гоголевского смеха. В заключение делается вывод о том, что королёвский миф о Гоголе – это ироничная форма осмысления неосуществлённой мечты писателя о бессмертии души в христианском понимании.

**Ключевые слова:** Булгаков, Королев, Н. В. Гоголь, миф о писателе, реактуализация, рецепция, Розанов, смех, Сталин

**V. Y Bal***Tomsk State University (Tomsk, Russia)*

## **THE MYTH OF THE IMMORTALITY OF GOGOL'S LAUGHTER IN THE NOVEL BY A. KOROLYOV "GOGOL'S HEAD"**

The article analyses the mythologizing receptive model concerning the nature of Gogol's laughter in A. Korolev's novel "Gogol's Head". The methods of re-actualization of two myths about Gogol in the novel are analyzed: the myth of the Gogol-sorcerer, proposed by Rozanov, and the urban legend of the head stolen during the reburial. It is determined that the mechanism of joint re-actualization of these myths determines the principles of constructing the plot of the novel and this leads to the creation of the myth of the immortality of Gogol's laughter. In conclusion, it is indicated that the royal myth about Gogol is an ironic form of understanding the writer's unfulfilled dream of the immortality of the soul in the Christian sense.

**Key words:** Bulgakov, Korolev, N. V. Gogol', the myth of the writer, reactualization, reception, Rozanov, laughter, comic, Stalin

---

<sup>1</sup> Вера Юрьевна Баль – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX–XXI веков и литературного творчества Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: balverbal@gmail.com.

*«Тот, на чьей стороне смех, не нуждается в доказательствах»*

Теодора Адорно

Миф о писателе представляет собой культурный феномен, который активно исследуется в современном отечественном литературоведении. Обычно его анализируют с двух точек зрения: формирования и динамики развития, а также трансформации в ходе исторического существования.

Оба исследовательских аспекта опираются на типологическое понимание мифа [Лотман, Минц, Мелетинский, 1980, с. 220–226]. В обоих аспектах миф рассматривается не как результат архаического восприятия и понимания мира, а как итог применения немифологическим сознанием форм и структур мифологического мышления. Типологическое понимание определяет три ключевых методологических подхода в исследованиях мифа о писателе.

**Первый.** В исследовательском фокусе находится не текст с устойчивыми формальными признаками, который традиционно является объектом фольклористов, а семантическая система, созданная по принципам мифологического мышления.

**Второй.** Миф о писателе рассматривается как частный случай мифов Нового времени, которые имеют иную онтологическую природу, т.к. формируются и существуют не в сакральной, а в профанной сфере – идеология, политика, культура. Профанная сфера, рассматриваемая как условие для мифотворчества Нового времени, оценивается не как гомогенная, а как гетерогенная, т.к. в ней сосуществуют разные типы сознаний, которые порождают и потребляют мифы<sup>2</sup>.

**Третий.** Формирование новых мифов о писателях, а также реактуализация, деактуализация и деконструкция существующих мифов рассматриваются как мифологизирующая рецепция. Этот процесс обладает динамическим и историческим характером, отражая закономерности определенного культурно-исторического периода.

---

<sup>2</sup> Мифы о писателях в современных исследовательских практиках рассматриваются в границах следующих типов сознаний – «среднестатистическое», «обывательское», «массовое», «фольклорное», «профессионально-писательское» и проч. [Загидуллина, 2002; Шеметова, 2011; Абрамова, Архангельская, 2023]. Исследователями также выдвигаются более локальные типы сознаний, реципирующих по законам мифологического мышления биографию и творческое наследие писателей – «постмодернистское», «интеллектуальное», «метафизическое» [Бондарев, 2008; Львова, 2019]. Резюмируя, можно сказать, что обозначенный перечень типов сознаний, введенных в научный оборот отдельными исследователями, – это не единая классификация, созданная на надежном систематизирующем признаке, а изолированные методологические конструкции.

В исследовательском фокусе данной статьи будет находиться проблема мифологизирующей рецепции гоголевской биографии и творческого наследия в романе А. Королева «Голова Гоголя», первая публикация которого состоялась в 1992 году в журнале «Знамя». Обращение Королева к Гоголю, признанному классику отечественной словесной культуры, имеет общекультурное измерение, связанное с общесистемным трансформационным пересмотром на рубеже XX–XXI веков наследия русской классики, проявившимся не только в её перечитывании, но и переписывании. Индивидуально-авторская интенция проявляется не в монологическом взаимодействии современного автора с классиком, когда происходит односторонний «акт влияния» второго на первого, а в диалогическом, когда позиции собеседников соотносятся, а не противопоставляются.

Роман А. Королева «Голова Гоголя», как и другие романы писателя, представляет культуросцентричную модель мира: «критерии культуры являются у него определяющими и в оценке истории и современности, и в осмыслении кардинальных проблем человеческого существования: жизнь и смерть, смерть и бессмертие, детерминизм и индетерминизм, свобода и предопределение. Отсюда – большая насыщенность произведений писателя культурными кодами, прямыми и скрытыми цитатами» [Скоропанова, 2021, с. 6]. Эта установка определяет содержание диалога современного автора с классиком. Это не спор с одним из представителей великой русской литературы, а восприятие Гоголя как собеседника, важного для размышлений об историсофских и философско-эстетических вопросах.

Вопреки ожиданиям, А. Королев, не чуждый эстетике постмодернизма, не демифологизирует уже существующие мифы о Гоголе (1) автомифы; 2) мифы, порожденные в мифопоэтическую эпоху Серебряного века; 3) городская легенда о перезахоронении писателя), а реактуализирует их. Реактуализация, выступающая в роли механизма наследования, связана с изменением содержания мифов через их взаимное влияние, что позволяет создать новый авторский миф. Этот механизм отражает две принципиальные позиции автора. Первая: конструктивистское понимание мифа о писателе как мифа Нового времени. Вторая: мифогенность «биографической легенды» (Б. Томашевский) Гоголя, приводящая к внутренней смысловой динамике созданных мифов в процессе исторического функционирования.

Содержательным ядром нового мифа становится размышление о гоголевском опыте познания зла и способах его художественного осмысления и представления.

Городская легенда о похищенной голове писателя во время его перезахоронения в 1931 году и розановский миф о Гоголе как колдуне являются сюжетообразующими в романе «Голова Гоголя» [Колмакова, 2018]. Очевидна также их эквивалентность, они повествуют по-разному об одном – о жизни Гоголя после его смерти. Розановский миф – это размышления о последствиях гоголевского влияния на судьбу России. Основой мифа о похищенной голове Гоголя является сюжет о воскрешении из мертвых, который можно рассматривать как второе рождение в новой исторической эпохе, атеистическое мировоззрение которой вынуждено столкнуться с метафизикой писателя. Базовое положение мифопоэтики о мифе как имени позволяет рассматривать каждый из мифов в романе как семантическое целое, эквивалентное имени. «Разноименность» не противоречит их использованию как основы для создания нового мифа, а, наоборот, соответствует свойствам мифологического текста согласно ономастической теории мифа Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского [Лотман, Успенский, 2004].

Композиционное место и нарративное оформление каждого из наследуемых мифов в романе являются формой авторского размышления об их смысловом ресурсе для создания нового мифа. Рефлексия о розановском мифе находится в начале и конце романа. Но это не кольцевая композиция, связанная с семантикой круга, в основе которого неизменный переход конца в начало, а контрастное сопоставление. Разные принципы нарративного оформления мифа в начале и конце романа приводят к его расподоблению с самим собой. Нетождественность мифа самому себе вскрывает не его ошибочность, а недостаточность его объяснительной силы для понимания энигматической природы гоголевской личности и таланта.

В начале романа основным принципом авторской рефлексии является применение речевых практик, которые выполняют одновременно мифопоэтические и риторические функции. Антитеза, применяемая для создания центрального образа розановского мифа – России-корабля, потопление которого произошло из-за Гоголя, может быть отнесена как к когнитивному механизму мифологического познания, когда принцип двойственности упорядочивает хаос реальности, так и к риторическому приему, используемому для усиления речевого воздействия. За риторическим вопрошанием о судьбе русского Титаника встают ассоциации с креативным и эсхатологическим мифами. Корабль представлен одновременно потонувшим («Но кто может сказать, что корабль потонул?») [Королев, 2000, с. 7]<sup>3</sup>) и всплывающим («А может быть и другой

---

<sup>3</sup> Текст романа А. Королева цитируется по: [Королев, 2000]. Далее номер страницы

ответ: Титаник начал всплывать...», с. 8). Номинация Гоголя, «тот, что с косым клоком волос на лбу и гениально острым носом» (с. 8), происходит с опорой на речевые практики, которые генетически связаны с мифоритуальными, но также активно используются и в риторической функции. С одной стороны, наблюдается табуирование имени нечистой силы, в основе которого в русском языке лежит семантическая структура – указательное местоимение и косвенное определение. Кроме того, «косой» является табуированным названием черта. С другой стороны, замена имени имеет и риторические функции, связанные с использованием стилистического приема антономасии. В итоге перифрастическая замена имени – это одновременно и усиление связи между означающим и означаемым, и стремление к стилистической выразительности.

Королев не ставит языковую игру, лежащую в основе пересказа розановского мифа, своей целью. Обнажение мифологического пласта языка становится механизмом смысловой перестройки наследуемого мифа, позволяющим ему стать важным элементом историософской проблематики романа. Автор интерпретирует розановский миф о Гоголе как эсхатологический миф о начале конца. Это иллюстрирует образ русского Титаника, о котором было сказано выше. Королев актуализирует розановский принцип создания мифа о Гоголе, когда мифологизация писателя становится основой для историзации его мифологического эквивалента. В романе этот принцип проявляется в использовании мифологической эсхатологической модели мира для создания модели истории: «движение истории не по пути прогресса, а по кругу. Каждый виток истории ведет к повторению и усилению зла <...> от первого века н.э. к эпохе Просвещения и XX веку, который породил всемирное торжество насилия над телом жизни» [Климутина, 2009, с. 17]. В этом контексте уместно будет привести наблюдение Ю. М. Лотмана, что именно в эсхатологических повествованиях было положено начало перехода от циклического разворачивания сюжета к линейному [Лотман, 2004, с. 284]. Смыслообразующий механизм повествования в романе, когда происходит одновременная историзация мифа и мифологизация истории, проблематизирует вопрос об остановке времени как возможности гибели мира, который преисполнился злом. В финале романа отсылка к розановскому мифу присутствует в риторических рассуждениях о России, которая *«по-прежнему жаждет боли», «по-прежнему, шатаясь, бредет на маяк насилия»: «Хотя бы мысленно, в трагических мечтах, в грехах, даже в юморе. Проклятая гоголевская дырка все еще зияет*

*пробоиной в отечественном корабле, она мала – размером всего лишь с головку ребенка, – но глубина ее поистине ужасает»* (с. 190)<sup>4</sup>. Отсутствие в языке этого «пересказа» мифологического пласта указывает на то, что описываются не закономерные процессы исторического развития, основанные на высшем смысле, а отклонения, ставшие основой всех процессов, время и форма завершения которых остаются неизвестными.

В рамке авторской рефлексии о розановском мифе находится переосмысление городской легенды о похищенной голове писателя во время его перезахоронения в 1931 году. Перестройка этой легенды направлена на установление ее смысловой связи с розановским мифом. Если первый про общее, то второй – про частное. Гоголь рассматривается не только как историческая форма мифологической фигуры, олицетворяющей зло, но и как создатель исторической формы изображения зла, в противоположность мифологической. Гоголевские стилистические мифологемы изображения зла, связанные с поэтикой фантастического гротеска и абсурда, являются формообразующим принципом авторской рефлексии о Гоголе как герое легендарного сюжета, голова которого была похищена Дьяволом и катается подобно бильярдному шару между историческими эпохами: *«история же с этим черепом Гоголя приключилась черт знает какая, самая что ни на есть гоголевская»* (с. 13), *«словом, картинка в самом отчаянном гоголевском духе»* (с. 33). Каркас городской легенды становится мифопоэтической основой для создания королевского мифа о гоголевском смехе.

Взаимодействие двух двойников Гоголя лежит в основе сюжетной организации создаваемого мифа. Принцип номинации первого двойника, Носова Василия Николаевича, *«а звали его точно так же, как классика, только шиворот навыворот»* (с. 15) содержит установку на пародирование Гоголя. Предметом комического снижения является репертуар автомифов писателя. Первый: о мессианских претензиях Гоголя, которые парадоксальным образом сочетались с его одержимостью не живым, а мертвым в человеке. Ироническое обыгрывание этого мифа происходит в этимологическом подтексте должности персонажа двойника: «кладбищенский комиссар» (слов. комиссар от лат. commissarius – «уполномоченный», которое в свою очередь лат. com + лат. missio – «с посланием» [Епишкин, 2010]). Второй: о возможном живом захоронении. Этот автомиф пародируется в ритуале преобразования Носова на кладбище. Предметом иронии является эгоцентричное приращение Гоголем

---

<sup>4</sup> Курсив здесь и далее наш. – В.Б.

особого значения собственной смерти на фоне подведения неутешительных итогов о своем творчестве:

*«Слушая маску, комиссар переживал удивительную метаморфозу рождения, он уже не был прежним “носовым”, зародышем человека, а за считанные минуты пришел к полному расцвету мыслей и чувств <...> Человек страдал от своей никчемности, тяготился тем, что ему не было суждено играть никакой роли в исторических событиях, потому что не дано было играть хоть какую-то роль в собственной судьбе. Хотя бы потому не дано, что озарение души вот-вот кончится и он снова станет тем, чем был прежде, – **камнем в тине пошлости** (выделено нами. – ВБ)<sup>5</sup>. Он слушал маску, прекрасно понимая все, что та говорила, а на лбу выступал холодный пот при мысли о том, что он родился **на свет лишь затем, чтобы не быть** ... Неудовлетворенность судьбой – всегда животворна, но что поделать, если ты обречен жить, но не быть, и эта **смерть заживо, смерть родившегося хуже смерти нерождения**, потому что там – может быть – нет этого постоянно сосущего чувства небытия, которое настолько же невысказано, насколько и ужасно»* (с. 29–30).

В итоге предметом разоблачения является настойчивое стремление Гоголя создать о себе миф, в основе которого суррогатные формы подтверждения его богоизбранности.

Вторым двойником Гоголя является энигматическая фигура, ведущая с Носовым философские диспуты. Внимания заслуживает принцип номинации загадочного сопровождающего: представлен репертуар его имен, в который входят и собственные, и нарицательные, и первичные, созданные в прецедентное время, так и вторичные, относящиеся к профанному времени. В первом эпизоде: Лялин – Гоголь – маска (2) – неизвестный – незнакомец – Дьявол (2) – Лже-Гоголь, нечистый, черт (2)). Во втором: Никто (4) – Коллекционер – черт (3) – Лже-Гамлет. В третьем: Мессинг (8) – черт (5) – Лже-Мессинг (3) – тень Гоголя – Сатана (4 раза), адский гость (1) – лукавый (1) – дьявол (1). Ономастическая событийность существования второго двойника Гоголя может быть проинтерпретирована в различных аспектах: 1) как мифоритуальная речевая практика, связанная с переименованием как перевоплощением или перерождением; 2) как сюжетное пересечение семантически значимой границы между пониманием и непониманием сути «разноименного» персонажа; 3) демон-

<sup>5</sup> Здесь и далее выделено мною. – В.Б.

страция актерской и игровой природы гоголевской натуры. В совокупности эти три интерпретации дают возможность рассмотреть вопрос о том, «играл» ли Гоголь в свою связь с инфернальными силами или действительно верил в эту составляющую своей идентичности.

Диспуты двойников выявляют зависть каждого из них к таланту Гоголя. Каждый из участников одерживает верх, подчеркивая это чувство у своего соперника. Однако природа зависти у них различна. Зависть Носова оппонентом определяется как зависть «профана»<sup>6</sup> (с. 28), что подчеркивает его необоснованное стремление проникнуть в зону священного, доступную лишь истинным жрецам. «Бунт хама», который позволяет себе Носов, обнаруживает в его образе отсылку к библейскому персонажу Хаму, осужденному за публичное высмеивание обнаруженных недостатков своего отца. Это мифологическое зерно дает новое прочтение гоголевского автомифа о том, что он хотел «выставить черта дураком». Происходит ироничное снижение предательского сюжета в творческой биографии Гоголя, который подло высмеял своего подлинного отца, представителя темных сил.

Зависть второго двойника оппонентом трактуется как зависть к таланту гоголевского смеха, который считается даром от Бога:

*«– О, я понял! Я все, все понял. Не душа человеческая нужна дьяволу, не ради неё ловчит искуситель. Он похищает в грешнике прежде всего чувство юмора, все остальное – ревность, страх, страсть есть и в животной твари. Одно отличает человека от вселенной – смех. Смех Гоголя вызывает у черта зависть мучительную, хоть вой. <...>*

*– Ах, вот почему завидует завистник! Сам-то он абсолютно бездарен, – стоял на своем Носов. – От Бога бездарен. Завистник наш может **передразнивать и высмеять любое творение Гоголя, а сам не способен сотворить даже самой пошленькой песенки**. Ходячая карикатура и только – сам-то он на выдумку не способен...ха, ха.*

*– Еще как способен, – раздраженно ответил лже-Гамлет, которого все ж таки задели слова о бездарности черта» (с. 104–105).*

Истоки этой зависти находятся в духовных терзаниях и мучительных размышлениях Гоголя о своем таланте, а точнее, о его первопричине – от Бога или от Дьявола.

---

<sup>6</sup> Профан – от лат. profanus непосвященный, находящийся вне святыни <pro перед + fanum храм> [Епишкин, 2010].

В финальном повествовательном эпизоде вопрос о гоголевском смехе решается двойниками уже в беседе со Сталиным. Гоголевские стилистические мифологемы трагического гротеска, построенного на синтезе фантастического и бытового, а также метаморфоз, когда все есть не то, чем кажется, и очевидное становится невероятным, являются организующим нарративным принципом, предающим атмосферу ужаса сталинской эпохи. Но в изображенной атмосфере нечеловеческого страха людей перед одним человеком также есть место для смеха. Речь идет не об изображении человека смеющегося, а о человеке, осмеивающем и осмеиваемом. Иронично изображены оказавшиеся в сталинском поезде попутчики, пронизанные раболепным страхом перед вождем: *«мертвеют от страха душой и телом»* (с. 128). Объектом насмешки также является сам Сталин. Сделан акцент на унижительной телесности исторической личности (*«изучал маленький прыщичек, который выскочил у него на носу», «спустив воду – да, да, ему тоже приходилось порой иногда, как простому смертному»*, с. 111), которая вскрывает её духовную пустоту и несостоятельность. И Сталин представлен не чуждым иронии. Он осмеивает пресмыкающихся перед ним в страхе пассажиров. Концентрация смеха, разные оттенки комического, представленные в сталинском эпизоде, продолжают разговор о судьбе гоголевского смеха как принципах гоголевской художественной обработки зла в исторических формах XX века. У каждого из двойников Гоголя состоялся со Сталиным философский диспут, который стал проверкой на состоятельность их способов исправления зла. Предмет разговора всех троих – это «присобаченный» к сталинскому реестру врагов народа «чичиковский список» мертвых душ (с. 145).

Носов использует приемы религиозного фанатика, в которых угадывается пародия на предсмертные духовные мучения и терзания классика<sup>7</sup>. В образе

---

<sup>7</sup> Эпитетом несносный, который используется четыре раза, оценивается качество оппортирования Носова Сталину, который иезуитски доказывает свою невинность в репрессиях. Импульсивный порыв Носова, в котором он переходит от «отчаяния» к «злобным слезам отчаяния», безрезультатен, т.к. основан на высоких призывах религиозного фанатика: «Побойтесь Бога, Сталин, ведь в юности вы мечтали стать священником. Молитесь на коленях. Ваша вера была также чиста, как ангельский голос, каким вы пели в детском хоре горийской церкви?» (с. 137) <...> «Вашу слезу, Сталин, Бог не отрет – она отлита из крови» (с. 140). <...> Не тревожьте Господа <...> Не пачкайте небесную красоту. Покайтесь. Сотворите в своем сердце молитву. Сколько веры было в вашем детском обожании Христа, Сталин» (с. 144) Состояние Носова, приближающегося к своему финалу, который совпадает с завершением спора со Сталиным, характеризуется «прострацией» и «теньями глубокой душевной лихорадки» на его «бледном лице». Эти признаки напоминают гоголевское предсмертное состояние. Он умирает в духе Гоголя, произнося одну из его знаковых предсмертных фраз: «Как сладко умирать».

этого двойника продолжается ироничное снижение автомифа о его исключительном даре исправить зло мира. Второй двойник опирается на приемы лести и обмана, сопровождаемые циничным смехом над происходящим. Королев использует булгаковский код, в который встроен узнаваемый код Гете, для фантастического допущения о судьбе гоголевского дара смехотворца. Отношения Булгакова и Гоголя – это отношения учителя и ученика. Степень близости такова, что второй не только наследует художественные открытия первого, связанные со стилистическими принципами изображения мистического и inferнального, но присваивает себе и своему герою Мастеру гоголевский ритуал сжигания рукописей. Известен также факт, что жена Булгакова в изголовье его могилы разместила камень с гоголевской могилы, оказавшейся ненужным после перезахоронения. Камень получил за свою форму, напоминающую очертания лысой горы, имя Голгофа. Этот жест стал формой исполнения желания Булгакова, который обращался к литературному отцу с фразой: «Учитель, укрой меня своей чугунной шинелью».

Образ двойника Гоголя, который не Носов, выстроен по принципу палимпсеста. Он содержит отсылки к двум гипотетическим прототипам Воланда. Первый – это Вольф Мессинг, за которого себя выдает персонаж. Второй – Мефистофель, спутником лже-Мессинга является черный пудель. Королев использует булгаковский механизм прототипирования для того, чтобы сделать двойника Гоголя источником и режиссёром атмосферы фантастического гротеска с элементами фарса. Наблюдаемая инверсия (литературный герой ученика становится прототипом образа учителя) является формой размышлений о сохранении гоголевских художественных принципов изображения зла в литературе XX века.

Королев, вопреки исторической достоверности, сталкивает в своем сюжете не Сталина и Булгакова, встреча которых получилась бы не менее интересной и интригующей, а Гоголя и Сталина. Вполне допустимо, что истоки этого выбора находятся в легендах об особой симпатии Сталина к Гоголю. Отношение вождя к классику нашло отражение в установке нового памятника Гоголю от «правительства Советского Союза» в 1952 году. Также в формировании официального мифа о Гоголе как писателе-сатирике в политических кампаниях 1952–1953 гг. [Добренко, 2022, с. 76–88].

Королеву интересно не столько политическое измерение инструментализации сатиры, сколько истоки интереса Сталина к Гоголю как мастеру сатиры. Согласно городской легенде, Сталин лично отдал приказ о демонтаже

скорбящего памятника Гоголю (Н. Андреева). Заказ нового памятника веселого Гоголя получил скульптор Е. Томский, который уже имел опыт создания памятников и бюстов видным советским деятелям, таким как Ленин, Киров и Сталин, который в то время был жив. Сталинская премия второй степени, присуждённая скульптору в 1952 году за мраморный бюст Н. В. Гоголя, стала формой одобрения советского правительства за верное следование политическому курсу изображения классика. С. Молли-Саллер, опираясь на воспоминания современников о почти одновременной работе скульптора над бюстом Гоголя и Сталина, говорит о придании классику черт вождя. Одно из возможных объяснений этого загадочного совпадения исследователь находит в следующем. Сталин в своем активном цитировании Гоголя, которое относится к пику террора 1936–1937 гг., косвенно намекает на себя как наследника его демонического всевидящего ока. Исследователь приводит статистику тиражей издания гоголевского «Ревизора» между 1918 и 1952 годами: вышло 62 издания тиражом в 2,3 миллиона экземпляров. Эта статистика позволила ученому метафорически соотнести Гоголя-Сталина с Ревизором [Молли-Саллер, 2000, с. 509–523].

В романе сюжет встречи персонажей строится на мистификации. Дважды Сталин признает в телепате Гоголя, подчеркивая в нём его сопричастность смеху: *«Ба! Здравствуйте, гражданин Гоголь. Сталин всегда говорил – Гоголь жив, товарищи. А ведь мы без Вас как без рук! Ну совершенно исчезла сатира. <...> Ну что, охотник за смехом – очнулся тиран, – сознавайся, ты все-таки Гоголь?»* (с. 177). Дважды он получает отрицательный ответ: *– Не льстите, – стал отмахиваться Мессинг, – я всего лишь тень Гоголя <...> Ну может быть, самую малость. Что-то вроде тени Вергилия, которая ведет его душу в ад. Считай, что я злой дух его сапога. Ха!»* (с. 177).

Выдавание Носова за истинного Гоголя продолжает развитие сюжета мистификации. Лже-Мессинг, не желая быть узанным как Гоголь, тем не менее не отказывается от качества, приписываемого ему Сталиным, – смеяться и осмеивать. В этом смысле со Сталиным вступает в игру Гоголь, созданный самим Сталиным. Смех Лже-Мессинга непонятен и недоступен для других персонажей – это смех одиночки, который устанавливает свои закономерности между смешным и смеющимся. Во-первых, лже-Мессинга театрально разыгрывает восторг по отношению к Сталину, его выдающейся способности совершать зло: *«В вашем лице мировое зло достигло пока наивысшей точки <...> я глубоко восхищен совершенством воплощения идеалов власти и хочу позать вашу руку»* (с. 126), *«с восхищением посмотрел на Сталина»* (с. 139), *«Браво! – фальшиво*

выкрикнул черт» (с. 155). Во-вторых, главный повод для смеха персонажа – это «присобаченный» к сталинскому реестру врагов народа «чичиковский список» мертвых душ:

*«Чему вы высмеетесь, товарищ Мессинг? Вы думаете, мне легко утверждать приговоры? Ведь Сталин – противник смертной казни (с. 138) <...>*

*– Итак, разве можно прощать такой народ? И второе – кто может простить такого Бога? Кто?*

*– Я, – рассмеялся лже-Мессинг» (с. 152).*

В этой ситуации высвечивается природа и функция смешного в эпоху сталинизма, к легитимации которого был привлечен Гоголь. В этом антисмехе, смехе над несмешным, возникает образ сталинского смехового антимира, главной символической фигурой которого был сделан по указу партии и правительства Гоголь. «Код смеха» (Д. С. Лихачев, А. М. Панченко) создал сам Сталин в своей сакраментальной фразе «жить стало лучше, жить стало веселее», которая была им произнесена накануне репрессий 1936–1937 гг. В контексте романа двоякий смысл приобретает присвоение советским правительством Гоголя. Присвоение становится символом формирования концепции смеха режима, его сущности и функций, чтобы избежать обратного смеха – превращения режима в объект комического. Булгаков, являясь прямым наследником Гоголя, но сатирически изображая дьяволиаду режима, воспринимается советским правительством как антигоголь. В логике романа интерес Сталина к Гоголю – это интерес к смеху, который может быть орудием против дьявола, а значит и против него, являющегося исторической формой зла. Королев создает образ Сталина, не принявшего для себя идею полной материальности мира, – вождь лишил себя бога, но не лишил дьявола. Хитрость лже-Мессинга заключается в том, что «госсмех» (Е. Добренко) сталинского режима, в основе которого лежит перевернутые представления о комическом, направляется против самого Сталина, он становится предметом осмеяния:

*«Сталин встал из-за стола и подошел к окну. Хотел было взять бинокль с подоконника, но был напуган взлетевшей мухой. Кровь бросилась ему в лицо, взмахнув рукой, он тут же накрыл насекомое ладонью, прижал к стеклу, хотел в гневе дакнуть, но спохватился.*

*– Твои затеи? – оглянулся он на телепата.*

*Лукавый быстро встал, с любопытством подошел к окну и прислушался: муха надсадно жужжала, притиснутая пальцем.*

*– Черта с два! – усмехнулся тиран, – Сталин чист выйдет из крови, он даже мухи не обидит.*

***И оба зловеще расхохотались, довольные друг другом.***

*Муха тут же была с почетом выпущена на свободу»* (с. 179).

Оппонент Сталина, оказавшись в аналогичной ситуации, не был испуган и унижен. В этом проявилась сила его смеха над исторической фигурой, которая хотела присвоить смех для своей безопасности: «– Ах! – хлопнул себя Сатана по лбу, невзначай убивая муху. – Совсем забыл. Я же хотел спросить у тебя, Иосиф, красива ли невинная кровь?» (с. 181).

Последний фрагмент этого повествовательного эпизода – это ирония над мечтой Гоголя, мечтавшего уничтожить зло смехом, которую в культовом романе XX века пытался осуществить Булгаков:

*«Они почему-то перешли на полушепот.*

*– Тот же самый аргумент можно выставить и против Бога, – возразил Иосиф, – абсолютная власть творца развращает абсолютно всех.*

*– ...может быть поэтому Господь и отказался от нее, – зло отпарировал Сатана и вдруг – бац! – встал на колени, – остаётся помолиться, чтобы он подольше не вмешивался.*

*И черт молитвенно сложил руки.*

*Сталин тяжело опустился рядом.*

*– Я разучился молиться, – забормотал он, закрыв глаза. – Господи, я сделал столько зла, сколько было в моих силах...*

*Невероятная картина! – Сатана и Сталин, две буквы «С», два заглавия Смерти, в порыве молитвы на полу в кабинете Кремля в трех шагах от стола заседаний Политбюро, в сутолоке сумерек»* (с. 182).

Таким образом, осмысление образа Гоголя и смеховой природы его творчества укоренено в мифологизирующей художественной стратегии романа. Вопрос о смысле истории, которая движется в направлении накопления зла, осмысляется в этико-эстетическом фокусе. Гоголевский феномен в этом контексте важен не только как пример творческого сознания, обладающего в определенной степени эсхатологическим мироощущением, но и как источник уникальной художественной практики изображения зла – «выставить черта дураком». Мифологизирующая рецепция в романе, основанная на механизме «пересборки» существующих автомифов и мифов о писателе, иронично подчеркивает, что основой бессмертия писателя стал его смех, от которого он отрекся в порыве религиозного фанатизма в конце своей жизни. Представленная художественная реконструкция борьбы за гоголевский смех между советской властью и Булгаковым, претендующим на роль литературного наследника, вскрывает

десакрализованную форму бессмертия писателя. Магистральный сюжет романа о жизни после смерти, выполненный по законам гоголевских стилистических мифологем гротеска и абсурда, иронично показывает, как мечта писателя о бессмертии души в христианском понимании остается неосуществленной.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Абрамова, В. И.** Значение Пушкина для русской культуры: мифологема и ее репрезентации в фольклоре Рунета / В. И. Абрамова, Ю. В. Архангельская // Art Logos (искусство слова). – 2023. – № 4(25). – С. 93–107.
2. **Абрамова, В. И.** Пушкинские прецедентные высказывания в фольклоре Рунета / В. И. Абрамова, Ю. В. Архангельская // Filologos. – 2023. – № 4(59). – С. 5–14.
3. **Абрамова, В. И.** Пушкинский миф в фольклоре Рунета: биографический аспект / В. И. Абрамова, Ю. В. Архангельская // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2023. – № 4(49). – С. 357–361.
4. **Бондарев, А. Г.** Чеховский миф в современной поэзии: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.01.01 – Русская литература / Бондарев Александр Геннадьевич. – Красноярск, 2008. – 19 с.
5. **Добренко, Е.** Госсмех: сталинизм и комическое / Е. Добренко, Н. Джонссон-Скрадоль. – Москва: Новое литературное обозрение, 2022. – 768 с.
6. **Загидуллина, М. В.** Классические литературные феномены как историко-функциональная проблема: Творчество А. С. Пушкина в рецептивном аспекте: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук: 10.01.01 – Русская литература / Загидуллина Марина Викторовна. – Екатеринбург, 2002. – 552 с.
7. **Исторический словарь** галлицизмов русского языка / Н. И. Епишкин. – Москва: ЭТС, 2010. [сайт] – URL: <https://gufo.me/dict/galicisms/%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B0%D0%BD> (02.02.2025).
8. **Климутина, А. С.** Поэтика прозы Анатолия Королёва: текст и реальность: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.01.01 – Русская литература / Климутина Анна Сергеевна. – Томск, 2009. – 26 с.
9. **Кобленкова, Д. В.** Гоголь в контексте «постмодернистских практик» («Жена Гоголя» Т. Ландольфи, «Голова Гоголя» А. Королёва, «Дело о мёртвых душах» Ю. Арабова – П. Лунгина) / Д. В. Кобленкова // Н. В. Гоголь и современная культура. Шестые Гоголевские чтения. Материалы докладов. – Москва: КДУ, 2007. – С. 258–270.

10. **Колмакова, О. А.** Трансформация мифа о Гоголе в Повести А. Королева «Голова Гоголя» / О. А. Колмакова // Вестник Бурятского Государственного Университета. – 2018. – № 2. – Т. 1. – С. 36–41.

11. **Королев, А.** Голова Гоголя / А. Королев. Голова Гоголя: Роман; Дама пик. Носы: Коллажи / А. Королев. – Москва: XXI век. – Согласие, 2000. – 320 с.

12. **Лотман, Ю. М.** Литература и мифы / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира: Энциклопедия. – Москва: Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. – С. 220–226.

13. **Лотман, Ю. М.** Миф – имя – культура / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Семиосфера. – Санкт-Петербург: «Искусство–СПБ, 2004. – С. 525–543.

14. **Львова, К. А.** Постмодернистские схемы мифомышления в современной русской прозе: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.01.08 – Теория литературы / Львова Катерина Алексеевна. – Краснодар, 2019. – 19 с.

15. **Моллер-Салли, С.** «Классическое наследие» в эпоху соцреализма, или похождения Гоголя в стране большевиков / С. Моллер-Салли // Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко – Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. – 1040 с.

16. **Скоропанова, И. С.** Вечный поиск / И. С. Скоропанова // Культурно-философские шифры Анатолия Королёва / И. С. Скоропанова. – Москва: НИЦ «Академика», 2021. – 160 с.

17. **Шеметова, Т. Г.** Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук: 10.01.01 – Русская литература / Шеметова Татьяна Геннадьевна. – Москва, 2011. – 318 с.

#### REFERENCES

1. **Abramova, V. I.** Pushkinskie precedentnye vyskazyvaniya v fol'klore Runeta / V. I. Abramova, Yu.V. Arhangel'skaya // Filologos. – 2023. – № 4(59). – S. 5–14.

2. **Abramova, V. I.** Pushkinskij mif v fol'klore Runeta: biograficheskij aspekt / V. I. Abramova, Yu.V. Arhangel'skaya // Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2023. – № 4(49). – S. 357–361.

3. **Abramova, V. I.** Znachenie Pushkina dlya russkoj kul'tury: mifologema i ee reprezentacii v fol'klore Runeta / V. I. Abramova, Yu.V. Arhangel'skaya // Art Logos (iskusstvo slova). – 2023. – № 4(25). – S. 93–107.

4. **Bondarev, A. G.** Chekhovskij mif v sovremennoj poezii: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.01 – Russkaya literatura / Bondarev Aleksandr Gennad'evich. – Krasnoyarsk, 2008. – 19 s.

5. **Dobrenko, E.** Gossmekh: stalinizm i komicheskoe / E. Dobrenko, N. Dzhonsson-Skradol'. – Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. – 768 s.
6. **Istoricheskij slovar'** gallicizmov russkogo yazyka / N. I. Epishkin. – Moskva: ETS, 2010. [sajt] – URL: <https://gufo.me/dict/gallicisms/%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B0%D0%BD> (02.02.2025).
7. **Klimutina, A. S.** Poetika prozy Anatoliya Korolyova: tekst i real'nost': avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.01 – Russkaya literatura / Klimutina Anna Sergeevna. – Tomsk, 2009. – 26 s.
8. **Koblenkova, D. V.** Gogol' v kontekste «postmodernistskih praktik» («Zhena Gogolya» T. Landol'fi, «Golova Gogolya» A. Korolyova, «Delo o myortvyh dushah» Yu. Arabova – P. Lungina) / D. V. Koblenkova // N. V. Gogol' i sovremennaya kul'tura. Shestye Gogolevskie chteniya. Materialy dokladov. – Moskva: KDU, 2007. – S. 258–270.
9. **Kolmakova, O. A.** Transformaciya mifa o Gogole v Povesti A. Koroleva «Golova Gogolya» / O. A. Kolmakova // Vestnik Buryatskogo Gosudarstvennogo Universiteta. – 2018. – № 2. – T. 1. – S. 36–41.
10. **Korolev, A.** Golova Gogolya / A. Korolev // Golova Gogolya: Roman; Dama pik. Nosy: Kollazhi / A. Korolev. – Moskva: XXI vek. – Soglasie, 2000. – 320 s.
11. **Lotman, Yu. M.** Literatura i mify / Yu.M. Lotman, Z.G., Minc, E. M. Meletinskij // Mify narodov mira: Enciklopediya. – Moskva: Sovetskaya enciklopediya, 1980. T. 1. – S. 220–226.
12. **Lotman, Yu. M.** Mif – imya – kul'tura / Yu. M. Lotman, B. A. Uspenskij // Semiosfera. – Sankt-Peterburg: Iskusstvo–SPB, 2004. – S. 525–543.
13. **L'vova, K. A.** Postmodernistskie skhemy mifomyshleniya v sovremennoj russkoj proze: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.08 – Teoriya literatury / Katerina Alekseevna L'vova. – Krasnodar, 2019. – 19 s.
14. **Moller-Salli, S.** «Klassicheskoe nasledie» v epohu socrealizma, ili pohozhdeniya Gogolya v strane bol'shevikov / S. Moller-Salli // Socrealisticheskij kanon / Sbornik statej pod obshchej redakciej X. Gyuntera i E. Dobrenko. – Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2000. – 1040 s.
15. **Shemetova, T. G.** Biograficheskij mif o Pushkine v russkoj literature sovetskogo i postsovetskogo periodov: dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni doktora filologicheskikh nauk: 10.01.01 – Russkaya literatura / Shemetova Tat'yana Gennad'evna. – Moskva, 2011. – 318 s.

16. **Skoropanova, I. S.** Vechnyj poisk / I. S. Skoropanova // Kul'turfilosofskie shifry Anatoliya Korolyova / I. S. Skoropanova. – Moskva: NIC «Akademika», 2021. – 160 s.

17. **Zagidullina, M. V.** Klassicheskie literaturnye fenomeny kak istoriko-funktional'naya problema: Tvorchestvo A. S. Pushkina v receptivnom aspekte: dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni doktora filologicheskikh nauk: 10.01.01 – Russkaya literatura / Zagidullina Marina Viktorovna. – Ekaterinburg, – 2002. – 552 s.

# ЖАНРОЛОГИЯ

---

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-56-69

**М. С. Степанова<sup>1</sup>***Сретенская духовная академия (Москва, Россия)*

## **НЕКОТОРЫЕ ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СЕМЕЙНОГО НАРРАТИВА В ЛИЦЕВОМ ЛЕТОПИСНОМ СВОДЕ ИВАНА ГРОЗНОГО**

Семья играет важнейшую роль в формировании отдельного человека и целой нации. Для лучшего понимания семейных ценностей русского народа видится важным обращение к опыту наших предков, запечатленному в литературе Древней Руси. Настоящее исследование посвящено анализу семейного нарратива в Лицевом летописном своде Ивана Грозного, в частности его жанрово-стилистическим особенностям. Как представляется, их рассмотрение позволит внести вклад в понимание того, какое место занимала семья в сознании древнерусского книжника XVI века и какую ценность она имела. Ранее не предпринималось попыток проанализировать жанрово-стилистические характеристики семейного нарратива в Лицевом летописном своде.

**Ключевые слова:** семья, семейные ценности, древнерусская литература, стилистика, поэтика, жанр, религия

**M. S. Stepanova***Sretensky Theological Academy (Moscow, Russia)*

## **SOME GENERIC AND STYLISTIC CHARACTERISTICS OF FAMILY NARRATIVE IN THE ILLUSTRATED CHRONICLE OF IVAN THE TERRIBLE**

The family plays a crucial role in the life of a person and of the whole nation. We believe that learning from experience of our previous generations, inscribed in the Old Russian literature, will be instrumental in defining family values of the Russian nation. The current article focuses on the family narrative in the Illustrated Chronicle of Ivan the Terrible, namely on its generic and stylistic characteristics. Apparently, this will help better understand what place the family had in the mind of the medieval Russian chronicler and what value it had. No attempts have been made earlier to analyze the generic and stylistic characteristics of the family narrative in the Illustrated Chronicle.

**Keywords:** family, family values, Old Russian literature, stylistics, poetics, genres, religion

---

<sup>1</sup> Мария Сергеевна Степанова – магистр лингвистики, специалист по учебно-методической работе Сретенской духовной академии (Москва, Россия).

В настоящее время в нашей стране часто говорят о важности возвращения к традиционным семейным ценностям. Это неудивительно, ведь в минувшем столетии Россия столкнулась с беспрецедентными историческими вызовами, а семья – та основа общества, от которой зависит процветание народа. В этой связи видится целесообразным обращение к литературе Древней Руси, так как в ней нашли отражение традиционные представления и идеалы русского народа. В ряду жанров древнерусской литературы летопись занимает центральное место: летопись – не только документ, составленный с тем, чтобы «оставить потомству воспоминание о прошлом», но и книга, имеющая нравственную задачу – показать, как надо и не надо поступать [Ерёмин, 1987, с. 45].

Цель настоящей статьи состоит в выявлении жанрово-стилистических особенностей семейного нарратива в Лицевом летописном своде Ивана Грозного. Он представляет собой крупнейшее летописно-хронографическое произведение Древней Руси [Клосс, 1980, с. 206], создававшееся по приказу великого князя и (с 1547 года) царя Ивана Грозного при Московском митрополите Макарии во второй половине XVI века. Анализ проведён на основании тех частей Лицевого свода, которые посвящены отечественной истории.

Лицевой свод – компилятивное произведение [Амосов, 1998, с. 308–309], составленное посредством скрупулёзного соединения и переработки нескольких предшествующих летописных произведений [Морозов, 2005, с. 135]. В XVI веке в древнерусской литературе зарождался такой новый жанр, как «историческая» литература, которой свойственен «биографизм, пронизанный аллегоричностью и художественной фантазией» [Морозов, 2005, с. 150]. Отличительной чертой Лицевого свода является аккуратное «комбинирование новых редакций житий, легенд, повестей, сказаний» [Там же, с. 140], имеющих самостоятельную литературную традицию, выход за рамки кратких летописных записей и обогащение произведения распространёнными сюжетами, в которых переплетаются достоверность и художественный вымысел. Это придаёт Лицевому своду дидактичность и назидательность [Там же, с. 150].

Анализ семейного нарратива в Лицевом своде позволяет выделить, среди прочих, такие жанры, как погодные записи, летописные повести и поучения. Как отмечал В. В. Кусков, в составе летописных сводов «принцип погодного изложения давал возможность включать <...> разнообразный материал», разнообразные жанры» [Кусков, 2003, с. 49].

Погодные записи – «древнейшая форма летописного повествования» [Ерёмин, 1987, с. 54]. Они начинаются обозначением года («В лето...») и продолжаются сообщениями о событиях, отделённых друг от друга оборотами типа «в то же лето» или «той же зимы» [Флоря, 2015, с. 48]. Погодные записи являются одним из наиболее распространенных жанров, в рамках которого в Лицевом своде раскрывается семейная тематика. Через них сообщается о таких жизненных вехах, как заключение брака, рождение (и крещение) детей, преставление князей и княгинь. Погодные записи хронологичны, они «регистрают» событие, их сфера – «единичные факты, интересные с точки зрения летописца и заслуживающие упоминания, но не требующие подробного изложения» [Ерёмин, 1987, с. 55]. Такие формы записи можно назвать «спокойно-фактографическими» [Дёмин, 2018, с. 137], они традиционны и церемониальны [Лихачёв, 1979, с. 89], в стилистическом отношении – «аморфны», «лишены художественной формы и эмоциональности» [Ерёмин, 1987, с. 55]. Например: «Князь же велики Юрьи жени сына своего Всеволода старейша Володимерною Рюриковичя, и венчан бысть в церкви святыя Богородица в Володимери, апреля в 14 день» [ЛЛС (Г.). Л. 268]. Для некоторых записей характерна информационная насыщенность и подробность. Если речь идёт о свадьбе, в записях может уточняться, на ком женился князь (за кого была выдана замуж девица), где происходило торжество, кто совершал венчание. Например: «В лето 6774 [1266 г.]. Женися князь велики Василей Меншой Ярославичь Костромской, внук Всеволожь, правнук Юрья Долгорукаго, и венчан бысть во церкви святого Феодора, Игнатием епископом Ростовским на Костроме» [ЛЛС (О-1). Л. 39 об.].

В Лицевом своде погодные записи могут отличаться выразительностью. Отношение к браку раскрывается через такой эксплицитный эмотив, как «радость» («радость велия», «радость много»). Например: «Того же лета женися князь Дмитрий Михайлович Тферский <...>, приведе за себя из Литвы дщерь Гедемина князя. И венчан бысть во церкви святого Спаса во Тфери епископом Варсунофием Тферским и бысть всем людем *радость* во Тфери» [ЛЛС (О-1). Л. 266 об.]. Эксплицитные средства выражения радости могут сопровождаться, дублироваться, имплицитными – «пир велик» или «торжество велие». Например: «Того же лета князь Андрей Ярославичь, <...> поя дщерь у Данила Романовичя <...> И бысть *торжество велие, и радость много*»<sup>2</sup> [ЛЛС (Л). 995 об. – 996]. В таком случае речь идёт о стилистиче-

---

<sup>2</sup> Здесь и далее курсив наш. – М.С.

ской симметрии, поскольку члены симметрии («торжество велие» и «радость много») говорят об одном и том же, но по-разному, помогая понять друг друга [Лихачёв, 1979а, с. 170].

Сообщая о свадьбах, летописец упоминает многочисленных гостей: родителей жениха и невесты (сватов), братьев, племянников, более дальних родственников, бояр. Такой повествовательный приём можно обозначить как мотив единения. Он указывает на то, что свадьба осмысливается как особенно важное и значимое событие. Не только жених и невеста становятся одной семьей, *одной плотью* (Быт. 2, 24), как говорится в чине венчания, соединяются и их семьи, становясь одним большим родом. В этом контексте внимания заслуживает запись о том, как великий князь Глеб Василькович Ростовский женил своего сына Михаила. На брачном пире присутствовали: «Ту сущу и самому князю Глебу Васильковичю Ростовскому з братаничем его <...> и князь Давыд Костянтинович Галичский и Дмитровский <...> и множество бояр. И *съезд велий* отвсюду» [ЛЛС (О-І). Л. 100 об.–101 об.]. Составитель свода акцентирует внимание: «И бысть *радость велия* в Ярославле, месяца июля в 15 день, на память святых мученик Кирика и матери его Улиты». Можно привести и другой пример – запись о том, как великий князь Владимирский Всеволод Юрьевич женил сына Константина [ЛЛС (Л). Л. 447 об. – Л. 448 об.]: «...ту сущу и самому великому князю Всеволоду Юрьевичю, и с княгинею своею, и з детми и Рязанскому великому князю Роману Глебовичю, и с ним братиа его князь Всеволод Глебович и князь Владимиръ Глебович с сыном своим Глебом, и князь Муромский Володимер, и Давыд, и Юрьи с мужи своими». И здесь же летописец подчёркивает: «...и бысть *радость* и *любовь* во граде Володимери».

Эмоциями радости проникнуты погодные записи о рождении детей. Например, запись о рождении сына у князя Василия Михайловича: «...князь Василей Михайловичъ поехав в свою отчину в Кашин. И родися ему сын у княгини его Настасии, и приеха к нему в Кашин мати его великая княгини Овдотья Михайлова. А из Сергиева монастыря приеха к нему преподобный игумен Никон» [ЛЛС (О-ІІ). Л. 626–627]. Далее летописец сообщает: «...и бысть ему [то есть князю Василию Михайловичу] *радость* о приезде матери своея, о рождении сына своего, и о преподобнем Никоне игумене». Здесь перечисление «радостных событий», словно их нанизывание, как представляется, играет роль усиления – радость от рождения сына буквально переполнила князя.

Отличительная черта погодных записей о рождении детей – с ними нередко соседствуют записи о кончине князей (или княгинь). В основу указан-

ного композиционного построения положена антитеза – оппозиция жизнь / смерть, являющаяся одной из ключевых для древнерусского книжника. В качестве примера можно привести запись о смерти князя Андрея Ивановича: «Того же лета преставися князь Андрей Иванович, внук Данилов, правнук Александров, праправнук Ярославль, препраправнук Всеволожь...» [ЛЛС (О-І). Л. 474]. За ней сразу же следует запись: «Того же лета преставльшемуся князю Андрею Ивановичю родися сын Володимер, на сорочины отца своего, князя Андрея Ивановичя» [ЛЛС (О-І). Л. 474 об.]. В приведённом примере символичным видится то, что младенец рождается на сороковой день после смерти отца. Согласно преданию православной Церкви, сорок дней после смерти – период, в течение которого определяется посмертная участь души человека [Макарий Александрийский, 1831, с. 123–131]. В течение первых трёх дней она пребывает на земле, в третий день – возносится на небеса, в девятый – относится во ад, а «в сороковой день душа в третий раз возносится на поклонение Богу и решается её участь – по земным делам ей назначается место пребывания до Страшного суда» [Дергачёва, 2021, с. 112]. Безусловно, живым не дано знать, какой будет посмертная участь усопших. Указание на то, что сын рождается на сороковой, самый важный, день после преставления родителя, как видится, символизирует надежду на то, что князь Андрей Иванович обрёл спасение и вечное блаженство. В тот день, когда, по преданию, должна определиться посмертная участь князя Андрея Ивановича, семья получила великое утешение – рождение его сына. С другой стороны, смерть отца и рождение сына служат указанием на то, что каждый из них (и отец, и сын) составляет «лишь одно из звеньев непрерывной и уходящей в будущее цепи – жизни рода» [Коняевская, 2016, с. 26]. Такой способ изложения свидетельствует о том, что смерть воспринимается не как трагедия, а как естественный процесс.

Летописная повесть – ещё один жанр, через который в Лицевом своде раскрывается тематика семьи. Как отмечает И. П. Ерёмин, летописная повесть посвящена рассказу о смерти того или иного человека, это «своеобразный некролог», поэтому она часто выдержана в рамках агиографического стиля [Ерёмин, 1987, с. 62]. В Лицевом своде название жанра повести нередко вынесено в заглавие в рамках той или иной погодной записи. Это обусловлено особенностями художественного метода древнерусской литературы [Лихачёв, 1963, с. 62]. Например: «Повесть о Алексии, митрополите всея Руси» (относится к записи за 6886 г./1378 г.), «Повесть о преподобнем Сергии» (в статье за 6900 г./1392 г.), «Повесть древняя списана о житии великаго князя Михаила Александровича Тверскаго, внука Михайлова» (в составе записи за 6907 г./1399 г.).

Рассмотренные примеры заголовков можно назвать традиционными и консервативными [Шелемова, 2014, с. 95]: они служат информативной цели [Крутова, 2019, с. 9], «подготавливают читателя к определённом восприятию произведения в рамках знакомой ему традиции» [Лихачёв, 1963, с. 62]. В древнерусской литературе названия жанров различаются между собой далеко не точно [Лихачёв, 1979а, с. 57], в частности в последнем примере жанровая принадлежность определена двояко – «Повесть <...> о житии <...>».

В трёх указанных примерах можно проследить черты агиографического, житийного, стиля. А. В. Каравашкин вводит понятие литературного обычая: он подчёркивает, что для древнерусской книжной традиции характерно использование общих моделей и готовых формул для изображения сходных ситуаций. Такие готовые формулы и модели исследователь именуется «типичными конструкциями». «В непринужденном обращении с богатством письменной культуры» заключалось мастерство автора [Каравашкин, 2018, с. 36–37]. Повести о преподобном Сергии и митрополите Алексии начинаются описанием раннего благочестия святого и его родителей, что является устойчивой литературной формулой, характерной для житийного жанра [Творогов, 1964, с. 30]. Отмечается, что преподобный Сергий с детства обращался к Богу с молитвой: «Избави мя, Господи, от всякия нечистоты и от всякия скверны плотския и душевныя, и твори святыню во страхе Твоем сподоби мя» [ЛЛС (О-II). Л. 379 об.]. Митрополит Алексей «родися от славных бояр черниговских» [ЛЛС (О-I). Л. 728], «еще детищ сый, изучися грамоте всей и во благочинне возрасте пребываше» [ЛЛС (О-I). Л. 730]. Когда юноше исполнилось двенадцать лет, Бог чудесным образом явил Свою волю о нём: когда будущий святитель расставил силки для ловли птиц и задремал, «бысть ему глас, глаголя: “Алексие, что всеу тружаешия? Се отселе будеши человеки лова”». В приведённом примере голос, который слышит будущий святитель, является типичным мотивом (топосом), характерным для византийской агиографии: он предопределяет принятие Алексием монашеского чина, священнического и епископского сана, является «своеобразным знаком воли Божьей» [Каравашкин, 2018, с. 45]. В описанном фрагменте святой слышит чудесный голос на фоне природы, которая словно является «иллюстрацией к чистой в духовно-нравственном отношении жизни подвижника» [Рыженков, 2022, с. 22]. В Повести о Михаиле Тверском князь описывается при помощи эпитетов, имеющих положительную нравственную коннотацию: «благородный», «христоробивый», «боголюбивый», «человеколюбивый». Добродетельность и высота нравственной жизни Михаила Тверского подчёркиваются через такие устойчивые литературные формулы

[Творогов, 1964, с. 31–32], как: «...сей князь всегда имя Божие в устех имяше и славу Богу всылаше, святители почиташе, иереи и иноцы любляше и чтяше, церкви созидаше и украшаше и удоволяше всем, печалныя утешаше...» [ЛЛС (О-П). Л. 625]; «...духовныя беседы любляше, сквернословия и срамословия ненавидяше, божественная писания прочитааше и сими наслажааше...» [ЛЛС (О-П). Л. 500].

Рассматриваемые летописные повести имеют общую черту – участие отца и матери в жизни детей. В Летописном своде влияние родителей имеет две формы выражения.

Во-первых, в Повести о преподобном Сергии рассказывается, что его отец, «раб Божий Кирил», из-за бедствий, обрушившихся на Ростов, был вынужден переехать в Радонеж «со всем родом своим». В Повести о митрополите Алексии говорится, что его родителям по причине «варварского пленения» града Чернигова пришлось переселиться в Москву: «...того ради отец его Феодор и мати его Мариа отъидоша от отечества своего от града Чернигова и приидоша в преименитый град Москву, и ту пребывающе, родиста сего блаженнаго» [ЛЛС (О-П). Л. 728]. В Повести о Михаиле Александровиче Тверском уточняется, что он родился не на родине отца, в Твери, а во Пскове. Отец его «не могущу во своей отчине во Твери жити», опасаясь насилия и притеснения от татар. Князь Александр Михайлович ушел с семьей «отъиде во Псков, и тамо родися ему сын князь Михайло» [ЛЛС (О-П). Л. 620 об.].

Описанная идея, повторяющаяся в трёх повестях, рассматривается как мотив перемещения, переезда, родителей. С одной стороны, он может символизировать участие промысла Божьего в жизни человека, с другой стороны, – деятельное участие родителей в судьбе детей, так как решения отца и матери (в частности, переезды с одного места на другое), безусловно, в той или иной степени определяют жизнь ребёнка.

Во-вторых, аллегорическими средствами, через которые раскрывается важное значение родителей, служат устойчивые литературные формулы, подчёркивающие происхождение от благочестивых родителей. К таким формулам можно отнести: «отрок же предобрый, предобраго родителя сын»; «от родителей добродородных и благоверных произыде». Это хорошо видно в Повести о преподобном Сергии. Прибегая к метафорам «корень», «отрасль», «сад» и «плод», летописец поясняет, что Сергей «...добра бо корени добра и отрасль прорасте, добру кореню первообразуему печать всячески изообразуая» [ЛЛС(О-П). Л. 383]; «из младых бо ногтей якоже сад благородный показася

и яко плод благоплодный процвете» [ЛЛС (О-П). Л. 383]. Для указанных примеров характерен стиль «плетения словес», эмфатические повторы однокоренных слов («предобрый», «предобраго», «доброродных», «добра», «добру», «первообразуему», «изообразуя»). Как отмечает Д. С. Лихачёв, «повторяются и сочетаются не случайные слова, а слова “ключевые”, <...> основные по смыслу» [Лихачёв, 1979а, с. 118].

Приведённые выше метафоры входят в метафорическую модель дерева, символизирующую род и связь поколений: корни – предки, ствол – молодое поколение, ветви и листья – потомки. Деревья относятся к «категории так называемых символов плодородия» [Агапкина, 2019, с. 24]. Метафора дерева существует у многих народов мира, в частности, в фольклоре древних славян. Особое значение и распространение этот образ приобрёл в библейском контексте. Можно вспомнить слова Иисуса Христа: *«Всякое дерево, не приносящее плода доброго, срубают и бросают в огонь. Итак, по плодам их узнаете их»* (Мф. 7, 19); *«Нет доброго дерева, которое приносило бы худой плод; и нет худого дерева, которое приносило бы плод добрый»* (Лк. 6, 43); а также притчу о сеятеле: *«...иное [семя] упало на добрую землю и, взойдя, принесло плод сторичный»* (Лк. 8, 8).

Характерные для житийного жанра формулы можно назвать суггестивными, воздействующими. С их помощью выражается мысль, что именно родители с первых минут жизни дали своим детям благочестивое направление [Шиманский, 1997, с. 240]. Во многом благодаря отцу и матери прославленные и почитаемые люди достигли своей высоты. Ибо *если «начаток свят, то и целое; и если корень свят, то и ветви»* (Рим. 11, 16).

В рассматриваемых примерах семья включает не только родителей и детей, но также дедушек и бабушек, различных родственников – целый род, «дом», объединяющий несколько поколений. В рассказе об отце преподобного Сергия Кирилле говорится и о его родителях. Он происходит от «славных» бояр: *«Се убо прежереченный раб Божий Кирил прежде имеяше житие велико в Ростовстей области, болярин сый, един от славных и нарочитых бояр...»* [ЛЛС (О-П). Л. 379]. Кирилл переселился в Радонеж *«со всем домом своим и со всем родом своим»*, *«И ту живяше с родом своим»* [ЛЛС (О-П). Л. 381 об.].

Жанр поучения можно выделить в составе Повести о Михаиле Тверском. Его автор – сам князь Михаил Тверской, произносит он его в старости, когда прощается со всеми, готовясь оставить мир и принять монашеские обеты. Поучение начинается словами: *«Последи же целова детей своих и бояр*

и слуг и всех сущих своих, *учяше дети своя, глаголя...*» [ЛЛС (О-П). Л. 508]. У поучения есть конкретные адресаты – это дети князя, к ним он обращается со словами: «Чада моя!». Поучения родителей детям – «один из весьма распространенных жанров средневековой литературы» [Бугославский, Комарович, 1941, с. 290], к ним прибегали для нравственного воспитания молодых поколений, ибо «родительский авторитет, с точки зрения средневекового мироощущения, был ведь всесилен» [Бугославский, Комарович, 1941, с. 290]. Наставление князя детям носит нравоучительный характер: Михаил Александрович заповедует сыновьям держаться христианских идеалов любви, милосердия, целомудрия: «Имейте обычая блага боголюбие и милостыню стяжати, правду любити, целомудрие и братолюбие честно дръжати» [ЛЛС (О-П). Л. 508 об.]. Через эти добродетели «лежит путь к духовному совершенству» [Дергачёва, 2024, с. 136]. Далее уже летописец пересказывает наставление князя детям: «И заповеда им брату брата любити и честити, а не обидети, а старейшаго брата им всем слушати». Составитель свода влагает в уста Михаила Тверского «ряд наставлений, предусматривающих желанную <...> упорядоченность междукняжеских отношений» [Бугославский, Комарович, 1941, с. 290], – согласие, любовь и взаимное уважение между братьями. Это, как представляется, обусловлено желанием сохранить единство Русской земли, чтобы мирно существовали старшие и младшие [Лихачёв, 1979b, с. 146].

На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы. В Лицевом летописном своде семейная тематика представлена в форме семейной хроники, летописец фиксирует жизненные вехи человека и его семьи. Наибольшее внимание уделяется отношениям родителей и детей. Важность родительского воспитания и примера проходит через Лицевой свод красной нитью.

Семейная тематика в Лицевом своде раскрывается посредством таких жанров, как погодные записи, летописные повести, поучения. Погодная запись является одним из наиболее распространённых жанров, через который освещается семейная хроника. Погодные записи регистрируют такие события жизненного цикла, как свадьба, рождение детей, смерть князей (княгинь). Записи имеют протокольный и фактографический характер, лишены эмоциональности, их задача – сообщить о событии, которое летописец счёл важным упомянуть.

Нередко погодным записям присуща экспрессия. Выразительным средством, через которое раскрывается отношение к заключению брака и рождению детей, служат эмотивы «радость», «торжество», «пир», представляющие в рассмотренных примерах такое явление, как стилистическая симметрия.

Семья в Лицевом своде понимается не только как социальная группа, включающая родителей и детей. Семья – это единый род: муж, жена, их дети, родители, деды и бабки, братья и сестры, племянники. В контексте погодных записей о свадьбах составители Лицевого свода перечисляют гостей, которые собрались на брачный пир. Такой приём понимается как мотив единения: в браке соединяются не только мужчина и женщина, становясь мужем и женой, но и представители двух разных семей, многочисленные родственники, становясь одним родом. Мысль о том, что семья есть большой род, также выражается в Повести о преподобном Сергии: его отец переехал в Радонеж со всем своим «домом», там жил со всем «родом своим».

Влияние родителей на судьбу детей раскрывается в жанрах летописной повести и поучения. В рассмотренных повестях о преподобном Сергии Радонежском, святителе Алексии Московском и благоверном князе Михаиле Тверском влияние отца и матери на судьбу детей имеет две формы выражения. Во-первых, в каждой из указанных повестей говорится о том, что их родители оказались вынуждены оставить отчину и переехать на другое место: из Ростова в Радонеж, из Чернигова в Москву, из Твери во Псков. Эта повторяющаяся идея определяется в статье как мотив переезда, перемещения, родителей с одного места на другое, символизирующий их деятельное участие в жизни детей. Решения отца и матери в той или иной степени влияют на жизнь ребёнка. Во-вторых, заслуга родителей в воспитании детей объективируется посредством устойчивых литературных формул, обозначающих происхождение святых от благочестивых родителей. Яркий пример – метафорическая модель дерева, используемая в Повести о преподобном Сергии: он – добрая «отрасль» «добраго корени». Обозначенная метафора является устоявшимся символом плодородия, она существует у многих народов и издавна известна славянам. Употребление метафорической модели дерева в контексте семейного нарратива свидетельствует о том, что в сознании древнерусского книжника воспитание ребёнка и достижение им духовно-нравственной высоты напрямую коррелируют с добродетельностью родителей, так как каково дерево, таков и его плод.

Жанр поучения – ещё одна форма, через которую выражается значимость участия родителей в жизни детей, родительский авторитет считается непререкаемым. В Лицевом своде к детям с родительским наставлением, в частности, обращается князь Михаил Тверской перед смертью. Князь заповедует чадам держаться христианских идеалов любви, милосердия и взаимного уважения, потому что через них лежит путь к совершенству. Составитель свода устами князя призывает его сыновей жить в мире и единстве. Это отражает духовно-ценностные ориентиры древнерусского книжника.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Агапкина, Т. А.** Деревья в славянской народной традиции: очерки / Т. А. Агапкина. – Москва: Индрик, 2019 – 656 с.
2. **Амосов, А. А.** Лицевой летописный свод Ивана Грозного. Комплексное кодикологическое исследование / А. А. Амосов. – Москва: «Эдиториал УРСС», 1998. – 387 с.
3. **Бугославский, С. А.** Поучение Владимира Мономаха / С. А. Бугославский, В. Л. Комарович // История русской литературы: в 10 т. Т. 1. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1941. – С. 289–297.
4. **Дёмин, А. С.** Некоторые факторы выразительного повествования в древнерусских произведениях / А. С. Дёмин // Вестник славянских культур. – 2018. – № 47. – С. 135–158.
5. **Дергачёва, И. В.** Духовное спасение в миру («Поучение Владимира Мономаха») / И. В. Дергачёва // Духовные сокровища Древней Руси. – Санкт-Петербург: Алетей, 2024. – С. 136–140.
6. **Дергачёва, И. В.** Тематика посмертного спасения и наказания в древнерусских произведениях танатологической направленности / И. В. Дергачёва // Танатологическая тема в русской словесности XI–XXI вв. / В. А. Воропаев, И. В. Дергачёва, Е. Л. Конявская, В. В. Мильков. – Москва: Индрик, 2021. – С. 109–162.
7. **Ерёмин, И. П.** Лекции и статьи по древней русской литературе / И. П. Ерёмин. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1987. – 326 с.
8. **Каравашкин, А. В.** Литературный обычай Древней Руси (XI–XVII вв.) / А. В. Каравашкин. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2018. – 720 с.
9. **Клосс, Б. М.** Никоновский свод и русские летописи XVI – XVII веков / Б. М. Клосс. – Москва: Наука, 1980. – 312 с.
10. **Конявская, Е. Л.** Тема конца жизни в договорных грамотах русских князей XIV – XV веков / Е. Л. Конявская // Язык и текст. – 2016. – Т. 3. – № 2. – С. 23–30.
11. **Крутова, М. С.** Выражение идеалов русских книжников в названиях рукописных книг XI–XIX вв. / М. С. Крутова // Ценностные основы национальной картины мира в русской литературе: К 90-летию профессор Веры Николаевны Аношкиной. – Москва: Московский государственный областной университет, 2019. – С. 8–31.
12. **Кусков, В. В.** История древнерусской литературы / В. В. Кусков. – Москва: Высшая школа, 2003. – 336 с.

13. **Лихачёв, Д. С.** Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – Москва: Наука, 1979. – 352 с.
14. **Лихачёв, Д. С.** Система литературных жанров Древней Руси / Д. С. Лихачёв // Славянские литературы. Доклады советской делегации. V международный съезд славистов. – Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1963. – С. 47–70.
15. **Лихачёв, Д. С.** Сочинения князя Владимира Мономаха / Д. С. Лихачёв // Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. – Москва: Современник, 1979. – С. 46–162.
16. **Лицевой летописный свод (ЛЛС).** – Москва: Актеон, 2012–2014.
17. **Макарий Александрийский, прп.** О исходе душ праведников и грешников, то есть, каким образом они разлучаются с телом, и в каком состоянии пребывают / преподобный Макарий Александрийский // Христианское чтение. – 1831. – Ч. 43. – С. 123–131. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Makarij\\_Aleksandrijskij/o-ishode-dush-pravednikov-i-greshnikov-to-est-kakim-obrazom-oni-razluchayutsja-s-telom-i-v-kakom-sostojanii-prebyvayut/#source](https://azbyka.ru/otechnik/Makarij_Aleksandrijskij/o-ishode-dush-pravednikov-i-greshnikov-to-est-kakim-obrazom-oni-razluchayutsja-s-telom-i-v-kakom-sostojanii-prebyvayut/#source) (20.01.2025).
18. **Морозов, В. В.** Лицевой свод в контексте отечественного летописания XVI века / В. В. Морозов. – Москва: Индрик, 2005. – 285 с.
19. **Рыженков, А. Н., свящ.** Чудо: исторический, литературный и богословский аспекты (по материалам русской агиографии XVII века): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата богословия / Рыженков Алексей Николаевич. – Москва, 2022. – 32 с.
20. **Творогов, О. В.** Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Руси / О. В. Творогов // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 20. – Москва; Ленинград: Наука, 1964. – С. 29–40.
21. **Флоря, Б. Н.** Летописание / Б. Н. Флоря // Православная энциклопедия. – Т. 40. – Москва: ЦНЦ «Православная энциклопедия, 2015. – С. 628–644.
22. **Шелемова, А. О.** Заглавия и зачины в древнерусских памятниках Киевского периода / А. О. Шелемова // Вестник Московского университета. – Серия 9. – Филология. – 2014. – № 2. – С. 94–100.
23. **Шиманский, Г. И.** Христианская добродетель целомудрия и чистоты / Г. И. Шиманский. – Москва: Даниловский благовестник, 1997. – 470 с.

## REFERENCES

1. **Agapkina, T. A.** Derev'ya v slavyanskoj narodnoj tradicii: Oчерki / T. A. Agapkina. – Moscow: Indrik, 2019 – 656 с.

2. **Amosov, A. A.** Licevoĭ letopisnyĭ svod Ivana Groznogo. Kompleksnoe kodikologicheskoe issledovanie / A. A. Amosov. – Moskva: Editorial URSS, 1998. – 387 s.
3. **Bugoslavskij, S. A.** Pouchenie Vladimira Monomaha / S. A. Boguslavskij, V. L. Komarovich // Istorija russkoj literatury: v 10 t. T. I. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1941. – S. 289–297.
4. **Demin, A. S.** Nekotorye faktory vyrazitel'nogo povestvovaniya v drevnerusskikh proizvedeniyah / A. S. Demin // Vestnik slavyanskikh kul'tur. – 2018. – T. 47. – S. 135–158.
5. **Dergacheva, I. V.** Duhovnoe spasenie v miru («Pouchenie Vladimira Monomaha») / I. V. Dergacheva // Duhovnye sokrovishcha Drevnej Rusi / I. V. Dergacheva. – Sankt-Peterburg: Aletejya, 2024. – S. 136–140.
6. **Dergacheva, I. V.** Tematika posmertnogo spaseniya i nakazaniya v drevnerusskikh proizvedeniyah tanatologicheskoy napravlenosti / I. V. Dergacheva // Voropaev V. A., Dergacheva I. V., Konyavskaya E. L., Mil'kov V. V. Tanatologicheskaya tema v russkoj slovesnosti XI–XXI vv. – Moskva: Indrik, 2021. – S. 109–162.
7. **Eryomin, I. P.** Lekcii i stat'i po drevnej russkoj literature / I. P. Eryomin. – Leningrad: Izdatel'stvo LGU, 1987. – 326 s.
8. **Florya, B. N.** Letopisanie / B. N. Florya // Pravoslavnaya enciklopediya. T. 40. – Moskva: CNC «Pravoslavnaya enciklopediya, 2015. – S. 628–644.
9. **Karavashkin, A. V.** Literaturnyj obyčaj Drevnej Rusi (XI–XVII vv.) / A. V. Karavashkin. – Moskva; Sankt-Peterburg: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2018. – 720 s.
10. **Kloss, B. M.** Nikonovskij svod i russkie letopisi XVI – XVII vekov / B. M. Kloss. – Moskva: Nauka, 1980. – 312 s.
11. **Konyavskaya, E. L.** Tema konca zhizni v dogovornyh gramotah russkikh knyazej XIV – XV vekov / E. L. Konyavskaya // Yazyk i tekst. – 2016. – T. 3. – № 2. – S. 2330. – URL: [https://psyjournals.ru/journals/langt/archive/2016\\_n2/Konyavskaya?ysclid=m6h2bg6b4296742811](https://psyjournals.ru/journals/langt/archive/2016_n2/Konyavskaya?ysclid=m6h2bg6b4296742811) (20.01.2025).
12. **Krutova, M. S.** Vyrazhenie idealov russkikh knizhnikov v nazvaniyah rukopisnyh knig XIXIX vv. / M. S. Krutova // Cennostnye osnovy nacional'noj kartiny mira v russkoj literature: K 90-letiyu professora Very Nikolaevny Anoshkinoy. – Moskva: Moskovskij gosudarstvennyj oblastnoj universitet, 2019. – S. 8–31.
13. **Kuskov, V. V.** Istorija drevnerusskoj literatury / V. V. Kuskov. – Moskva: Vysshaya shkola, 2003. – 336 s.
14. **Lihachev, D. S.** Poetika drevnerusskoj literatury / D. S. Lihachev. – Moskva: Nauka, 1979. – 352 s.

15. **Lihachev, D. S.** Sistema literaturnyh zhanrov Drevnej Rusi / D. S. Lihachev // Slavyanskije literatury. Doklady sovetsoj delegacii. V mezhdunarodnyj s"ezd slavistov. – Moskva: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1963. – S. 47–70.

16. **Lihachev, D. S.** Sochineniya knyazya Vladimira Monomaha / D. S. Lihachev // Velikoe nasledie. Klassicheskie proizvedeniya literatury Drevnej Rusi / D. S. Lihachev. – Moskva: Sovremennik, 1979. – S. 46–162.

17. **Licevoj letopisnyj svod (LLS).** – Moskva: Akteon, 2012–2014.

18. **Makarij Aleksandrijskij**, prp. O iskhode dush pravednikov i greshnikov, to est', kakim obrazom oni razluchayutsya s telom, i v kakom sostojanii prebyvayut / Aleksandrijskij Makarij // Hristianskoe chtenie. – 1831. – Ch. 43. – S. 123–131. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Makarij\\_Aleksandrijskij/o-ishode-dush-pravednikov-i-greshnikov-to-est-kakim-obrazom-oni-razluchayutsja-s-telom-i-v-kakom-sostojanii-prebyvayut/#source](https://azbyka.ru/otechnik/Makarij_Aleksandrijskij/o-ishode-dush-pravednikov-i-greshnikov-to-est-kakim-obrazom-oni-razluchayutsja-s-telom-i-v-kakom-sostojanii-prebyvayut/#source) (20.01.2025).

19. **Morozov, V. V.** Licevoj svod v kontekste otechestvennogo letopisaniya XVI veka / V. V. Morozov. – Moskva: Indrik, 2005. – 285 s.

20. **Ryzhenkov, A. N.**, svyashch. Chudo: istoricheskij, literaturnyj i bogoslovskij aspekty (po materialam russoj agiografii XVII veka): avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata bogosloviya / Ryzhenkov Aleksej Nikolaevich. – Moskva, 2022. – 32 s.

21. **Shelemova, A. O.** Zaglaviya i zachiny v drevnerusskih pamyatnikah Kievskogo perioda / A. O. Shelemova // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. – 2014. – № 2. – S. 94–100.

22. **Shimanskij, G. I.** Hristianskaya dobrodetel' celomudriya i chistoty / G. I. Shimanskij. – Moskva: Danilovskij blagovestnik, 1997. – 470 s.

23. **Tvorogov, O. V.** Zadachi izucheniya ustojchivyh literaturnyh formul Drevnej Rusi / O. V. Tvorogov // Trudy otdela drevnerusskoj literatury. – 1964. – Moskva; Leningrad: Nauka, 1964. – T. 20. – S. 29–40.

**Н. С. Титова<sup>1</sup>**

*Московский государственный институт международных  
отношений Министерства иностранных дел России,  
Одинцовский филиал (Одинцово, Россия)*

## **АКСИОЛОГИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ МОТИВА ПУТИ В РОМАНЕ В СТИХАХ «СВАРОГОВ» В. А. ШУФА<sup>2</sup>**

Статья посвящена изучению ценностных аспектов архетипического в русской словесности мотива пути как доминантного в наследии поэта Серебряного века В. А. Шуфа (1865–1913) на примере романа в стихах «Сварогов» (1898) – романа, наследующего жанровые традиции романов в стихах А. С. Пушкина и Я. П. Полонского и являющегося, по сути, «энциклопедией русской жизни» рубежа XIX–XX веков.

**Ключевые слова:** аксиология, мотив пути, поэзия Серебряного века, В. А. Шуф, роман в стихах «Сварогов»

**N. S. Titova**

*Odintsovo Branch of Moscow State Institute of International  
Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs  
of the Russian Federation (Odintsovo, Russia)*

## **AXIOLOGICAL UNDERSTANDING OF THE PATH MOTIF IN THE NOVEL IN VERSE “SVAROGOV” BY V. A. SHUF**

The article is devoted to the study of the value aspects of the path motive, which is archetypal in Russian literature. This motif is dominant in the heritage of the Silver Age poet V. A. Shuf (1865–1913). The study has been conducted on the material of the novel in verse “Svarogov” (1898) that inherits the genre traditions of novels in verse by A. S. Pushkin and Y. P. Polonsky and that is, in fact, an “encyclopedia of Russian life” at the turn of the 19th–20th centuries.

**Keywords:** axiology, the motive of the path, poetry of the Silver Age, V. A. Shuf, the novel in verse “Svarogov”

---

<sup>1</sup> Наталья Станиславовна Титова – кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и переводоведения факультета лингвистики и межкультурной коммуникации Одинцовского филиала МГИМО МИД России (Одинцово, Россия). Email: n.titova@odin.mgimo.ru.

<sup>2</sup> К 160-ой годовщине со дня рождения писателя.

На рубеже XX–XXI веков в социально-гуманитарных науках важнейшими становятся аксиологические проблемы, исследующие не только природу ценностей «как смыслообразующих оснований человеческого бытия, задающих направленность и мотивированность человеческой жизни, деятельности, и конкретным деяниям и поступкам» [Абушенко, 1998, с. 15], но и связи ценностей между собой, а также с религиозными, социальными, культурными и индивидуально-личностными факторами.

Еще в 1931 году религиозный философ Н. О. Лосский в монографии «Ценность и Бытие. Бог и Царство Божие как основа ценностей», изданной в Париже, дал определение ценности как явлению всепроникающему, определяющему «смысл и всего мира в целом, и каждой личности, и каждого события, и каждого поступка», побуждая читателя задуматься о том, что «всякое малейшее изменение, вносимое в мир каким бы то ни было деятелем, имеет ценностную сторону и предпринимается не иначе как на основе каких-либо ценностных моментов и ради них» [Лосский, 1931, с. 5].

В современную эпоху понятие *ценность*<sup>3</sup> приобретает всеобщий, междисциплинарный характер, в том числе при изучении русской литературы, в которой «в высоко художественной форме», утверждает В. Ю. Троицкий, сосредоточен «огромный познавательный, эмоционально-эстетический и духовный опыт»; сконцентрированы «значительные вечные ценности» [Троицкий, 2000, с. 123–124]. А литературовед Ю. И. Сохряков отмечает, что в русской классической литературе, пробуждающей «в человеке устремленность к жизни, какой она должна быть», содержится поистине «глубокая, никогда не прекращающаяся, никогда не истощающаяся жажда праведности, мечта о совершенстве» [Сохряков, 2002, с. 187].

Аксиологическим проблемам, осмыслению природы непреложных ценностей в русской литературе посвящены исследования В. Е. Хализева, В. Н. Аношкиной-Касаткиной, В. С. Непомнящего, И. А. Есаулова, И. Г. Минераловой, В. Н. Захарова, А. Н. Ужанкова, А. В. Моторина, Н. П. Видмарович, Л. Г. Дорофеевой, Н. П. Жилиной, А. Н. Кошечко, А. М. Любомудрова, И. Б. Ничипорова, Н. В. Пращерук, Б. Н. Тарасова, Е. А. Федоровой, Т. В. Федосеевой и других литературоведов, полагающих, что художественные произведения способствуют формированию ценностных ориентиров и каждого отдельного человека, и общества в целом. «Постижение каждой индивидуальностью нетленных идеалов», по мнению В. Н. Климчуковой, «всегда предполагает опору на ту или иную систему вечных истин» [Климчукова, 2012, с. 19].

---

<sup>3</sup> Здесь и далее курсив наш. – Н. Т.

Цель предлагаемого исследования – проанализировать в аксиологическом аспекте мотив пути в романе «Сварогов» как доминантный во всем творчестве Владимира Александровича Шуфа<sup>4</sup> – поэта Серебряного века, писателя, драматурга, журналиста, военного корреспондента, чье имя и наследие в течение последних двух десятилетий возвращаются к читателям и филологам после периода столетнего забвения.

Следует отметить, что Шуф был в высшей степени образованным человеком, знающим многие иностранные языки, литературу, историю, культуру, нравы, обычаи разных народов, жизнь различных слоев общества и умеющим критически осмыслить в художественных образах события эпохи, человеческие пороки и достоинства, но, главное, во всем творчестве ищущим смысл жизни в обретении вечных ценностей.

Роман в стихах «Сварогов» был опубликован в 1898 году, за год до празднования столетнего юбилея А. С. Пушкина. К этому времени Шуф сначала являлся сотрудником газеты «Ялтинский листок», потом – «Петербургский листок», печатал свои произведения в «Неделе», журналах «Осколки», «Шут» и др., выпустил сборник «Крымские стихотворения» [Шуф, 1890], в 1895 – книгу «Могила Азиса. Крымские легенды», отдельным изданием поэму «Баклан», побывал на Греко-турецкой войне, впечатления о которой изложил в книге «На Востоке. Записки корреспондента о Греко-турецкой войне» [Шуф, 1897], в 1898 году как придворный корреспондент сопровождал императора Вильгельма во время поездки в Палестину, Сирию, Египет. В этом же году выходит второе, значительно переработанное издание сборника «Крымские стихотворения», композиция которого подчинена мотиву *пути*.

---

<sup>4</sup> Владимир Александрович Шуф родился в Москве 22 января (3 февраля) 1865 г., а умер в Ялте 8 (20) февраля; печатался в многочисленных газетах и журналах под псевдонимами Борей, Аквилон, В.Ш., Do-ge-mi-sol, Зефир, Ш. [Масанов, 1960, с. 535]. Многогранное наследие Шуфа почти целое столетие после революции 1917 года находилось под строжайшим запретом, несмотря на то, что на рубеже XIX–XX веков поэт был в самой гуще общественно-политических и литературных событий России, а его жизнь и творчество были тесно связаны с Москвой, Петербургом, Крымом, Одессой, Дальним Востоком, другими регионами Российской Империи, Европы, Азии, Африки.

В 1909 году поэт К. Р. (Почетный академик, великий князь Константин Константинович Романов) в отзыве-рецензии на книгу Шуфа «В край иной... Сборник сонетов» (1906), указав на некоторые встречающиеся «плефель», дал ей высокую оценку, признав в Шуфе истинного поэта, отметив его особое «художественное, поэтическое чутье», разнообразие содержания сонетов, в прекрасных стихах которых затрагиваются «заветные» для автора «мысли и чувства» [К. Р., 1907, с. 7–36].

Роман «Сварогов» никогда не переиздавался, подробного анализа этого произведения в современном литературоведении автором данной статьи не выявлено. Обнаруженный А. Е. Петруниной (Жаворонковой) критический прижизненный отзыв на роман (журнал «Русское богатство», 1898, № 6), проанализирован в ее статье «Творчество В. А. Шуфа в оценке современников» [Петрунина, 2018, с. 255–256]. Основная тональность этого отзыва, написанного современником Шуфа, явно оскорбительная: не было сделано даже попытки понять подлинный замысел автора романа в контексте творчества поэта Серебряного века, а также наследия русской и мировой классики. Очевидно, что духовно-нравственные представления сотрудников журнала «Русское богатство» и Шуфа были диаметрально противоположными. Об этом в своей статье пишет и Петрунина.

Обратим внимание на другие, положительные отзывы современников и о романе «Сварогов», и о творчестве Шуфа в целом. В частности, в некрологах, опубликованных в «Историческом вестнике» и «Петербургском листке», сообщалось, что 8-го ноября 1913 г. «умер один из видных поэтов» и «его жизнь, полная самых неожиданных смен горестей и радостей, представляет громадный интерес», поскольку «Владимир Александрович был близок со всем литературным и художественным миром и всюду был желанным другом, горячим поклонником всего талантливого, вечного, прекрасного», а также выражалась уверенность в том, что «память об этом милом певце любви и печали» навсегда должна остаться в памяти. В некрологах была дана высокая оценка творческой деятельности Шуфа, создавшего произведения, прекрасные по форме и проникнутые как «глубоким чувством», так и «серьезной мыслью», отмечены «Могила Азиса» и «Крымские стихотворения», «полные чарующей красоты и талантливого вдохновения»; высоко оценены поэма «Сальфа», роман «Кто идет?», том прелестных сонетов «В край иной...», а роман в стихах «Сварогов» друзья и коллеги, разделявшие социально-политические, нравственные, эстетические, духовные взгляды поэта, называли превосходным [Афанасьев, 1913, с. 19].

Важно, что, прочитав роман, будущий лауреат Нобелевской премии И. А. Бунин<sup>5</sup>, с которым Шуф тесно общался, по нашим сведениям, с 1895 года,

---

<sup>5</sup> Бунин в нескольких письмах 1895–1896 гг. упоминает имя Шуфа [Бунин, 2003. – 767 с.]. В Бунинском архиве в РГАЛИ хранится письмо корреспондента В. А. Шуфа, датированное 30 марта 1896 годом [Шуф, В. А. Письмо к И. А. Бунину // РГАЛИ. Ф. 44, оп. 1, ед. хр. 244, 2 л.]. О посещении Буниным и Шуфом Кружка Случевского можно прочесть в дневниковых записях В. Я. Брюсова [Брюсов, В. Я. Дневники 1891–1910. М.: М. и С. Сабашниковы, 1927. 203 с.], Ф. К. Сологуба [Тетради посещений Федора

смог не только понять глубину замысла, оценить художественные достоинства и самобытность романа, но и убедить жену автора «Сварогова» в необходимости опубликовать роман в стихах [Кудрявцев, 2011, с. 18–19; с. 12].

О переживаниях Шуфа о судьбе романа свидетельствует и посвящение Ф. Ф. Фидлеру, которому поэт подарил свой сборник: «Федору Федоровичу Фидлеру – от автора.

Взору Фидлера строгого  
Представляю я Сварогова, –  
Лучше он, чем с виду кажется,  
Хоть никем и не уважится» [Издания, 2020, с. 194]

Противоречивые отзывы о «Сварогове» побуждают приоткрыть завесу тайны сокровенных, недражных (от слова *недра* – полезные ископаемые) смыслов, определить ценностный вектор идейно-художественного своеобразия романа в стихах – энциклопедии русской жизни (семейно-бытовой, социальной, нравственной, культурной, духовной и др.) конца XIX века в преддверии грядущих потрясений XX века.

Роман в стихах Шуфа «Сварогов» [Шуф, 1898b] – важное звено в развитии жанра, открытого А. С. Пушкиным. Пушкинские традиции романа в стихах нашли отклик у А. Мицкевича («Пан Тадеуш», 1834) и Я. П. Полонского

---

Сологуба // Федор Сологуб. Разыскания и материалы. М.: Новое лит. обозрение. 2016. С. 9–140], Ф. Ф. Фидлера [Фидлер, Ф. Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения / Подгот. К. Азадовский. М.: Новое лит. обозрение, 2008. 863 с.], в монографии Е. А. Тахо-Годи «Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне», причем в последнем исследовании отмечается активное участие Шуфа в деятельности «пятничников» [Тахо-Годи, Е. А. Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне. Монография. СПб.: Алетей, 2000. 400 с.].

Имена Бунина и Шуфа объединены в опубликованном в альманахе «Северные цветы на 1902 год» небольшом обзоре «Современная поэзия» А. Волынского, разделявшего декадентские взгляды: «Есть еще несколько поэтов, не лишенных дарования, хотя не настолько крупных и не настолько определившихся, чтобы говорить о них в отдельности. Таковы Лебедев, Бунин, Федоров, Шуф, Тан, Мельшин-Якубович, которые все усердно работают в современной журналистике и издают сборники своих вещей» [Вольский А. Современная поэзия // Северные цветы на 1902 год. URL: [http://old.russ.ru/krug/vek/20000315\\_vek.html](http://old.russ.ru/krug/vek/20000315_vek.html) (19.05.2020)].

Позднее в рукописных заметках к рассказу «Третий класс» И. А. Бунин, зарисовывая детали внешнего вида 9 пассажиров в двух отделениях длинного вагона третьего класса, дал знакомые имена определенным типам людей: один похож на Шуфа, другой на Победоносцева, третий на Петра Апостола. Обратим внимание, с какими личностями сопоставляется Шуф – с Петром Апостолом и Победоносцевым. [См. подробнее: Титова, 2020].

(«Свежее преданье», 1862). В кратких критических отзывах, доступных автору данной работы, определяется жанр романа «Сварогов» как сатирический. Безусловно, Шуф – блестящий сатирик, автор многочисленных эпиграмм, фельетонов, каламбуров<sup>6</sup>, умевший мгновенно стихами отреагировать на любое событие, любую ситуацию. Однако, по нашему мнению, «Сварогов» не только сатирический роман; анализ произведения ведет к выводу о том, что в нем наблюдается синтез различных модификаций романного жанра: духовно-нравственного, философского, психологического, сатирического, авантюрно-приключенческого, социально-бытового. А интертекстуальный подход – к выводу, что «Сварогов» – роман-исповедь, роман-предупреждение, в котором поэт ведет диалог с «Бесами» Ф. М. Достоевского. Представляет интерес и изучение этимологии фамилии Сварогов, восходящей, по-видимому, и к теониму славянского языческого бога Сварога, и к фамилии Ставрогин – главного героя романа «Бесы».

Вовсе не случайно Шуф обращается к великому предшественнику, пытаясь ответить на животрепещущие вопросы эпохи конца XIX века: роман в стихах «Сварогов» опубликован за год до празднования столетнего юбилея А. С. Пушкина. Важнейшая проблема, поднимаемая автором в романе, – смысл жизни человека, а мотив пути, объединяющий все наследие Шуфа, становится доминирующим и в «Сварогове», подчиняя этому мотиву жанр и композицию, отличающуюся удивительной стройностью<sup>7</sup>.

Архетипический мотив пути / дороги вовсе не случайно становится одним из важнейших в русской литературе: постижение тайны человеческого бытия – это магистральное направление русской литературы от самых истоков: от «Слова о Законе и благодати», «Слова о полку Игореве», других творений Древней Руси. Как показали исследователи, мотив полисемантичен:

- путь – личная судьба человека,
- путь – судьба России и движение истории народа,
- путь – дорога души к Богу и гармонии и др.

---

<sup>6</sup> Опубликованы в журналах «Шут» и «Словцо».

<sup>7</sup> Обратим внимание, что в статье «Поэма М. Ю. Лермонтова “Измаил-бей”»: поэтика нарратива» Г. П. Козубовская утверждает, что мотив дороги, формируя смысловое поле поэмы и авторскую концепцию поэта-романтика, играет в раннем его произведении важнейшую роль – сюжетообразующую [Козубовская, 2024]. В этом смысле Шуф является продолжателем и традиций Лермонтова.

Ф. М. Достоевский в романе «Братья Карамазовы» определил ценностный ориентир, аксиологическую перспективу исторического пути нации: «тайна бытия человеческого не в том, чтобы жить, а в том, для чего жить» [Достоевский, 1976, с. 232].

Читая произведения Шуфа, приходим к выводу, что в его наследии раскрывается одно из ключевых положений Евангелия от Иоанна: «Глаго́ла ему́ Иису́съ: азъ есмь́ путь и истина и живото́т: никто́же при́детъ ко Отцу́, то́кмо мно́ю» (Ин. 14, 6). Абсолютной ценностью для поэта Серебряного века была Вера, и мотив пути, доминантный в его творчестве, подчинен евангельскому. В произведениях разных жанров жизнь человека осмысливается в художественных образах-символах как путь к постижению Истины. Лейтмотиву пути подчинена и композиция поэтических сборников («Крымские стихотворения», 1898; «В край иной...», 1906; «Гексаметры», 1912). В сборнике сонетов «В край иной...», рассказывается, по словам автора, «история души, ищущей Бога» [Шуф, 1906].

Из дневниковых записей Шуфа<sup>8</sup> следует, что в 1898 году во время завершения романа «Сварогов» он много и напряженно работал, почти ежедневно писал фельетоны для «Петербургского листка», готовил к публикации 2 книги. Нельзя не обратить внимание на то, что в 1898 году (год публикации романа «Сварогов») был переиздан значительно переработанный сборник «Крымские стихотворения» (первое издание – 1890 г. [Шуф, 1890]), а это предполагает анализ романа в стихах в тесной связи с «Крымскими стихотворениями» (1898)<sup>9</sup>. Сборник «Крымские стихотворения» (1898) открывает глава «На пути» (в издании 1890 г. этой главы не было). В первом стихотворении, имеющем такое же название, лирический герой ропщет:

### На пути

Еду степью, ночь глухая,  
Не видать средь темноты...  
Осветило, потухая,  
Пламя пестрый столб версты.

Далеко ль? – Еще далеко!  
Точно жизнь мой длинен путь.  
И плетусь я одиноко,  
И не смею отдохнуть.

<sup>8</sup> Дневник В. А. Шуфа за 1898 год случайно обнаружил в ялтинском троллейбусе несколько десятилетий назад В. И. Кудрявцев, опубликовав его в детективно-автобиографической тетралогии «Шуф: попытка литературного расследования: [дневники]» [Кудрявцев, 2011–2018].

<sup>9</sup> В сборнике «Крымские стихотворения» композиция сборника и символика слов *вера, судьба, храм, благодать* и др. помогают раскрыть духовные смыслы архетипа *путь /дорога*.

Слова *путь* и *жизнь* многократно повторяются в самых разных ситуациях (например: «путь одинокий»), возможно, потому, что «душа изнывает от скорби и горя», а грудь сжигает «непонятный огонь» (VIII. Три тени); «Дальний, трудный, / Утомителен мой путь» (IX. Салгир), «Пути здесь не найдешь...», «За туманом / Не виден путь» (XIV. Кош). Наполняются духовными смыслами однокоренные слова *путник* («запоздалый», «одинокий и бездомный»), *распутье*, *перепутье*, а также слово *странник* («А я... как странник, я плетуся в полдень знойный, / И негде мне душой усталой отдохнуть») (XXII. Из письма).

В романе в стихах «Сварогов» также осмысливается духовный путь человека, поиск смысла жизни. Причем аксиологический смысл мотива пути, основанный на активном диалоге с поэтической и духовной традицией, прослеживается и в названии, и в выборе жанра, и в композиции, и в образах героев, и в символике, и в эпиграфах, и т. п.

Роман, состоящий из двух частей, имплицитно построен на антитезе: Петербург – Крым, жизнь – смерть, Бог – дьявол, путь – тупик.

В 1 главе «Five o'clock tea», отсылающей не только к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина, «Герою нашего времени» М. Ю. Лермонтова, сатирическому роману в стихах «Свежее дыхание» Я. П. Полонского, но и к роману-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир», гротесково-сатирически описывается «петербургский высший свет», бомонд: «бюрократы, дипломаты» («Вот князь Б., Тартюф российский, / Вот, чиновен и богат, / Бирюков, Пилат Понтийский, / Осторожный дипломат: / Длинный, с английским пробором / В куаферских седилах, / С миной скучной, тусклым взором, / С вялой бледностью в руках», – это «политик старый, / Флирт покинувший давно, / Заменял любовь сигарой, / Вместо дам любил вино...»), «Вот Ахмерский, полный страсти, / Наш сановный журналист: / В прессе к ретроградной части / Он прильнул, как банный лист», «генералы и княгини», «белокурая Элен» и др. – «сливки общества, вся знать» [1: 1 «Five o'clock tea»: I–XI]<sup>10</sup>. В экспозиции перед читателем предстает хозяйка салона графиня Марья Львовна Ушакова («Пий IX-ый, / Мнений, нравов, дел судья» [1: 1 «Five o'clock tea»: VII]), напоминающая Анну Павловну Шерер:

И с улыбкой благосклонной  
 Марья Львовна в дымке блонд  
 У себя на Миллионной  
 Принимает наш бомонд [1: 1 «Five o'clock tea»: I]

<sup>10</sup> Ссылки на тексты оформляются таким образом [часть: глава, название: строфа], например: [1: 1 «Five o'clock tea»: I].

С первых строк произведения Шуф подчеркивает отсутствие высокой духовности у многочисленных посетителей салона Марьи Львовны как в портретных и речевых характеристиках и поведении многочисленных персонажей; намеки на это содержат детали интерьера. Автор отмечает не только «взгляд бесцветный» Марьи Львовны, имеющей вид мумии «посреди кумиров, бесов», но и ее безразличие к традиционным православным ценностям, пристрастие к золоченым птичкам райским, эбеновым слонам, китайским истуканам и божкам языческих восточных религий [1: 1. «Five o'clock tea»: II].

Слово *путь* вводится в роман в XXIV строфе экспозиции при характеристике ординарного профессора Остолопова, либерального и бездарного, писавшего «за томом том: / Компиляций ряд скучнейших / Старый, но ученый вздор, / И источников древнейших / Утомительный разбор», но – главное! – сделавшего вместо пути в мир горний лишь «карьеру путь» [1: 1. «Five o'clock tea»: XXIV].

Фольклорные аллюзии возвращают читателя к языческому осмыслению жизненного пути:

Вот изъезженной дорогой,	«Уж проеду как-нибудь я!
Вкруг лишь вереск, да дубняк,	Но куда и как идти?
Едет с Сивкою убогой	Вправо – сгинешь с головою,
Наш Иванушка-дурак.	Влево – конь падет как раз,
Три столба у <i>перепутья</i> ,	А дорогою прямо
Тут сошлись три <i>пути</i> ....	Не езжали по сей час!» <sup>11</sup>
	[1: 1. «Five o'clock tea»: XXVII]

Иванушка, герой русских волшебных сказок, которому на изъезженной дороге вредит нечистая сила, принимает решение: рассчитывать только на себя, на свои силы – на русский «авось!» [1: 1. «Five o'clock tea»: XXVII–XXVIII].

Журналист Дмитрий Павлович Сварогов – главный герой романа, «Стройный, сдержанный в походке, / В элегантном сюртуке», – появляется в салоне в самом «разгаре диалогов», держа в руке (по обычаю, заимствованному европейцами на Востоке) «мусульманской Смирны четки» [1. «Five o'clock tea»: XIII]. Сварогов, как и остальные члены светского общества, далек от традиционных ценностей, православных идеалов, о чем свидетельствует и «польский крестик золотой», который, как и «засохшие цветочки» простого полевого букета, главный герой, высоко ценя, свято хранил среди множества «сувениров всевозможных» [1: 3. «Вечерние тени»: X]. Главный герой, лишний человек, в новую эпоху, в эпоху предчувствия приближающегося «века-

<sup>11</sup> Ссылки после цитат указываются в тексте доклада [часть: глава, название: строфа], например: [1: 1 «Five o'clock tea»: I].

волкодава», в эпоху нарастающей бездуховности и безнравственности пытается жить по законам современного общества, однако он, не удовлетворенный окружающей действительностью, не может обрести духовного спокойствия – поэтому исчезают «юность» и «вера», а впереди «лишь холод» и «в душе темно и серо»... [1: 3. «Вечерние тени»: XI]. Сварогов, подобно Онегину, Печорину, ищет смысл жизни в петербургском однообразном карнавале-маскараде среди бесконечных масок.

Точно глупым маскарадом	И личин фальшивый
Я повсюду окружен.	ряд...
Вот со змеем-ретроградом	Длинноухих привидений
Либеральный наш дракон.	Надоевший маскарад!
Всюду маски убеждений	[1: 8. «Письмо»: III–IV]

Внутренний монолог главного героя сливается с голосом автора-повествователя, так выносится приговор пошлости обществу конца XIX века, в котором «Праздный мыслью, скудный чувством, / Современный человек / Равнодушен стал к искусствам. / Век упадка, жалкий век! [1: 5. «Маскарад»: V–VI].

Чувствуя в сердце скуку, главный герой стремится понять: «Где же смысл, где жизни пыл?» [1: 2. «Нина»: XI]. И Сварогов решает уехать из светского Петербурга, погрязшего в фальши, неискренности, разврате, в Крым, являющийся для автора романа в стихах и лирического героя стихотворений источником святости, красоты и гармонии:

«Надоели мне без меры, –	От любви и прочих вздоров
Дмитрий думал, сев один, –	Убежать скорей, скорей!
Петербургской атмосферы	Скачет, дразнит языками
Слякоть, пошлость, вечный сплин.	Фантастический народ,
Мне претят мужей ученых	И с китайскими тенями
Тяжкий суверенитет,	Я сражался целый год!
И мораль старух	Все пестро,
салонных,	разнообразно,
И салонный этикет.	Тени мечутся гурьбой,
Журналистов дух	Но задуй огонь, – и
партийный,	праздно
Редакционные кружки	Холст пустеет пред
Веют скукою стихийной,	тобой!»
Полны тягостной тоски.	[1: 8.
От дуэлей командоров,	«Письмо»: III–IV]
От пленительных Цирцей,	

Главный герой мечтает, покинув свет, удалиться от сплетен, «вздохнуть привольно / В блеске солнечного дня», искренне веря, что «Горы синие, как братья, / Как семьи родимой круг, / Вновь откроют» Дмитрию «объятья, / Исцелят тоски недуг», что там, в Крыму, где «все тихо» и «сердце ясно, / Горным воздухом дыша», не будет напрасно волноваться грудь, станет светлой душа [1: 8. «Письмо»: XXIX].

Однако в Крыму Сварогов с горечью осознает, что эта благословенная, священная земля, припасть к которой стремился герой, находясь в Петербурге, осквернена «цивилизацией» – бомондом, приехавшим на курорт. В Петербурге Дмитрий мечтал скрыться на полуострове от фальши, предательства, скуки светского общества, однако и в Ялте главный герой видит тех же столичных остолоповых и софочек.

Не найдя душе умиротворения в курортной Ялте, Дмитрий, «бросив праздность жизни вздорной, / Шум курорта, пошлость зал», устремляется в горы Крыма – «В светлый край», где «Море, горы, облака... / Мир <...> тих, сосна сурова, / Даль ясна и широка», «Воздух чистый, животворный»; «К солнцу, в бледную лазурь», где в безбрежных «небесах лазурно-чистых / Тучек нет», «где близок Бог» и где можно найти, «над бездной стоя, / Мир, забвение тревог» [2: 3. «Узен-Баш»: I–VII].

Главный герой и в горнем Крыму разочарован: Дмитрия Павловича преследуют прежние грехи, «былое» волнует героя:

Были дни, я знал	В горе тайном слезы
страданья,	жгли...
Я надежды схоронил,	Все я выплакал...
Упованья и желанья	довольно!..
В тихом кладбище могил.	Снам прошедшим – горсть
Были дни, и сердце больно	земли!
	[2: 2. «Былое»: I].

Однако ничто не меняется в поведении Сварогова, который лишь продолжает развлекаться, удовлетворять свои желания, жить по принципу: «Я судьбе свистать привык, / И показываю року / Непочтительно язык» [2: 2. «Былое»: II]. Главный герой сравнивает Крым с Итакой, свои скитания – со скитаниями Одиссея, его странствиями, встречами и расставаниями, обречениями и утратами, страстями и страданиями. В Крыму даже заезжает к жене – своей Пенелопе, но не испытывает чувств ни к жене, ни к сыну. Любимый край – земля обетованная – осквернен, и виновато в этом не только общество, но и сам герой.

И если в «Крымских стихотворениях» с самого начала внимание читателя акцентируется на пути человека в мир горний, подчеркивается святость крымской земли для поэта и его лирического героя, то в «Сварогове» автор с большою описывает, как оскверняются священные для русского человека места – исток духовности святой Руси.

В последней главе романа «Смерть» уже нет сатиры. Расплата за зло неотвратима. Погибла горячо, искренне полюбившая Дмитрия Павловича Анна, которая поняла, что возлюбленный не сделает ее счастливой. Важно, что все женщины, в жизни которых появлялся Сварогов, смогли, в отличие от Татьяны Лариной, переступить завет «но я другому отдана...». Трагичны судьбы женщин, с кем свела судьба Дмитрия Павловича Сварогова; поругана чистота священной земли – и герой покидает Крым, о котором так мечтал в салонах Петербурга:

Бросив все, в чем счастье было, Бледной памятью гоним, Дмитрий горько и уныло Навсегда оставил Крым.	в лад. Дальше путь! Скорей, дорога!.. Он не смел взглянуть назад.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------

[2: 8.

Волн немолчная тревога	«Смерть»: II]
------------------------	---------------

В нем звучала с сердцем

«Больной бродяга», главный герой проплыл Пропонтиду (Мраморное море), Босфор, Эгейское море, побывал в Греции, Малой Азии, где вспомнил «Крым далекий». «Дмитрий изменился»: стал «задумчив он и тих. / Белый волос серебрился / В волосах его густых» [2: 8. «Смерть»: VIII].

В Стамбуле, величавом, венчанном «славой», склонившем «чалму свою» и отразившем в Босфоре мечети, «Минареты их седые, / Башни с греческой стеной», перед главным героем предстает бывший «Древний храм святой Софии» (но теперь «С мусульманскою луной») [2: 8. «Смерть»: X]. На руинах Византии Дмитрий Павлович стал свидетелем чудовищных сцен избивания армян. Увидев воочию ужасы смерти, кровавую драму, совершившуюся в ту страшную ночь, Дмитрий в отеле взял книгу Иова, который пробудил в душе главного героя искреннее покаянное чувство и дал надежду на жизнь вечную:

Оживают сердца муки,  
 Встанут тени из могил  
 И ко мне протянут руки:  
 «Воротись, ты нас  
 любил!»  
 [2: 8. «Смерть»: XXXIV]  
 «Полные грехов сознанья  
 В страхе все пойдут на  
 суд,  
 И в лицо им их деянья  
 Приговор произнесут!»  
 Их деянья, их совесть!

Совесть – тайный наш  
 судья!  
 Он расскажет сердца  
 повесть,  
 Ничего не утая...  
 Вижу прошлое в боязни...  
 Жизнь раскрыла свиток  
 свой...  
 Что бичи, темницы,  
 казни  
 Перед совестью живой!  
 [2: 8. «Смерть»:  
 XXXVIII]

Перед смертью Дмитрия Павловича волнуют вечные шекспировско-гамлетовские вопросы:

«...Отдохнуть, молчать, забыться!..  
 Думать больше не хочу!  
 Ночь долга... Мне все не спится!..» –  
 Дмитрий тихо взял свечу... [2: 8. «Смерть»: XXXIX]

Скитания и духовные поиски смысла жизни рождают у Дмитрия Павловича понимание, что земля обетованная – в сердце и душе человека, и поэтому в минуту смерти главный герой смог вкусить «покой, столь сладкий...» [2: 8. «Смерть»: XL]. Смерть Дмитрия Павловича Сварогова – открытый финал – описана с долей иронии, возможно, потому, что в момент смерти физической человек (если обретает высший смысл и осознает, как и Печорин в «Герое нашего времени», свое «предназначение высокое») рождается для вечной жизни: для него открывается путь в горный мир, в Царство Небесное...

В романе в стихах «Сварогов», как и во многих других произведениях, Шуф вскрыл причины, которые приведут великую страну к катастрофическим, апокалиптическим потрясениям в XX в. – это, в первую очередь, бездуховность, безнравственность, отказ от традиций Святой Руси, исток веры которой – в Крыму, в пространстве святого крещения князя Владимира.

В некрологе «Шуф как поэт» Н. Юрьин (псевдоним Н. Н. Вентцеля – поэта, писателя, драматурга, критика, одного из участников «Вечеров Случевского») констатировал, что в произведениях Шуфа отражено «не холодное “богоискательство”», которое встречалось «у поэтов-модернистов, а поиски мятущейся души» и «своим творческим порывам, исканиям правды и смысла

жизни» поэт «отдавался с увлечением» [Юрьин, 1913]. По сути, Юрьин, отмечая важнейшие достоинства наследия Шуфа, невольно прояснял возможные причины его забвения в скором будущем после преждевременной смерти: «забытый» поэт Серебряного века, свои духовные поиски противопоставляя атеизму и «богоискательству» современников, осознавал, что единственный верный путь и России, и каждого человека – к постижению вечных ценностей, неуклонное следование традициям Святой Руси.

Немодернистская литература эпохи Серебряного века недостаточно исследована, потому что в период революций и Гражданской войны, в советскую эпоху непопулярны были художники, следовавшие исконным, коренным национальным традициям, восходящим к Священной истории, святоотеческому наследию, древнерусской литературе. Одной «из важнейших задач науки о литературе», – отмечала С. А. Мартыанова в начале третьего тысячелетия, – является «непредвзятое изучение отечественной классики, ее огромного духовного потенциала, ее уникальных возможностей в противостоянии деструктивным тенденциям, в сохранении нравственного мира современного человека» [Мартыанова, 2001, с. 74]. А В. Е. Хализев указывал, что «нашим писателям-классикам, было присуще уважительно-бережное отношение к живым человеческим душам, к тем феноменам национального бытия, которые обладают неоспоримой ценностью» [Хализев, 2005]. О живой душе человека и о пути сохранения «национального бытия» размышлял Владимир Александрович Шуф – яркий самобытный поэт, продолживший поэтические и духовные традиции русской классики на рубеже XIX–XX веков.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Абушенко, В. Л.** Аксиология / В. Л. Абушенко // Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов. – Минск: Изд. В. М. Скакун, 1998. – С. 15.
2. **Афанасьев, Н. В.** А. Шуф (Некролог) / Н. Афанасьев // Петербургский листок. – № 309. – 10 ноября 1913 г. – С. 11–12. (Исторический вестник. – 10 ноября 1913 г. – № 12. – С. 1212–1213).
3. **Владимир Александрович Шуф:** [сайт]. – URL: <http://v-shuf.narod.ru/> (22.07.2024).
4. **Достоевский, Ф. М.** Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф. М. Достоевский / редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. Т. 14. Братья Карамазовы: Роман в 4 ч. с эпилогом. Кн. 1–10. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд.-ние, 1976. – 511 с.

5. **Издания** с дарственными надписями из собрания библиотеки Пушкинского Дома: каталог. Выпуск 5. Т–Я / сост. Н. С. Беляев; сост. имен. указ. Г. В. Бахарева, Н. С. Беляев; науч. ред. Г. В. Бахарева. – Санкт-Петербург: БАН, 2020. – С. 194.
6. **Климчукова, В. Н.** Поэзия Н. Гумилева: истоки и свершения / В. Н. Климчукова / Под ред. Л. А. Смирновой. – Москва: МГОУ, 2012. – 260 с.
7. **Козубовская, Г. П.** Поэма М. Ю. Лермонтова Измаил-бей: поэтика нарратива / Г. П. Козубовская // Культура и текст. – 2024. – № 3 (58). – С. 37–54. – URL: <https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2024/10/37–54.pdf> (13.11.2024).
8. **Кудрявцев, В. И.** Шуф: попытка литературного расследования: [дневники]: в 4 кн. / В. И. Кудрявцев. – Санкт-Петербург: Реноме, 2011–2018. – Кн. 1. – 2011. – 132 с.
9. **Лосский, Н.** Ценность и Бытие. Бог и Царство Божие как основа ценностей / Н. Лосский. – Paris: YMCA PRESS, 1931. – 135 с.
10. **Мартьянова, С. А.** Ценностные аспекты русской классики XIX в. в литературоведении XX в. / С. А. Мартьянова // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс). – 2001. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostnye-aspekty-russkoy-klassiki-xix-v-v-literaturovedenii-hh-v> (22.07.2024).
11. **Петрунина, А. Е.** Творчество В. А. Шуфа в оценке современников / А. Е. Петрунина // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2018. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-v-a-shufa-v-otsenke-soremennikov> (07.08.2024).
12. **Сохряков, Ю. И.** Творчество Ф. М. Достоевского и русская проза XX века (70–80-е годы) / Ю. И. Сохряков. – Москва: ИМЛИ РАН, 2002. – 240 с.
13. **Титова, Н. С.** О диалоге И. А. Бунина с В. А. Шуфом / И. А. Бунин: русская и национальные литературы / Н. С. Титова / Сост., гл. ред. М. Д. Амирханян. – Ереван, 2020. – С. 359–372.
14. **Троицкий, В. Ю.** В поисках пути праведного. Словесность в школе: книга для преподавателей русской филологии / В. Ю. Троицкий. – Москва: Гуманит. изд. центр Владос, 2000. – 432 с.
15. **Хализев, В. Е.** Ценностные ориентации русской классики / В. Е. Хализев. – Москва: Гнозис, 2005. – 432 с.
16. **Шуф, В. А.** В край иной...: Сонеты / В. А. Шуф. – Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1906. – 228 с.

17. **Шуф, В. А.** Гекзаметры: [Стихи] / В. А. Шуф. – Санкт-Петербург: тип. А. С. Суворина, 1912. – 118 с.
18. **Шуф, В. А.** Крымские стихотворения / В. А. Шуф. – 2-е изд., доп. – Санкт-Петербург: тип. А. Пороховщикова, 1898а. – 376 с.
19. **Шуф, В. А.** Крымские стихотворения / В. А. Шуф. – Москва: Типо-лит. Д. А. Бонч-Бруевича, 1890. – 147 с.
20. **Шуф, В. А.** На Востоке: Записки корреспондента о Греко-турецкой войне / В. А. Шуф. – Санкт-Петербург: Экон. типо-лит., 1897. – 230 с.
21. **Шуф, В. А.** Сварогов: Роман в стихах / В. А. Шуф. – Санкт-Петербург: тип. А. А. Пороховщикова, 1898b. – 399 с.
22. **Юрьин, Н. В.** А. Шуф как поэт / Н. Юрьин // Петербургский листок. – № 309. – 10 ноября 1913 г. – С. 11–12. (Исторический вестник. – 10 ноября 1913 г. – № 12. – С. 1212–1213.)

## REFERENCES

1. **Abushenko, V. L.** Aksiologiya / V. L. Abushenko // Novejšij filozofskij slovar' / Sost. A. A. Gricanov. – Minsk: Izd. V. M. Skakun, 1998. – S. 15.
2. **Afanas'ev, N. V. A.** Shuf (Nekrolog) / N. Afanas'ev // Peterburgskij listok. – № 309. – 10 noyabrya 1913 g. – S. 11–12. (Istoricheskij vestnik. – 10 noyabrya 1913 g. – № 12. – S. 1212–1213.)
3. **Dostoevskij, F. M.** Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. / F. M. Dostoevskij / redkol.: V. G. Bazanov (otv. red.) i dr.; IRLI. T. 14. Brat'ya Karamazovy: Ro-man v 4 ch. s epilogom. Kn. 1–10. – Leningrad: Nauka. Leningr. otd.-nie, 1976. – 511 s.
4. **Halizev, V. E.** Cennostnye orientacii russkoj klassiki / V. E. Halizev. – Moskva: Gnozis, 2005. – 432 s.
5. **Izdaniya s darstvennymi nadpisyami iz sobraniya biblioteki Pushkinskogo Doma: katalog. Vypusk 5. T–Ya / sost. N. S. Belyaev; sost. imen. ukaz. G. V. Bahareva, N. S. Belyaev; nauch. red. G. V. Bahareva. – Sankt-Peterburg: BAN, 2020. – S. 194.**
6. **Klimchukova, V. N.** Poeziya N. Gumileva: istoki i sversheniya / V. N. Klimchukova / Pod red. L. A. Smirnovoj. – Moskva: MGOU, 2012. – 260 s.
7. **Kozubovskaya, G. P.** Poema M. Yu. Lermontova Izmail-bej: poetika narrativa / G. P. Kozubovskaya // Kul'tura i tekst. – 2024. – № 3 (58). – S. 37–54. – URL: <https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2024/10/37-54.pdf> (13.11.2024).
8. **Kudryavcev, V. I.** Shuf: popytka literaturnogo rassledovaniya: [dnevnik]. V 4 kn. / V. I. Kudryavcev. – Sankt-Peterburg: Renome, 2011–2018. – Kn. 1. – 2011. – 132 s.

9. **Losskij, H.** Cennost' i Bytie. Bog i Carstvo Bozhie kak osnova cennostej / N. Losskij. – Paris: YMCA PRESS, 1931. – 135 c.
10. **Mart'yanova, S. A.** Cennostnye aspekty russkoj klassiki XIX v. v literaturovedenii HKH v. / S. A. Mart'yanova // Nauka o literature v HKH veke: (Istoriya, metodologiya, literaturnyj process). – 2001. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tseennostnye-aspekty-russkoj-klassiki-xix-v-v-literaturovedenii-hh-v> (22.07.2024).
11. **Petrunina, A. E.** Tvorchestvo V. A. Shufa v ocenke sovremennikov / A. E. Petrunina // Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Filologicheskie nauki. – 2018. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-v-a-shufa-v-otsenke-sovremennikov> (07.08.2024).
12. **Shuf, V. A.** V kraj inoj...: Sonety / V. A. Shuf. – Sankt-Peterburg: T-vo R. Golike i A. Vil'borg, 1906. – 228 s.
13. **Shuf, V. A.** Gekzametry: [Stihi] / V. A. Shuf. – Sankt-Peterburg: tip. A. S. Suvorina, 1912. – 118 s.
14. **Shuf, V. A.** Krymskie stihotvoreniya / V. A. Shuf. – 2-e izd., dop. – Sankt-Peterburg: tip. A. Porohovshchikova, 1898a. – 376 s.
15. **Shuf, V. A.** Krymskie stihotvoreniya / V. A. Shuf. – Moskva: Tipolit. D. A. Bonch-Bruevicha, 1890. – 147 s.
16. **Shuf, V. A.** Na Vostoke: Zapiski korrespondenta o Greko-tureckoj vojne / V. A. Shuf. – Sankt-Peterburg: Ekon. tipolit., 1897. – 230 s.
17. **Shuf, V. A.** Svarogov: Roman v stihah / V. A. Shuf. – Sankt-Peterburg: tip. A. A. Porohovshchikova, 1898b. – 399 s.
18. **Sohryakov, Yu. I.** Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo i russkaya proza XX veka (70–80-e gody) / Yu. I. Sohryakov. – Moskva: IMLI RAN, 2002. – 240 s.
19. **Titova, N. S.** O dialogue I. A. Bunina s V. A. Shufom / I. A. Bunin: russkaya i nacional'nye literatury / N. S. Titova / Sost., gl. red. M. D. Amirhanyan. – Erevan, 2020. – S. 359–372.
20. **Troickij, V. Yu.** V poiskah puti pravednogo. Slovesnost' v shkole: kniga dlya prepodavatelej russkoj filologii / V. Yu. Troickij. – Moskva: Gumanit. izd. centr Vldos, 2000. – 432 s.
21. **Yur'in, N. V. A.** Shuf kak poet / N. Yur'in // Peterburgskij listok. – № 309. – 10 noyabrya 1913 g. – S. 11–12. (Istoricheskij vestnik. – 10 noyabrya 1913 g. – № 12. – S. 1212–1213.)
22. **Vladimir Aleksandrovich Shuf:** [sajt]. – URL: <http://v-shuf.narod.ru/> (22.07.2024).

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-87-102

**С. С. Жданов<sup>1</sup>***Сибирский государственный университет геосистем  
и технологий (Новосибирск, Россия)***И. В. Гаузер<sup>2</sup>***Сибирский государственный университет геосистем  
и технологий (Новосибирск, Россия)*

## **РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МАДРИДА В ТРАВЕЛОГЕ К. А. СКАЛЬКОВСКОГО «ПУТЕВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ В ИСПАНИИ, ЕГИПТЕ, АРАВИИ И ИНДИИ»**

В статье рассмотрена репрезентация Мадрида в «Путевых впечатлениях в Испании, Египте, Аравии и Индии» К. А. Скальковского. Установлена связь образа с традицией изображения Испании в русской культуре.

**Ключевые слова:** травелог, Испания, Мадрид, К. А. Скальковский, пространство, имагология

**S. S. Zhdanov***Siberian State University of Geosystems and Technologies (Novosibirsk, Russia)***I. V. Gauzer***Siberian State University of Geosystems and Technologies (Novosibirsk, Russia)*

## **REPRESENTATION OF MADRID IN THE TRAVELOGUE "TRAVEL NOTES IN SPAIN, EGYPT, ARABIA AND INDIA" BY K.A. SKALKOVSKY**

The paper deals with representation of the Madrid space in "Travel Notes in Spain, Egypt, Arabia and India" by K. A. Skalkovsky. The authors trace the connection of this imagery with the tradition of depicting Spain in Russian culture.

**Keywords:** travelogue, Spain, Madrid, K. A. Skalkovsky, space, imagology

---

<sup>1</sup> Сергей Сергеевич Жданов – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой языковой подготовки и межкультурных коммуникаций Сибирского государственного университета геосистем и технологий (Новосибирск, Россия). E-mail: fstud2008@yandex.ru.

<sup>2</sup> Ирина Владимировна Гаузер – кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры правовых и социальных наук Сибирского государственного университета геосистем и технологий (Новосибирск, Россия).

Современная гуманитаристика не раз обращалась к травелогам К. А. Скальковского, примерами чего служат работы О. М. Скибиной [Скибина, 2009; Скибина, 2015], В. А. Болтрукевича [Болтрукевич, 2016], И. Р. Чикаловой [Чикалова, 2019], С. С. Жданова [Жданов, 2023]. Среди прочих текстов автора объектом научного внимания становились и «Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии: 1869–1872», являющиеся также материалом нашего исследования. Следует отметить, что испанская образность в этом произведении рассматривалась в целом ряде работ, имеющих прямое или косвенное отношение к имагологии как дисциплине, которая занимается образами Чужого в их связи с образами Своего в различного рода текстах. Это диссертации по рецепции испанской культуры русской культурой С. А. Амельченкова [Амельченкова, 2008] и И. В. Гаузер [Гаузер, 2021], статьи Н. Г. Панченко [Панченко, 2012], А. А. Петровой [Петрова, 2014], Н. Г. Самсоновой [Самсонова, 2021]. Однако ни в одном из исследований, насколько нам известно, подробно не анализируется репрезентация испанского пространства, а именно образ Мадрида, в «Путевых впечатлениях...» Скальковского. Наша статья призвана заполнить эту лауну.

Говоря о репрезентации в вышеназванном тексте Испании в целом и ее столицы, в частности, необходимо подчеркнуть, что автор опирается на сложившуюся в русской культуре дихотомию восприятия испанскости, что было сформулировано Е. В. Астаховой в качестве мифопоэтического конструкта, совмещающего в себе «черную» и «желтую» легенду как компоненты образа этой страны. Если первая связана с мотивами фанатизма, жестокости, инквизиции, конкистадоров, то вторая представляет собой романтическую ипостась Испании, отмеченную мотивами «корриды, тореро, Кармен, фламенко, гитары, фиесты, сиесты, страсти» и т.п. [Астахова, 2014, с. 2014]. До некоторой степени на этой оппозиции выстраивает репрезентацию испанскости и Скальковский, при этом частично острая и отрицая ее. Так, вводя тему Испании в текст, автор сразу же противопоставляет образы проникнутой мифопоэтикой Испании прошлого и более рационально-европейской, потерявшей часть своего национального колорита Испании настоящего: «в Испании нет более ни инквизиции, ни монахов, ни гитар, ни кастаньет; нет ни разбойников, ни серенад, ни остроумных цирюльников, что даже ревнивых испанцев можно встретить реже, нежели ревнивых исландцев или норвежцев, <...> то, что принято называть Испанией, можно встретить только в балетах»<sup>3</sup> [Скальковский, 1873,

---

<sup>3</sup> Здесь и далее орфография и пунктуация источника приближены к современным. – С. Ж., И.Г.

с. 197]<sup>4</sup>. Как видим, Скальковский смешивает в одно синкретичное начало испанского пространства исторической памяти элементы «черной» и «желтой» легенд и даже травестирует типаж страстного испанца как представителя Юга, отрицая его страстную природу в сравнении с северянами (исландцами и норвежцами) как представителями стереотипа невозмутимости, хладнокровия. Также заметим, что на описание этого пространства исторического прошлого Испании в авторской интерпретации существенное влияние оказывает художественная образность, приписываемая образу Испании в русской культуре (мотивы серенады, балета (танца), севильского цирюльника Фигаро, который, собственно говоря, есть образ не испанский, а французский, т.е. связан с представлением французов об испанскости). Все это позволяет говорить о связи Испании прошлого с артистизмом и обозначать ее как пространство «артистов», которому противопоставлена Испания настоящего, пространство политиков: «Испания потеряла свою прелесть для артиста, <...> приобрела особый интерес для человека, следящего за современным движением общества» (с. 198).

В репрезентации пространства Мадрида Скальковский возвращается к этим оппозициям прошлое / настоящее и артистическое (национально-колоритное) / рационально-цивилизационное (общеевропейское). В частности, довольно большое внимание в изображении мадридской современности занимает у автора образ корриды как чуть ли не последнего оставшегося в настоящем «артистического» элемента испанскости, связанного с «желтой легендой»: «Бой быков едва ли не самое характерное, что только можно видеть теперь в Испании, которую железные дороги неудержимо искажают, подводя под тот уровень цивилизации, от которого становятся дыбом волосы у истых артистов» (с. 233–234). Топос железной дороги в качестве воплощения мировой, как сейчас бы сказали, глобалистской цивилизации, приобретающей в тексте гротескные черты антиутопии будущего («когда весь земной шар получит одинаково казенную физиономию, искусство умрет, жизнь сделается невыносимо скучною», с. 234), здесь противопоставлен топосу корриды, который волнует каждого человека с «артистическим», а не рациональным складом ума и локализован в пространстве мадридского «огромного каменного амфитеатра», маркируемого, соответственного, масштабностью и антропной наполненностью: «[в цирке – авт.] помещается свободно 12000 зрителей, не считая солдат, полицейских, хоров музыки и пр.» (с. 235).

---

<sup>4</sup> Текст травелога цитируется по: [Скальковский, 1873]. Далее при цитировании номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

При этом и пространство корриды отмечено вторжением усредненной европейскости, уничтожающей, по Скальковскому, дух торжества, вытесняющей национально-колоритное из локуса трибун до локуса арены, т.е. испанскость «амфитеатра» теперь не гомогенна, разбавлена европейскостью, разделяющей зрителей корриды и непосредственных ее участников-«артистов»<sup>5</sup>: «европейской костюм царствует теперь в Мадриде исключительно и придает толпе серый и мрачный оттенок. Национальные костюмы видны только на арене цирка; они очень красивы и роскошны. С костюмом исчез и знаменитый тип манолы – мадридской гризетки, воспетой всеми испанскими поэтами» (с. 235). Как подчеркивает нарратор, испанскость в современном ему Мадриде превращается в театральщину и находит себе убежище в локусе театра: «Теперь манол не существует, и только традиционно они сохраняются еще на театрах» (с. 235). На улицах же испанскость вымещается французскостью, маркируемой негативно как вульгарное, а не народное начало: «противный тип Французской лоретки, быстро развивается в Мадриде; постоянно встречаешь раскрашенные физиономии в пенсе и в эксцентрических нарядах, дорогих и безвкусных» (с. 235). Автор фиксирует расслоение испанского общества по отношению к тавромахии: тогда как одни, включая «сотни молодых людей, даже очень прилично одетых» (с. 239), готовы рисковать здоровьем и, выпрыгивая на арену, дразнить быков, другие «образованные люди» требуют запрета корриды (с. 240). Следует отметить, что симпатии самого Скальковского на стороне «артистической» Испании, проникнутой элементами «желтой дегенды». В описании пространства корриды автор делает акцент на эстетизации ее авантюрно-мортального начала: «На арену выходили... три быка, огромных и красивых» (с. 236); «Маневры последних [так называемых «чулос» – авт.] едва ли не самые красивые в бое <...> Эспада – герой испанского парода <...> Есть... что-то увлекательное в этом рослом молодце, с атлетическими формами, в отличном костюме, <...> идущим бесстрашно прямо против опасности» (с. 238). Только вид «искалеченных» быками лошадей подан как «отвратительное зрелище» с подчеркнутым мортальным физиологизмом распоротых животов и вываливающихся внутренностей (с. 237).

Амбивалентно актуализированная оппозиция «национально-колоритное – европейски цивилизованное» находит отражение у Скальковского и при описании другой «артистической» сферы Мадрида – собственно театральных локусов. С одной стороны, автор замечает, что «народный характер» сохраняет

---

<sup>5</sup> Собственно говоря, Скальковский до некоторой степени уравнивает профессиональных актеров и матадоров, которых обозначает (правда, в кавычках) как «артистов» (с. 235).

в себе «мелкие театры» столицы (с. 233). С другой – оценка им театрального пространства Мадрида в целом отрицательна, за рядом исключений испанскость театра также подавляется итальянскостью или французскостью, как и в локусе мадридских улиц, и вырождается в вульгарность современности, противопоставленной великому национальному прошлому: «в Мадриде очень много театров, но путешественник скоро разочаровывается в их достоинствах. Королевский театр посвящен итальянской опере, маленькие театры <...> – простые кафешантаны, где канкан и испанские танцы перемешаны с одноактными фарсами <...> Трудно представить себе упадок испанского театра, имеющего такие великие предания» (с. 213–214). Театральное пространство описано в качестве объединяющего для Испании, как и пространство корриды. Но если в последнем случае мотив объединения тотален («испанцы сумели создать зрелище, которое <...> одинаково пленяет и первого гранда и последнего водовоза», с. 233), то в театре репрезентация испанского общества разведена темпорально: «от 8 до 9 часов сидят буржуа с семьями, от 9 до 10 преобладают ремесленники, от 10 до 11 студенты и гризетки, от 11 до 12 часов публичные женщины, мазурики и т.д.» (с. 214). В целом изображение локуса испанского театра травестировано<sup>6</sup>, в нем доминируют, в отличие от репрезентации пространства корриды, иронические и откровенно отрицательные оценки как показатели упадка/энтропии национального начала: «Боже, что это за исполнение! <...> В особенности женский персонал по физиономиям, манерам, костюмам был просто невозможен» (с. 215). Особенно ярко это выражено при описании танцев: «в Испании, родине изящных танцев <...> нет <...> даже отдельных сколько-нибудь сносных танцовщиц. <...> Омерзительный el сапсан заменил восхитительные ола, хоту, болеро, фанданго, качучу и др. танцы, где искусство состоит ... в том, чтобы <...> выражать изящными позами всю поэзию, страсть и негу востока» (с. 216). Однако следы «желтой легенды» все еще ощутимы в мадридском «артистическом» пространстве, что отражает мотив игры на гитаре: «искусство играть на гитаре не умерло еще в классической стране серенад» (с. 233).

Тем не менее Мадрид и Испания в целом в трактовке Скальковского теряют свою ориенталистскую привлекательность («страсть и негу востока») в обмен на приобщение к европейской цивилизации, т.е. Запад вытесняет Восток, порождая мотив переходности в характеристике испанского пространства<sup>7</sup>, «где

---

<sup>6</sup> Например, это выражено в образе сливающихся «довольно комическим образом» «невьносимого писка» младенцев, которых матери кормят грудью прямо во время представления, и музыки оркестра (с. 217).

<sup>7</sup> Ср.: хотя в Испании в основном готовят на «деревянном» масле, чей запах столь не

цивилизация в европейском смысле есть только дело прививное» (с. 204). Это, по мнению автора, свидетельствует о незрелости современной испанской культуры, которая не принимает свою прежнюю идентичность/оригинальность, маркированную здесь преимущественно элементами «желтой легенды», из страха показаться смешной, неуместной, «артистической» при сопоставлении с общеевропейским рациональным эталоном: «Испанцы находятся еще в... ребяческом периоде притворного презрения к своему народному, <...> Ничем нельзя так обидеть образованного испанца, как разговором о кастаньетах, бое быков и разбойниках» (с. 231–232).

Реликтом «артистического» прошлого выступают также локусы художественных коллекций: «для артиста, в особенности для живописца, в этом городе собраны такие сокровища, которым решительно могут позавидовать первые столицы в мире» (с. 233). При этом «аккумулирующие» живопись локусы прошлого, прежде всего сакральные и королевские («королевские дворцы», «в особенности» Эскуриал, «церкви, монастыри», с. 249), противопоставлены локусам музеев современной, постреволюционной Испании: «революция ликвидировала такое богатство, и <...> в Мадриде были собраны галереи, которые знатоками считаются первыми в мире» (с. 250). В то же время художественные музеи перенимают свойство сакральности, будучи обозначенными Скальковским как «храмы искусства» (с. 259). Музей Прадо охарактеризован в целом положительно, маркирован мотивами масштабности («огромный дворец»), освещенности, многочисленных шедевров, богатства (с. 250). К негативным свойствам локуса можно отнести внешнюю тяжеловесность здания и неоднородность/неупорядоченность коллекции («случайный характер» собрания картин): «Ни одна школа, даже испанская, не представлена в нем последовательно» (с. 250–251). Локус музея изображен как воплощение пространства славной исторической памяти Испании: «Музей – наследие целой эпохи славы, могущества и богатства» (с. 251). Кроме того, в мадридское музейное пространство, упомянутое Скальковским, входят музей «Академии трех благородных искусств, или San-Fernando» (с. 255), там же находящийся «музей естественной истории», в характеристике которого совмещены мотивы неустроенности

---

понравился Скальковскому, в «лучших гостиницах» «для иностранцев» используют «коровье» (с. 205). Вообще, автор противопоставляет локусы испанских гостиниц авантюрно-«артистического» прошлого и цивилизованного, усредненно европейского настоящего: «Об испанских гостиницах и о претерпеваемых в них путешественниками бедствиях, начиная от деревянного масла и оканчивая ударами кинжала, было много писано; но сведения эти сильно устарели. Испанские гостиницы ничем особенным не отличаются, а мадридские устроены очень роскошно» (с. 208).

(«неудовлетворительное помещение») и богатства коллекции (с. 257), а также Национальный музей с современной испанской живописью, расположенный в одном из испанских министерств. Автор травестирует образ последнего музея, благодаря внесению мотива чиновничьей иерархии, влияющей на мир искусства через административное расположение картин и смешивающей «высокий» образа музейного пространства с «низким» образом локуса сторожки: «лучшие [картины – авт.] находятся в комнатах у министра и директоров, средние – у начальников отделений и т. д. до последних сторожей»; чьи «конуры также обставлены картинами» (с. 258). Кроме того, упомянуты два мадридских археологических музея: содержащийся «в порядке» «новый археологический музей» «в здании какого-то упраздненного монастыря» и «оружейная палата» Армерия, описание которой остранено посредством ремарки, что ее «исторические определения» «не всегда верны» из-за влияния «французского нашествия» в Испании (с. 248). В целом естественно-исторические музеи изображены как уступающие Британскому музею и Лувру, тогда как, напомним, художественные музеи стоят наравне с ведущими европейскими. Наконец, в связи с репрезентацией локусов археологических музеев совершается метонимический перенос их значения как мест, «аккумулирующих» старину, на пространство всей Испании, которая представляет собой ничто иное, «как громадный археологический музей» (с. 247).

В рамках репрезентации «артистического» Мадрида осмеянию подвергнуты локусы памятников, отмеченных либо непривлекательностью формы, несовместимой с «высоким» образом, заслуживающим увековечивания («низкий уровень ваяния»; «уродливые статуи»; «памятник Сервантеса» как «образец дурного вкуса», «бессмертный творец Дон-Кихота<sup>8</sup>... заслуживал лучшего»; «ничтожный обелиск» в честь дня восстания против французов); либо, наоборот, привлекательностью формы, контрастирующей с недостойностью прообраза (хотя, по мнению автора, Филипп III, в отличие от Сервантеса, не заслуживает

---

<sup>8</sup> Образы Дон Кихота и романа Сервантеса в целом как неотъемлемая часть испанского мифа в русской культуре [Гаузер, 2021, с. 41] и, соответственно, часть «артистической» репрезентации Испании у Скальковского представляют собой одну из призм, через которую автор воспринимает Мадрид. Так, описывая мадридские окрестности, нарратор замечает: «В «Дон-Кихоте» местность эта описана очень живо и верно» (с. 206). Характеризуя одного из мадридских политиков Гарридо, Скальковский уподобляет его Дон Кихоту: «Слушая его горячие рассуждения о благе человечества, о всемирной федерации, о роли, которую призвана играть будущая испанская республика, мне живо представлялся бессмертный герой Сервантеса с его увлечениями и способностью принимать за факты все призраки своего живого воображения» (с. 219). Наконец, автор упоминает локус сохранившейся мадридской пирожной лавки, «описанной 350 лет тому назад Сервантесом» (с. 209).

памятника, «его конная статуя – верх нелепости: какой-то худой человек сидит на огромной толстоногой лошади»), либо французскостью, а не испанскостью: «Получше новый памятник Мурильо..., но он едва ли не сделан французом» (с. 255). Экфрасис статуи Филиппа IV также противоречив, сочетая мотивы привлекательности («великолепная статуя») и ничтожности исторического прототипа («незаслуживающий такого памятника») (с. 208).

Несовпадение скромной материальной формы и исторического значения характеризует описание локуса церкви Notre Dame d'Atocha. Ее, с одной стороны, маркируют мотивы немасштабности, непривлекательности («небольшая, весьма некрасивая»), а с другой – она связана с «высокими» образами испанской персониферы: королевы Изабеллы и герцога Палафокса (с. 263).

Вообще, мотив старины вытесняется из пространства современного Мадрида, который описан как меняющийся на европейский лад топос. Неслучайно носителями мотивов старины и одновременно «артистизма» выступают «анклавные» локусы театров, музеев, памятников, арена корриды, церкви. Воплощением прошлого выступает и локус дворца Эскуриала, занимающий эксцентричную позицию по отношению к Мадриду. Дворец находится в окрестностях, а не центре города, его шедевры переданы в мадридские музеи. Кроме того, именно в Эскуриале актуализируются элементы «черной легенды», практически незаметные в изображении прочих локусов испанской столицы: это тотальный деспотизм испанской монархии, а также присущие традиции ее описания свойства фанатизма, безумия и мортальности/нежизненности: только «деспотический король» Филипп II мог избрать Эскуриал «для устройства загородного дворца. <...> нельзя поверить, что кто-либо в здравом уме мог устроить себе тут местопребывание» (с. 206). Подчеркивая эти смыслы, Скальковский в характеристике локуса Эскуриала приводит цитату о последнем Донозо Кортеса: «эти три эпохи [Карла V, Филиппа II, Карла II – авт.] имеют свой символ в Эскуриале, который <...> и дворец, и монастырь, и огромный надгробный памятник» (с. 206).

Следует заметить, что пейзажные описания природных и демиприродных локусов Мадрида и его окрестностей в травелоге Скальковского в целом негативны, отмечены мотивами мортальности/безжизненности, непривлекательности, пустынности, каменистости, безводности, отсутствия растительности, безлюдности, зноя, проклятья, печали<sup>9</sup>: «Печальнее нет места в Испании»

---

<sup>9</sup> Ср. этот мотив «испанской грусти» с «андалузской тоской» Гарсия Лорки. При этом

(с. 205–206); «совершенно пустынная и безжизненная Новая Кастилия»; «проклятое место, состоящее из гигантских куч огромных камней, без признака воды или растительности»; «камни накаливаются, как в печке»; «ужасное впечатление» (с. 206); «местность вокруг дворца [Эскуриала – авт.] имеет характер совершенно мертвой, красно-бурой пустыни; нигде не видно признака дерева» (с. 206–207); «Мансаиарес, даже весною едва-едва влачащий тонкий слой воды, производит печальное впечатление» (с. 207); «Вид с глинистого холма, на котором стоит Atocha, на окрестности Мадрида очень печальный» (с. 263). Те же характеристики, по сути, свойственны и репрезентации мадридских парков: «ботанический сад на каменистой почве Мадрида <...> не представляешь ничего замечательного; гулянье Буэн Ретиро – несколько запыленных деревьев, посаженных на твердой как камень глине» (с. 262). Автор остраивает образ бульвара Прадо, подчеркивая, с одной стороны, несовпадение реальности с представлениями о нем, а с другой – несоответствие скудости городского демиприродного локуса роскошному антропному наполнению: «Salon del Prado по описаниям кажется каким-то восхитительным гуляньем <...>; но нигде пословица, что человек красит место, а не место человека, не прилагается с большею справедливостью <...> Днем вид Салона невозможен: это небольшая <...> площадка между пыльной улицей и садом Buen Retiro с самыми тощими деревцами» (с. 240). Кроме того, подчеркнут механически «резкий переход» от антропного живого пространства столицы к мортальной пустыне, т.е. нестациональность изменений от упорядоченного к энтропийному пространству: «вокруг Мадрида нет ни одной дачи, ни одного загородного дома. Черта городских строений как ножом отрезывает их от окружающей пустыни» (с. 207).

Если энтропийная пустыня мадридских окрестностей ахронна, а Эскуриал маркирован стариной, то «ядро» мадридского образа отмечено, наоборот, мотивом новизны и переустройства, вытесняющего старину: «Мадрид – город совершенно новый; он почти весь перестроен в последние сорок лет, когда были снесены большая часть церквей и монастырей» (с. 209). Площадь Puerta del Sol «была перестроена» в конце 1850-х, представляя собой до этого «неправильную массу старых домов» (с. 209). Отрицание старины столицы выражено и в ремарке Скальковского, что «для археолога нет большой пищи в Мадриде» (с. 250). Ср. также со значением неуместности старины в новом Мадриде, которое заключается в описании экспоната музея естественной истории – скелета, найденного в Парагвае мегатерия: «зверю этому <...> место не в совре-

---

мотив печали маркирует и сам локус Эскуриала, имеющего «какой-то печальный оттенок, поразительно напоминающий казарму» (с. 207)

менном Мадриде, а где-нибудь возле столь же громадных обломков испанской древности» (с. 257). Мотив новизны заключается и в оксюморонном описании мадридской «городской думы», которая «помещается в старом здании, но <...> щеголяет новыми идеями» (с. 262).

Помимо мотива новизны, в репрезентации современного нарратору Мадрида включены мотивы масштабности, визуальной привлекательности, известности, наполненности людьми<sup>10</sup>, благоустроенности: «большие здания и колокольни»; «вид» «недурен»; «величественный королевский дворец», «великолепная статуя»; площадь Puerta del Sol с ее «всемирной известностью» (с. 208), «громкой репутацией», где «днем и ночью» «толпится народ» (с. 209); «Внутренность палаты [депутатов – авт.] <...> отделана с замечательной роскошью и изяществом <...>. Все здание весьма хорошо приспособлено для своей цели» (с. 259–260); «прекрасно устроенный монетный двор»; «мостовые в Мадриде отличные» (с. 262). В облике города также подчеркнуто отмечаемое нами ранее влияние французскости, здесь, однако, поданное скорее в положительном ключе как упорядочивание пространства или, по крайней мере, в качестве ненегативного подобия: «Обстроена, вымощена и освещена «Puerta del Sol» совершенно на парижский лад; то же можно сказать и о всех мадридских улицах» (с. 209); «Снаружи палата депутатов <...> напоминает парижский законодательный корпус» (с. 259). Амбивалентностью, напомним, отмечен бульвар Прадо, который, невзрачный без людей, преобразуется, когда «на этом пространстве <...> толпится летом весь фешенебельный Мадрид» (с. 240). Вместе с примыкающими к Прадо «отличными бульварами по Paseo de Recoletes и Paseo de Caballos» данное место образует «великолепное гулянье», застраиваемое «красивыми домами»; «пересекается цветниками, статуями, фонтанами и оканчивается обелиском, откуда можно любоваться прекрасным видом на снежную цепь Гвадарамы» (с. 241). Мотив привлекательности данного локуса усилен мотивом его феминности (присутствие в сценах гулянья образов женщин из среды аристократов и буржуа): «украшением его служат красивые женщины» (с. 241).

В этом смысле контрастным с общей репрезентацией современного русскому путешественнику Мадрида выступает изображение автором табачной

---

<sup>10</sup> Мотив антропной наполненности пространства Мадрида получает травестийную окраску в гиперболизированных образах испанских военных («На гуляньи беспрерывно встречаешь военных; Испания держит армию непропорциональную своему населению, и полки отличаются изобилием офицеров», с. 243) и чиновников («что меня поразило – это масса чиновников во всех управлениях, излишних для такой маленькой страны», с. 258).

фабрики. В ее описании подчеркнуты не привлекательность, а утилитарность и унифицированность локуса: «огромное квадратное здание» (с. 244); «бесконечный ряд палат в три этажа»; «бесконечный ряд столов»; «Чтобы не отвлекать работниц от занятий, кухни устроены тут же» (с. 246). Здесь доминирует иной – пролетарский – тип феминности («Все работы, кроме грубых <...>, исполняются женщинами»), который травестирован автором, акцентирующим мотив непривлекательности в иронической техницистско-математической манере: «из 4200 женщин... на фабрике <...> около пяти смазливых физиономий; остальные 4195 не делали большой чести так называемому прекрасному полу» (с. 247). При этом, наряду с бульваром Прадо, фабрика обозначена «галереей» испанских «женских типов» (с. 244), что остраивает образ привлекательной романтической испанки как части «желтой легенды», тогда как феминность Прадо, наоборот, ее подтверждает.

Наконец, еще одним конституентом образа испанской столицы в тексте Скальковского выступает Мадрид политический, заявленный автором в самом начале «испанского» текста и вытесняющий Мадрид «артистический», мифопоэтический по своей сути. Сфера политической жизни столицы описана амбивалентно. Так, она маркирована мотивом «полной свободы» (слова), что, по Скальковскому, с одной стороны, позволяет всякому говорить, что ему вздумается, а с другой – приводит к хаосу мнений и девальвирует ценность слова, в том числе превращает его в товар. Это, в свою очередь, порождает травестийный образ «десятков совершенно бесполезных газет» в Мадриде, в котором в то же время отсутствуют в продаже «серьезные» книги (с. 212). Кроме того, Мадрид, как и вся Испания, изображена автором местом столкновения различных, не способных договориться между собой политических партий и альянсов – от монархистов (причем выступающих за разных претендентов на трон) до республиканцев и социалистов. Сама королевская власть описывается как непрочная и подвергающаяся насмешкам. В то же время мотив свободы имеет и «высокую» огласовку в травелоге Скальковского, когда он изображает палату депутатов. Этот локус приобретает характеристику сакральности и обозначается уже без иронии как «храм, воздвигнутый испанцами свободе» (с. 260). Данный положительно изображенный локус также связан с пространством исторической памяти Испании, будучи соотнесенным с образами политических «святых», «мучеников испанской свободы»: в частности, казненного «за отстаивание старой кастильской конституции» Падильи и многих иных «героев», которые не пожалели «жизни во имя идеи», чтобы отстоять «независимость и политические права» соотечественников (с. 260). В целом, поли-

тический Мадрид возбуждает у Скальковского живой интерес благодаря активности/оживленности данного пространства: город «начинает нравиться, когда познакомишься поближе с его жизнью, которая кипит» здесь как в «большом политическом центре» (с. 262).

Таким образом, репрезентация столицы Испании в травелоге Скальковского отмечена существенное долей травести и остранения в изображении данного пространства, при этом основной фокус внимания нарратора направлен на испанскую антропность, т.е. на образы мадридцев в широкой социальной панораме от элиты до самых низов общества. Кроме того, следует отметить тесную связь мадридской (и испанской в целом) образности с двумя сторонами мифообраза Испании в русской культуре – так называемыми «черной» и «желтой» легендами. Причем автора интересует в первую очередь вторая сторона испанскости, которая формирует образ «артистического» Мадрида, представленного как в пространстве исторической памяти, так и в современности. «Черная легенда», обозначенная мотивами смертности, фанатизма, безумия и т.п., актуализируется в основном в пространстве прошлого испанской столицы и связана прежде всего с негативно характеризруемыми образами монархов. Локальным воплощением «черной легенды» в этом смысле выступает образ загородного дворца испанских правителей, Эскуриала.

Рецепция центральной для репрезентации Мадрида «желтой легенды», однако, осложнена в тексте, благодаря травести и остранению, которые обусловлены тем, что пространство испанской столицы показано в становлении и в разных темпоральных перспективах. Скальковский подчеркивает, что «желтая легенда», как и «черная», есть стереотип восприятия, сложившийся в русской культуре и во многом не соответствующий актуальному положению дел в изображаемой автором Испании. По сути, «ядро» мадридской пространственной образности образовано дихотомией «авантюрно-артистическая, своеобразная Испания прошлого – относительно рациональная, подвергаемая усреднению по лекалам европейской (западной) цивилизации Испания настоящего». Соответственно, пространство Испании и Мадрида как квинтэссенции (условной, разумеется) испанскости частично утрачивает (в интерпретации Скальковского) свою маргинальность, эксцентричность, лиминально-«ориентальный» характер, теряя при этом известную долю привлекательности для нарратора-путешественника, который как бы балансирует между двумя позициями – ожидания реальной встречи с «желтой легендой» Испании и осознанием несбыточности такой встречи, сопровождающимся известной фрустрацией и иронией.

Острая описание, Скальковский частично развенчивает «желтую легенду» Испании, последовательно отрицая наличие или фиксируя ослабление ее мифопоэтических элементов в описываемой им реальности. Это касается, например, мотивов страстного, романтического испанца, дерзкой, привлекательной манолы, экзотических «восточных» танцев, великой испанской театральной традиции и т.п. На смену данным элементам приходит цивилизованная, просвещенная европейскость, прежде всего в форме французскости, принимающей часто вульгарные подражательные формы. При этом Скальковский, даже в отрицании, остается, по сути, в рамках русских культурных представлений о «желтой легенде», от которой либо отталкивается как от противного, либо ищет ее «следы» в современности. В том числе, например, им прослеживается «сервантесовская» образность, что побуждает нарратора подмечать совпадения/наложения реальностей книжной и наблюдаемой, видеть во встречаемых испанцах проявления «донкихотства».

Прежде всего «анклавом» «артистической» Испании уходящего прошлого в «мадридском» фрагменте текста Скальковского выступает пространство корриды как воплощения испанскости (неевропейскости), объединяющее все общество от элиты до маргиналов. Здесь автором подчеркнута светлая, авантюрно-праздничная сторона боя быков. Частично «артистическая» Испания проявлена и в локусе мадридского театра, но в заметно ослабленном виде, подавляемом французскостью или злободневностью. Также Испания великого национального прошлого актуализирована в пространстве столичных музеев, или (в сакральной огласовке) храмов искусства, в репрезентации которых центральное положение занимают хранилища живописи. Изображение скульптурных локусов Мадрида, напротив, пронизано трагическим началом, окрашено в иронические тона. Трагический оттенок ощутима и в изображении своего рода «химического» локуса музея-министерства.

Большая же часть пространства современного автору Мадрида маркирована новизной, противоположной специфически-национальной, испанской старине, вытесняющей последнюю. Столица Испании предстает как европейский цивилизованный урбанистический топос, отмеченный мотивами благоустроенности, масштабности, визуальной привлекательности, наполненности людьми/жизнью, знаменитости. Она также частично уподоблена Парижу. Особо следует отметить амбивалентный образ бульвара Прадо, привлекательность которого для автора достигается не посредством описания весьма скромной природности локуса, а прежде всего благодаря антропности в ее элитном (высшие и средние слои общества) варианте, при описании которого Скальковский делает особый акцент на привлекательной феминности.

В этом смысле демиприродные локусы Мадрида и природные локусы его окрестностей представляют собой периферийную противоположность положительного образа городского смыслового ядра. Так, пространство столицы резко, без плавных демиприродных переходов отделено от ее окружения, маркированного мотивами смертности, непривлекательности, пустынности, каменистости, безводности, отсутствия растительности, безлюдности, зноя, проклятости, печали, т.е. антиантропности, антижизни. Еще одним антипривлекательным локусом Мадрида выступает пространство табачной фабрики с ее травестированной феминностью.

Наконец, амбивалентно охарактеризован у Скальковского современный политический Мадрид, представленный прежде всего антропными образами политиков, журналистов, но также воплощенный в пространстве палаты депутатов. Ключевым здесь является мотив свободы, раскрытый двойственно: с одной стороны, как анархия, энтропия, сиюминутность, но с другой – как жертвенность, служение, сакральность. Благодаря связи с пространством исторической памяти, маркированной мотивом борьбы за свободу, репрезентация политического, погрязшего в партийных интригах и конкуренции за блага Мадрида, приобретает многомерность, историческую значимость и, по сути, связь с испанским мифом русской культуры.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Амельченкова, С. А.** Испанское влияние на русскую культуру в XIX веке: дис. ... канд. культурологии: 24 00.01 – Теория и история культуры / Амельченкова Светлана Александровна. – Москва, 2008. – 195 с.
2. **Астахова, Е. В.** Мифология образа Испании / Е. В. Астахова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2014. – № 24(710). – С. 327–336.
3. **Болтрукевич, В.А.** В сфере интересов русских морских офицеров... оказывался почти весь мировой океан / В. А. Болтрукевич // Военно-исторический журнал. – 2016. – № 1. – С. 16–22.
4. **Гаузер, И. В.** Рецепция испанской живописи в русской культуре XIX – начала XXI веков в контексте диалога культур: дис. ... канд. культурологии. 24 00.01 – Теория и история культуры / Гаузер Ирина Владимировна. – Ярославль, 2021. – 231 с.
5. **Жданов, С. С.** Травестийный образ Германии в травелогах К. А. Скальковского / С. С. Жданов // Имагология и компаративистика. – 2023. – № 20. – С. 263–293.

6. **Панченко, Н. Г.** Представления о прошлом Испании русских путешественников второй половины XIX века как компонент образа страны и народа / Н. Г. Панченко // Омский научный вестник. – 2012. – № 5 (112). – С. 52–56.

7. **Петрова, А. А.** Политическая система Испании эпохи Реставрации периода правления Альфонса XII: взгляд русских путешественников / А. А. Петрова // Труды кафедры истории Нового и новейшего времени. – 2014. – № 12. – С. 196–208.

8. **Самсонова, Н. Г.** Образ Испании в России (вторая половина 1870-х – 1880-е гг.): особенности восприятия общественно-политической сферы / Н. Г. Самсонова // Концепт: философия, религия, культура. – 2021. – Т. 5. – № 2 (18). – С. 131–146.

9. **Скальковский, К. А.** Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии: 1869–1872 / К. А. Скальковский. – Санкт-Петербург: Тип. т-ва «Общественная польза», 1873. – 323 с.

10. **Скибина, О. М.** Жанр путевого очерка на страницах периодики 80–90-х годов XIX в. / О. М. Скибина // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. – 2009. – № 6. – С. 132–145.

11. **Скибина, О. М.** Путевые очерки Чехова в контексте массовой литературы: проблема взаимовлияния / О. М. Скибина // Вопросы теории и практики журналистики. – 2015. – Т. 4. – № 4. – С. 385–395.

12. **Чикалова, И. Р.** Английский город в эпоху промышленной революции: историко-антропологический аспект / И. Р. Чикалова // Актуальные вопросы антропологии. – 2019. – № 14. – С. 165–183.

#### REFERENCES

1. **Amelchenkova, S. A.** Ispanskoye vliyaniye na russkuyu kulturu v XIX veke: dis. ... kandidata kulturilogii. 24 00.01 – Teoriya i istoriya kul'tury / Amelchenkova Svetlana Aleksandrovna. – Moskva, 2008. – 195 s.

2. **Astakhova, E. V.** Mifologiya obraza Ispanii / E. V. Astakhova // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. – 2014. – № 24(710). – S. 327–336.

3. **Boltrukevich, V. A.** V sfere interesov russkikh ofitserov... okazyvalsya pochti ves mirovoy ocean / V. A. Boltrukevich // Voenno-istoricheskij zhurnal. – 2016. – № 24(710). – S. 16–22.

4. **Chikalova, I. R.** Angliyskiy gorod v epokhu promyshlennoy revolutsii: istoriko-antropologicheskij aspekt / I. R. Chikalova // Aktualnye voprosy antropologii. – 2019. – № 14. – S. 165–183.

5. **Gauzer, I. V.** Retseptsiya ispanskoj zhivopisi v russkoj culture XIX – nachala XXI vekov v kontekste dialoga kultur: dis. ... kandidata kulturilogii. 24 00.01 – Teoriya i istoriya kul'tury / Gauzer Irina Vladimirovna. – Yaroslavl, 2021. – 231 s.
6. **Panchenko, N. G.** Predstavleniya o proshlom Ispanii russkikh puteshestennikov vtoroy poploviny XIX veka kak component obraza strany i naroda / N. G. Panchenko // Omskiy nauchny Vestnik. – 2012. – N. 5(112). – S. 52–56.
7. **Petrova, A. A.** Politicheskaya sistema Ispanii epokhi Restavratsii perioda pravleniya Alfonsa XII: vzglyad russkikh puteshestvennikov / A. A. Petrova // Trudy kafedry istorii Novogo i noveyshego vremeni. – 2014. – № 12. – S. 196–208.
8. **Samsonova, N. G.** Obraz Ispanii v Rossii (vtoraya polovina 1870-kh – 1880-e gg.): osobennosti vospriyatiya obshchestvenno-politicheskoy sfery / N. G. Samsonova // Kontsept: filosofiya, religiya, kultura. – 2021. – Vol. 5. – № 2(18). – S. 131–146.
9. **Skalkovsky, K. A.** Putevye vpechatleniya v Ispanii, Egipte, Aravii i Indii: 1869–1872 / K. Skalkovsky. – St. Petersburg: Tip. t-va “Obshchestvennaya mysl”, 1873. – 323 s.
10. **Skibina, O. M.** Putevye ocherki Chekhova v kontekste massovoy literatury: problema vzaimovliyaniya / O. M. Skibina // Voprosy teorii i praktiki zhirlastiki. – 2015. – Vol. 4. – № 4. – S. 385–395.
11. **Skibina, O. M.** Zhanr putevogo ocherka na strannitsakh periodiki 80–90-kh godov XIX v. / O. M. Skibina // Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika. – 2009. – No. 6. – S. 132–145.
12. **Zhdanov, S. S.** Travestiyny obraz Germai v travelogue K. A. Skalkovskogo / S. S. Zhdanov // Imagologiya i komparativistika. – 2023. – No. 20. – S. 263–293.

# ПОЭТИКА МОТИВА

---

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-103-118

**Г. М. Маматов<sup>1</sup>**

*Новосибирский государственный технический университет (Новосибирск, Россия)*

**Е. В. Тырышкина<sup>2</sup>**

*Новосибирский государственный технический университет (Новосибирск, Россия)*

## ИНСЕКТИВНЫЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ПОПЛАВСКОГО: ПЕРЕПОНЧАТОКРЫЛЫЕ

В статье изучаются образы перепончатокрылых насекомых в творчестве Б. Поплавского. Символика пчелы имеет, в основном, аполлоническое начало, что характерно как для античной культуры, так и для русской поэзии, в особенности, для буколической лирики классицизма (Г. Р. Державин, М. М. Херасков) и Серебряного века (Вяч. Иванов, К. Бальмонт, О. Мандельштам). Другой, также обусловленной поэтикой русской литературы, коннотацией пчелы становится понимание её как воплощения творца, собирающего мёд искусства («Пчёлы» Д. С. Мережковского, «На каменных отрогах Пиэрии...» О. Мандельштама). Но у Поплавского труд поэта представлен как тяжёлый, мучительный процесс, потому мёд, который упоминается в его ранней лирике, имеет горький вкус. Пчеле противопоставлена муха, символизирующая смерть, дионисийскую тёмную стихию искусства. Особым образом является оса, которая сакрализуется, необычный образ «слепой осы», несмотря на близость мандельштамовской традиции («Сёстры тяжесть и нежность...»), соотносится с темой пророческого дара и силой поэта соединять миры в едином взоре.

**Ключевые слова:** Б. Поплавский, инсективные образы, символика перепончатокрылых, русское зарубежье, дионисийство, аполлонизм, модернизм

**Gleb Mamatov**

*Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russia)*

**Elena Tyryshkina**

*Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russia)*

---

<sup>1</sup> Глеб Максимович Маматов – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры филологии ФГО НГТУ (Новосибирск, Россия). E-mail: G.M.Mamatov@yandex.ru.

<sup>2</sup> Елена Викторовна Тырышкина – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе ИФМ НГПУ (Новосибирск, Россия). E-mail: elena.tyryshkina@gmail.com.

# INSECTIVE IMAGES IN B. POPLAVSKY'S CREATIVITY: HYMENOPTERA

Images of hymenoptera in the verses of Boris Poplavsky are discussed in the article. The symbolism of the bee has mainly an Apollonian origin, which is characteristic of both ancient culture and Russian poetry, especially the bucolic lyrics of classicism (G. R. Derzhavin, M. M. Kheraskov) and the Silver Age (Vyach. Ivanov, K. Balmont, O. Mandelstam). The bee is contrasted with the fly, symbolizing death, the Dionysian dark element of art. The wasp, which is sacralized, is a special image; the unusual image of the “blind wasp”, despite the closeness to the Mandelstam tradition (“Sisters of heaviness and tenderness...”), is related to the theme of the prophetic gift and the poet’s power to unite worlds in a single gaze. Keywords: B. Poplavsky.

**Keywords:** B. Poplavsky, insective images, symbolic of hymenoptera, Russian émigré literature, dyonysianism, apollonism, modernism

## Введение

В творчестве Б. Поплавского, несмотря на укоренившийся в исследовательской литературе тезис о преобладании урбанистических мотивов современной европейской цивилизации [Милькович, 2022, Компарелли, 2015, Менегальдо, 2007, Токарев, 2014, Karlinsky, 1964], особое место занимают образы различных живых существ. Поэт упоминает в своей поэзии и прозе птиц, млекопитающих, обитателей морского дна. В этом поэтическом бестиарии достаточно значимую роль играют насекомые, и список этот достаточно велик: бабочка, сверчок, стрекоза, кузнечик, цикада, муха, блоха и др. Специальных работ, посвящённых животным/насекомым в творчестве поэта, на данный момент нет, исключением можно назвать статью Н. В. Луговой о метафоре «человек-зверь» в романе «Аполлон Безобразов» [Луговая, 2020, с. 48–60], что обуславливает актуальность и новизну предлагаемой статьи. Комплексное изучение значений и функционирования всех инсективных образов требует монографического исследования, потому ограничимся изучением в художественных текстах Поплавского перепончатокрылых, а именно пчёл и ос. Символика этих насекомых является достаточно традиционной и имеет немало количество смыслов в мифологии, фольклоре, поэзии XIX–XX вв., предлагается рассмотреть основные значения и функции перепончатокрылых в лирике и прозе поэта-младоземigrанта.

## Образ пчелы

В мифологической традиции пчела ассоциируется с мёдом, воском, сотами, цветами, нектаром. В древности пчела почиталась как небесное существо, участвовавшее в космогонии и воевавшее в битвах с силами зла [Мифы

народов мира, 1994, Т. 2, с. 355]. Архаичный сюжет о вскармливании Диониса пчелиным нектаром возник на Крите, где Вакх считался покровителем пчеловодства; на ленийских амфорах V века до н.э. Дионис нередко изображался вместе с пчелиными сотами [Хамула, 2015, с. 209–210]. Вяч. Иванов заключает, что миф о Дионисе близок мифам об Аристе (сын Аполлона) и основателе пчелиного царства Мелитее, вскармленном мёдом в лесу Фагром, сыном Аполлона [Иванов, 1994, с. 81–83]. Необходимо учитывать и факт, который приводит К. Кериньи: «... у греков считалось, что именно Дионис является первооткрывателем мёда и что земля, на которой танцуют его служительницы-менады, истекает молоком, вином и “пчелиным нектаром”. Считалось также, что капли мёда струятся из принадлежащих менадам жезлов-тирсов. Перед кормлением маленького Диониса – такой привилегии удостаивались его священные кормилицы-нимфы – губы его умащались мёдом» [Кериньи, 2007, с. 38–39]. Мёд является основой для алкогольных напитков, как и виноград, главный растительный символ Диониса. Пчела и мёд являются синкретическими мифологическими образами, в которых гармонично соединены аполлоническое и дионисийское начала, но на наш взгляд, можно говорить о преобладании именно аполлонизма, что обнаруживается в литературе XIX–XX вв.

В русской классической поэзии образ пчелы обладает разнообразной символикой. Он возникает в буколической поэзии и анакреонтической лирике XVIII–XIX вв., где центральными также становятся мотивы солнца, золота, мёда, сот, цветов, чистой любви на лоне девственной природы (Г. Р. Державин «Пчёлка», М. М. Херасков «Сельская муза», А. С. Пушкин «Ещё дуют холодные ветры...»). В данном случае образ пчелы исключительно позитивный и соотносится с аполлоническим началом, с пробуждением природы. Также образ пчелы традиционно ассоциируется с мотивом тяжёлого труда, добычей мёда, что, возможно, обусловлено баснями Эзопа «Муха и пчела», «Паук и пчела» и «Пчёлы и трутни». В русской поэзии помимо переводов этих произведений, выполненных Л. Н. Толстым и Н. И. Шатерниковым, известны также басни о трудолюбивой пчеле, написанные М. Херасковым «Бабочка и пчела», А. П. Сумароковым «Жуки и Пчелы», И. А. Крыловым «Пчела и Мухи». Этот образ возникает и в стихотворении М. В. Ломоносова «Пчела, трудяся в том, чтоб ей составить мёд». Это насекомое упоминается в связи с мотивами опасности и агрессии, её жужжание иногда несёт раздражение своим шумом и однообразным звучанием как в стихотворении А. А. Фета «Пчёлы», в рассказе В. И. Даля «Пчелиный рой»; пчела может символизировать поэта («Пчёлы» Д. С. Мережковского).

В модернизме пчела, согласно А. Ханзену-Лёве, соотносится с солярной аполлонической мотивикой (цветочная пыльца, мёд), в чём она противопоставлена осе и мухе, которые «однозначно располагаются под знаком Диониса» [Ханзен-Лёве, 2003, с. 539]. Нельзя не отметить и наблюдение К. Ф. Тарановского, что пчёлы, как и шмели, и осы возникают в поэзии Серебряного века под влиянием античной греческой культуры [Тарановский, 2000, с. 123–164]. Такое значение обнаруживается у М. А. Волошина («Созвездия») и И. Ф. Анненского («Лаодамия»). Но у К. Д. Бальмонта («Пчела») и В. И. Иванова («Сад роз») важно именно дионисийское начало, с чем связано колористическое соединение образов красных цветов и золотых пчёл, выражающее квинтэссенцию «слияния космических и природных полярных противоположностей» [Ханзен-Лёве, 2003, с. 539]. Образ пчелы ассоциируется как с гармоничным мироустройством (улей, соты), так и с хаосом (постоянно летающий рой) [Там же, с. 540]. Пчёлы символизируют и витальное начало, будучи переносчиками цветочных семян, и танатологическое (потеря жала влечёт за собой смерть), жрицы Деметры и Персефоны назывались пчёлами [Там же, с. 541–548]. Золотые соты символизируют Слово Божие, в этой трактовке пчёлы-медоносы оплодотворяют цветы нектаром мудрости и в то же время забирают его у них, потому «дар (нектар) и жертва (цветок)» находятся в гармоничном равновесии [Там же, с. 547]. Но в культуре пчёлы являют собой, прежде всего, жизнеутверждающее начало мироздания. Распад мифопоэтического символизма привёл к доминированию мотивов смерти и пустоты, а потому в этот период образ пчелы появляется реже и уступает место мухам и осам [Там же, с. 549].

В цикле Б. Поплавского «Дополнение к “Флагам”» пчела связана с божественным золотом в лазури и солярными мотивами («Голубая душа луча»: «Замолчал я, в песок ушёл, / Лёг на травку, как мягкий вол, / Надо мною жасмин расцвёл, / Золотое усенье *пчёл*»<sup>3</sup> (1928, Т. 1, с. 233)<sup>4</sup>. Пчёлы упоминаются в религиозном контексте, на что указывает упоминание усенья, праздника Успения Пресвятой Богородицы, отмечаемого в августе. Здесь допустимо говорить об аполлонической образности пчелы в контексте тематики воскрешения, лета, золота, полёта, небес и цветения. Стихотворение разделяется на

---

<sup>3</sup> Здесь и далее курсив наш, за исключением специально оговоренных случаев. – Г. М., Е. Т.

<sup>4</sup> Тексты стихотворений Б. Поплавского цитируются по: [Поплавский, 2009]. Далее номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты. Случаи цитирования по другим источникам указаны во внутритекстовой ссылке.

две части: созерцание и отдохновение героя, и молитва, отсылающая к молению о чаше. Текст представляет собой авторский вариант осмысления новозаветного сюжета о молении в Гефсиманском саду, возможность такого толкования представляют последние строфы: «Всё прошло, всё вернулось вновь, / Сплю в святом, в золотом, в пустом. / Боже мой! *Пронеси* любовь / Над жасминным моим кустом. // *Пусть минуют* меня *огни*, / Пусть мой ангел в слезах заснёт. / Всё простилось за детства дни / Мне на целую жизнь вперёд» (Т. 1, с. 233). Выделенные глаголы можно трактовать как отсылки к Библии («Пронеси чашу сию мимо Меня», «Да минует Меня чаша сия»). Огни символизируют смерть, – в Евангелии от Иоанна упоминаются горящие факелы Иуды. Герой обречён на гибель, как и Христос, но его ждёт религиозное спасение, пчела в этом стихотворении является сакральным символом. В цикле «Над солнечной музыкой воды» пчела, как и стрекоза, возникает в идиллическом топосе, природном Эдеме: «Стекло блестит огнём. / Маячит утро в доме. / Всё свежестью полно, / Что в лес пришло с воды. / Там будет жарко днём / И в солнечной истоме / Повиснут над волной / Стрекозы и сады. / <...> / И снова долгим днём / В саду, в сиянье листьев, / Где шляется *пчела* / Над лестницей в пыли, / Вода горит огнём, / И в бездне летних истин / Навек душе тепла / Верна судьбе земли» («Стекло блестит огнём») (Т. 1, с. 298).

Иные смысловые оттенки обретает изучаемый образ в стихотворении «В ярком дыме июньского дня», где возникает мотив пчелиного сна: «А за молом, где свищет Эол / И, спускаясь, пылит экипаж, / Сквозь сады, в *сновидении пчёл*, / Гордый дух возвратился на пляж» (Т. 1, с. 294). Упоминание Эола вновь вводит тему гармонии и небесной красоты. Эол в античной мифологии управлял ветрами, он ассоциируется с воздушностью, лёгкостью, свободным парением. Пространство, где витает «гордый дух», описано как сады «в сновидении пчёл». Бесспорно, пространство сада характерно для мифов и об Аполлоне, и о Дионисе [Лосев, 1957, с. 49, 517], но у Поплавского речь идёт о саде как некоем идеальном пространстве. Мотив пчелиного сновидения, как и образ Эола, указывает на неосвязаемость героя, лишённого телесной оболочки. Заметим, что здесь обыгрывается звуковая соотнесённость слов *сновидение* и *солнце*. Возможно, мотив пчелиного сна является художественным переосмыслением идеи Ф. Ницше об аполлоническом солнечном сновидении, дарующим человеку прозрение и возможность предвидения [Ницше, 1990, с. 60–61], но «гордый дух» обречён на духовные муки, когда покидает сады: «Значит, рано молитвы творить, / Слишком летняя боль глубока – / Так, впадая, на солнце горит / И, теряясь, сияет река» (Т. 1, с. 294)

В романе «Домой с небес» образ пчелы также ассоциируется с музыкой и солнцем. С её *звоном* сравнивается звучание граммофонной пластинки: «Медленно-спокойно, печально-упорно, как *пчела*, звенел граммофон, и всё продолжало наливаться красноватой, отражённой яркостью неба» (Т. 2, с. 266). Этой фразе предшествует описание сада и закатного неба, которое кажется рассказчику нереальным, что соотносится с контекстом творчества Поплавского, где пчелы связаны с мотивом аполлонического сновидения: «Странно в солнечной тишине сада на скалистом мысу звучал механический голос граммофона. <...> сад был уже освещён оранжево-розовым светом закатных облаков, а за ними внизу море приобретало уже тот странный, свинцовый, тяжёлый масляный блеск, который сразу делал все угрожающим и чуть нереальным...» (Т. 2, с. 265–266).

Обратимся к мысли о мухе как тёмном двойнике пчелы в поэзии эпохи кризиса символизма. В миниатюре «Погасающее солнце» из «Дневника Аполлона Безобразова» солнце – божество дневного светила, закрывается тьмой, создаваемой облепившими его низшими существами из мира мёртвых: «Погасающее солнце было покрыто *мухами* и водорослями, и бессильные его колесницы не могли уже страшными звуками отогнать полуночных птиц. Всё кончалось вечными муками уже потерявшей надежду зари» (Т. 1, с. 459). В данном случае следует учитывать, что существа, заслонившие солнечную колесницу, относятся к разным мирам-стихиям: вода и морское дно (водоросли), воздух (полуночные птицы) и мухи, которые существуют как в воздухе, так и на земле, все упомянутые существа связаны с темами мрака и ночи. Похожая модель мироздания выстраивается в миниатюре «Зима» (1928–1930) из книги стихов «Флаги» (1931), где смертельным образом является «небо-таракан»: «Всё засыпает, на башнях молчат великаны. / Всё изменяется к утренним странным часам:/ Серое небо белесым большим *тараканом* / В чёрное сердце вползает нагим мертвецам» (Т. 1, с. 217).

Заметим, что мухи у Поплавского связаны и с темой искусства. В ранней миниатюре «Сияет осень и невероятно» (1925) строки стихотворения, буквы и почерк поэта шуточно сравниваются с танцующими лапками мухи: «Сереют строчки, точно краткой *мухи* / Танцующие ножки набекрень. / Душа, едва опомнившись от муки, / Бестрепетно вздыхает тёплый день» (Т. 1, с. 112). Такой же ироничный контекст возникает в миниатюре «Домик в бутылке», где поэтический Элизиум «снижен» до игрушечного пространства, слово «Аркадия» написано с намеренным нарушением правил орфографии, а все её обитатели

названы мухами: «Счастливая, о хилая Оркадия, / Где кофе пьют некрепкое  
среди нас. / Се духи – мухи со горы Парнас – / Желанны и смешны, как ананас»  
(Т. 1, с. 139).

В стихотворении «Морской змей» (1925) муха упомянута вместе с иными мелкими отвратительными насекомыми. Она – одно из воплощений музыкальных звуков, мучающих слушателей-скелетов за их пренебрежение к высокому искусству: «И вдруг из развороченной манишки / Ползели мухи, раки и коты...», «Скакали ноты по тарелкам в зале, / Гостей таская за усы, носы. / На люстру к нам, карабкаясь, влезали / И прыгали с неё на тех, кто сыт», «Мажорные клопы кусали ноги. / Сороконожки нам влезали в рот», «Был полон воздух муравьями звуков. / От них нам было душно и темно...» (Т. 1, с. 99). Характерная символика смерти и тьмы, закрепившаяся за мухой в культуре, у Поплавского встречается редко, чаще она является «первичной молекулой» музыки, из которой рождается искусство, метафорой ноты и стихотворной строки.

Если муха символизирует низшую, первичную, хаотическую природу музыки/поэзии, то пчела связана с её совершенной природой, что позволяет говорить о противопоставлении этих насекомых именно в связи с темой искусства.

### Мотивы мёда и воска

В стихотворении «Скучаю я и мало ли что чаю» (1925), упоминаются пчелиный улей, мёд и медведь: «Они несут с усилием кули. / Медведи ищут сладкие ульи. / Влачит свои табаки, как надежды. / Пред мёдом, что пред модой, щурят вежды» [Поплавский, 1999, с. 85]. Эта строфа самим поэтом выделена курсивом, что говорит о её значимости в миниатюре. Мёд, как и табак, является символом творческого опьянения, погружающего героя в иной мир, а мёд в улье – метафорическое воплощение результата творчества. Сам герой стихотворения представлен как горец, живущий на границе между мирами снов и обыденности. Сравнение с медведем, упоминание улья и пчёл вновь позволяют говорить, что творчество у поэта осмысливается, хотя и иронически в этом случае, как стихийное проявление дикого и природного начала, влекущего и опасного [Поплавский, 1999, с. 85].

Связь мёда с искусством и творчеством наблюдается и в миниатюре «Прекрасно сочиняешь, Александр», где «порча», что слаще мёда, является иносказательным определением творческого процесса, способного изменять

привычный для поэта земной мир: «Спокойный сон неверие моё / Непротив-  
ленью счастию дремоты / В сём ваше обнаженье самоё / Поэзии блистательные  
моты // Неборима ласковая порча / Она свербит она молчит и ждёт / Она  
вина картофельного горше / И слаще чем нерукотворный мёд» [Поплавский,  
1999, с. 20]. В данном случае актуализируется типичное понимание поэта как  
пчелы, собирающей мёд поэзии, амброзию искусства, о чём подробно пишет  
К. Ф. Тарановский, анализирующий мотив ионийского мёда в стихотворении  
О. Мандельштама «На каменных отрогах Пиэрии...» [Тарановский, 2000,  
с. 139]. С этими стихотворениями Поплавского иронически перекликается  
другой его текст «Ничего не может быть прелестней...»: «Барсукам подвигаю  
солонки / И медведям *горчицы мёд* / Меж рекламой старинных мод / И столом  
где бутылок колонки» [Поплавский, 1999, с. 66]. В ранней лирике Поплавского  
мёд возникает в комических стихах, где он осмысливается как поэтический  
штамп в любовной лирике: «Что может быть несчастнее любви / Ко вам ко  
вам о каменные бабы / Чьи пальцы слаще *мёда* иль халвы / Чьи глазки распре-  
красны как арабы» («Божественный огонь, строптивый конь» (1925–1927)  
[Поплавский, 2009, с. 72].

Понимание творчества как чего-то сладостного актуализировано в днев-  
никах Поплавского: «Мне кажется, вообще, что искусство должно быть, как  
халва, которая сама в рот идёт, чему нужно делать одолжение, то и плохо»  
(Т. 3, с. 24). Упоминаемая в философских дневниках и в поэзии Поплавского  
халва готовится на основе мёда. Но в указанных примерах из ранней лирики  
мёд творчества имеет горький, острый привкус, созидание несёт своему творцу  
радость, смешанную с мукой.

Воск у Поплавского чаще всего символизирует плоть, обречённую на  
исчезновение, в связи быстрым таянием этого вещества под солнцем или от  
огня. Наиболее известным примером в данном случае является стихотворение  
«В венке из воска» (1924), где гудящий, подобно «гигантской валторне», город  
непрерывно погибнет, как и лирический герой, чья душа уже мертва, превра-  
щена в камень: «Кружит октябрь, как белесый ястреб / На небе перья серые  
его. / Но высеченная из алебаstra / Овца души не видит ничего. // Холодный  
праздник убывает вяло. / Туман идёт на гору и с горы. / Я помню, смерть  
мне в младости певала: / Не дожидайся роковой поры» (Т. 1, с. 56). В книге  
«Флаги», куда входит это стихотворение, воск упоминается довольно часто,  
как метафорический субститут телесности. В стихотворении «Двоецарствие»  
(1924) обыгрывается мотив таяния воска от солнечного огненного жара:

«И едят копошащийся мозг / Воробьи озорных сновидений. / И от солнечного привиденья / Он стекает на землю как *воск*. // Кровью чёрной и кровью белой / Истекает ущербный сосуд. / И на двух катафалках везут / Половины неравные тела» (Т. 1, с. 62). Смерть человека равнозначна разделению его природы на плоть и дух. Солнечное привидение – воплощение духа, который лишается телесной оболочки, подобной таящему воску. Возникает метафора свечи: огонь (солнечный призрак) как воплощение первостихии, истинной природы, торжествует над рукотворным началом (воск) [см. Компарелли, 2015, с. 13]. Иначе данная ситуация представлена в стихотворении «В духов день», где воск также символизирует телесность. На огонь воскрешения, который в «Двоецарствии» принимал форму солнечного призрака, указывает образ «золотого сада», наполненного солнечным светом и теплом, которое растопит восковое тело героя, оставляющего земную жизнь: «А когда наутро служитель в скуфейке / Пришёл подметать холодный собор, / Он был удивлён, что на всех скамейках / Мёртвые розы лежали, как сор. // Тихо собрал *восковыми* руками, / В маленький гроб на дворе положил, / И пошёл, уменьшаясь меж облаками, / В сад золотой, где он летом жил» (Т. 1, с. 203). Воск, в отличие от мёда и пчелы, связан с темой плоти, это символ посюстороннего мира, знаменующий кратковременность человеческого существования. Но для обретения истинного бытия необходимо принять огненную или солнечную смерть, растаять, как воск, лишиться тела и вернуться в «сад золотой».

### Образ осы

В мифологии осы имеют, в основном, отрицательное значение и редко упоминаются [Иванова-Казас, 2006, с. 155]. В восточнославянских мифах оса воспринимается как создание дьявола: «Когда Бог создал пчёл, дьявол выследил его и решил сделать то же самое. Пчелу он сделать не смог и смастерил осу, но мёда от неё не получил. В гневе он переломил осу на две половинки, но потом решил, что осу можно использовать во вред людям: пусть она их жалит, и снова слепил обе половинки осы вместе» [Левкиевская, 2003, с. 132]. В мифологии народов Сибири оса воспринималась как воплощение шамана, достигавшего в её обличии неба. Образ осы-души возникает и в монгольском эпосе о Гесере. В ряде верований оса символизирует душу ведьмы, а в сказках Танзании она добывает огонь и награждается богом царствованием над животными. У индейцев Южной Америки оса воспринималась как божественное существо, научившее людей гончарному ремеслу. В ряде мифов это судья и посредник между богом и земным миром, но в художественной литературе оса понимается как вредоносное и агрессивное существо [Иванова-Казас, 2006, с. 155–159].

В русском символизме осы соотносятся с танатологической тематикой, что типично в культуре, и с космической, что разрабатывалось, прежде всего, В. Я. Брюсовым: «... есть несколько примеров обращения к символике “ос”, играющих как в раннем символизме, так и в акмеизме некую деструктивную роль, родственную роли “мух”. Ассоциация “осы” и “косы” здесь так же напрашивается, как в С1 – ассоциация “осы” и “оси”» [Ханзен-Лёве, 2003, с. 552]. Жало осы согласуется с чёткостью, кристалличностью, гравюрной точностью линий, отчего она имеет у Брюсова созидательное значение [Ханзен-Лёве, 1999, с. 204] («Люблю я линий верность»): «Люблю дома, не скалы. / Ах, книги краше роз! / – Но милы мне кристаллы / И жало тонких ос» [Брюсов, 1973, Т. 1, с. 171]. В стихотворении «Дождь перед ночью» оса оказывается божественным существом, жужжание осы воспринимается как буря, шум ночного дождя, грозная музыка штормовой, бушующей мглы: «Рожь полегла, уткнув носы; / В лоск были лбы изб и овиннов; / И это – тьма, как жужжь осы, / Валилась вниз живой лавиной. / <...> / Оса, жужжа, свалила тьму; / Дождь сорвался; вихрь прыгнул в это... / Жми вплоть, меридиан, тесьму, / Где миг (миг всем) – грань мглы и света!» [Там же, Т. 3, с. 181]. Но в поэзии Бальмонта можно найти образ осы, связанный с солнцем, изысканность талии и солярное начало сочетаются со смертоносным жалом: «Оса осенняя, жужжащая так звонко, / Согретая лучом горячим сентября, / Как будто летних дней опять пришла заря, / Меня уводит к снам и радостям ребёнка. / <...> / Я рад, что миг один ты близ меня дышала, / О, стройность лёгкая, чей лик хранят века, / В свою утонченность включающая жало» («Осенняя») [Бальмонт, 1923, <https://balmont.online/assets/templates/art/library/silverage/balmont-moe-ei.pdf>]. Укус осы в любовной лирике А. Ахматовой связан с воспоминаниями о возлюбленном («Я сошла с ума, о мальчик странный», 1911) [См.: Цзоу, 2019, с. 209]. В культуре оса имеет амбивалентное значение. Это полная противоположность пчеле, в осе главенствуют танатологическое и дионисийское начала. Но это космическое существо, обладающее творческой силой и, в ряде случаев, возникающее в аполлоническом контексте.

Рассмотрим данный образ у Поплавского. В стихотворении «Жарко дышит степной океан» из цикла «Над солнечной музыкой воды» оса представлена как солнечный знак, с которым связан мотив звона-музыки: «Боль весла привыкает к ладони, / Но бросаю – и счастье молчит, / Лишь курлычет вода в плоскодонье / И оса неподвижно звенит» (Т. 1, с. 308). Глагол «звенит» связывает образ осы с пчёлами в романе «Домой с небес», перекликающимся с финальным циклом поэта. Звук «звона», мелодичного и прекрасного, никак

не напоминает типичного для осы жужжания. В этом четверостишии наблюдается окказиональная звуковая семантизация, все три звука в слове «оса» повторяются в этом четверостишии: «бро<sup>с</sup>аю», «плоскодо<sup>н</sup>ь», но особенно частотны аллитерация на зубной «с» и ассонансы на гласные среднего («а») и нижнего («о») рядов. Обыгрывается звуковая близость *осы* и *солнца*, главного символа стихотворения и всего цикла в целом.

В романе «Домой с небес» образ осы связан с темами надоедливости и вездесущности: «Вечер кончился странно. Отпив чаю и вымыв посуду в глиняном урыльнике, где ко всему прилипали вездесущие мёртвые и живые осы, все вместе, принужденно перешучиваясь, спустились под обрыв на камни, где, разместившись удобно-неудобно, тотчас же открыли, что говорить им всем вместе не о чём, ибо настоящего серьёзного зрения ни у кого не было, печального и злого зрения русских европейцев безобразовского типа, так любящего глубокомысленно-гамлетически говорить о пустяках» (Т. 2, с. 244). Но это единственный пример негативной символики в образе осы у поэта. В этом отрывке возникает и мотив зрения. В данном случае речь идёт об особом взгляде на мир, истинном даре «видеть» суть всех вещей, которой из всех героев обладает лишь Аполлон Безобразов.

Связь осы и зрения обнаруживается и в первом катрене стихотворения «За стеною жизни ходит осень» (1930) (цикл «Дополнение к Флагам»): «За стеною жизни ходит осень / И поёт с закрытыми глазами. / Посещают сад слепые осы, / Провалилось лето на экзамене» (Т. 1, с. 235). Вновь обращает на себя внимание звуковая семантизация, которая в этот раз проявляется в обилии аллитераций на «с» и ассонанса на «о», что связывает ос с осенью, временем увядания, упадка и перемен. Заметим, что во всём тексте данная звукопись достаточно характерна и связана с мотивами сна (*сон – оса – осень*), синевы (*синий – осень*) и различными природными образами (листья, бескрайний, синий путь): «Отдыхает жизнь в мирах осенних. / В синеве морей, небес в зените / Спит она под тёплой хвойной сенью / У подножья замков из гранита. // А над ними в золотой пустыне / Кажется бескрайним синий путь. / Тихо реют листья золотые / К каменному ангелу на грудь» (Т. 1, с. 235). Слепота, сон-смерть символизирует преодоление реальности, выход за границы посюстороннего.

Можно заметить определённые переключки со стихотворением О. Э. Мандельштама «Сёстры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы» (1920): «Сёстры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы. / Медуницы и осы тяжёлую розу сосут. / Человек умирает. Песок остывает согретый, /

И вчерашнее солнце на чёрных носилках несут» [Мандельштам, 1995, с. 149]. Образ осы в этом тексте имеет негативную символику, это насекомое, лишаящее прекрасный цветок сил и жизненной энергии, что метафорически переплетается с темой смерти-увядания человека-солнца [Видгоф, 2014]. Тема слепоты не дана в этом произведении, но она «угадывается» в теме тьмы, которая закрывает золото солнечных лучей, заметим, что Мандельштам в этой колористической палитре обыгрывает образ осы в метафорах: «И вчерашнее солнце на чёрных носилках несут», «Золотая забота, как времени бремя избыть», «Словно тёмную воду я пью помутившийся воздух». На наш взгляд, в стихотворении можно говорить о мотиве закрытия глаз как уходе из жизни, что повторяется и у Поплавского, и о преодолении времени, что является «золотой заботой» героя-пахаря: «Время вспахано плугом, и роза землёю была» [См.: Минц, 2021].

Таким образом, как у Мандельштама, у Поплавского мотив слепоты означает преодоление времени и пространства. Герой, находящийся в предсмертной агонии и видящий картины прошлого, представленные как сны теряет «зрение внешнее», но обретает прозрение, способность видеть «годы» и «звёзды», иные миры и времена, что позволяет соотнести мотив слепоты в этом тексте с русской классической традицией, где потеря зрения знаменует обретение пророческого дара («Пророк» А. С. Пушкина): «Размышляют трубы в час вечерний, / Возникают звёзды, снятся годы, / А святой монах звонит к вечерне – / Медленно летят удары в горы» (Т. 1, с. 235). Слепая оса связана со смертью и с пророчеством, обретением внутреннего зрения, дарующего силу соединить «в едином взоре» все времена и пространства, преодолевая границы действительности.

### Заключение

Исходя из проведённого исследования, можно сделать следующие выводы: образ пчелы возникает в творчестве Б. Поплавского в связи с темами солнца, лета, сада, а также ницшеанским мотивом солнечного сновидения, что особенно важно, если иметь в виду влияние символизма на мировоззрение и поэтику монпарнасца. Пчела символизирует возвышенную природу искусства и красоты, является существом сакральным, в чём она противопоставлена мухе, которая представляет собой символ низшего, выходящего из глубин сознания искусства; у Поплавского муха может быть метафорой ноты или строки в поэтическом произведении. Мотив мёда маркирует пограничную сферу инобытия, при этом он не только сладок, но и горек, так как

писать стихи, – это значит находиться по ту сторону добра и зла. Помимо мёда у Поплавского упоминается и воск, один из элементов земного мира, связанный с телесностью человека, противопоставленный духу, но воск тает под лучами солнца, что знаменует инициацию-воскрешение, победу духа над плотью. Оса представлена в творчестве Поплавского не канонично. Прежде всего, она не несёт для героев угрозы и, более того, связана с темой творчества и пророчества. В некоторых случаях оса является двойником пчелы, когда упоминается в летнем солнечном пейзаже. В поэзии и прозе Поплавского осы возникают также в связи с обретением истинного зрения и дара предвидения-пророчества. Таким образом, перепончатокрылые насекомые в поэзии Б. Поплавского имеют, в основном, положительные значения и соотносятся с аполлонической мотивикой, маркируя разнообразные аспекты темы созидания, искусства, бессмертия.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бальмонт, К. Д.** Моё – ей (Россия) / К. Д. Бальмонт. – Прага: Пламя, 1923. – URL: <https://balmont.online/assets/templates/art/library/silverage/balmont-moe-ei.pdf> (22.08.2024).
2. **Брюсов, В. Я.** Собрание сочинений: в 7 т. / В. Я. Брюсов. – Москва: Художественная литература, 1973–1975.
3. **Видгоф, Л. М.** О стихотворении О. Э. Мандельштама «Сестры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» / Л. М. Видгоф // Вопросы литературы. – 2014. – № 6. – С. 122–144. – URL: <http://mandelstam.lit-info.ru/mandelstam/kritika-o-mandelstame/vidgof-sestry.htm>. (02.08.2024).
4. **Иванов, В. И.** Дионис и Прадионисийство / В. И. Иванов. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1994. – 351 с.
5. **Иванова-Казас, О. М.** Беспозвоночные в мифологии, фольклоре и искусстве / О. М. Иванова-Казас. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2006. – 211 с.
6. **Кериньи, К.** Дионис. Прообраз неиссякаемой жизни / К. Кериньи. – Москва: Ладомир, 2007. – 420 с.
7. **Компарелли, Р.** Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы: диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук: 10.01.01 – Русская литература / Компарелли Роза. – Томск, 2015. – 194 с.
8. **Левкиевская, Е. Е.** Мифы русского народа / Е. Е. Левкиевская. – Москва: Астрель, 2003. – 480 с.
9. **Лосев, А. Ф.** Античная мифология в её историческом развитии / А. Ф. Лосев. – Москва: Просвещение, 1957. – 616 с.

10. **Луговая, Н. В.** Смыслообразующая функция метафоры «человек-зверь» в романе Б. Поплавского «Домой с небес» / Н. В. Луговая // Учёные записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. – 2020. – Т. 6 (72) № 2. – С. 48–60.
11. **Мандельштам, О. Э.** Полное собрание стихотворений / О. Э. Мандельштам. – Санкт-Петербург: Академический проект, 1995. – 724 с.
12. **Менегальдо, Е.** Поэтическая вселенная Бориса Поплавского / Е. Менегальдо. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2007. – 284 с.
13. **Милькович, Н.** Три разговора о Поплавском / Н. Милькович. – Белград: Изд-во Белградского университета, 2022. – 240 с.
14. **Минц, Б. А.** «Степные» мотивы в лирике О. Мандельштама: специфика художественного пространства / Б. А. Минц // Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика. – 2021. – Т. 21. Вып. 1. – С. 68–74.
15. **Мифы народов мира:** в 2 т. Т. 2: К–Я / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва: Российская энциклопедия, 1994. – 720 с.
16. **Ницше, Ф.** Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – Москва: Мысль, 1990. – 165 с.
17. **Поплавский, Б. Ю.** Неизданное / Б. Ю. Поплавский. – Москва: Христианское издательство, 1996. – 512 с.
18. **Поплавский, Б. Ю.** Дадафония. Неизвестные стихотворения 1924–1927 / Б. Ю. Поплавский. – Москва: Гилея, 1999. – 129 с.
19. **Поплавский, Б. Ю.** Собрание сочинений: в 3 т. / Б. Ю. Поплавский. – Москва: Книжница-Русский путь-согласие, 2009.
20. **Поплавский, Б. Ю.** Орфей в Аду / Б. Ю. Поплавский. – Москва: Гилея, 2009. – 192 с.
21. **Тарановский, К. Ф.** Пчёлы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов / К. Ф. Тарановский // О поэзии и поэтике / К. Ф. Тарановский – Москва: Языки русской культуры, 2000. – С. 123–164.
22. **Токарев, Д. В.** «На дне парижского Иерусалима»: Париж в дневниках и романах Бориса Поплавского / Д. В. Токарев // Русская литература. – 2014. – № 1. – С. 65–80.
23. **Хамула, Д. В.** Эмблематика ленийских ваз V в. до н. э.: семантика пчелиных сот в контексте дионисизма / Д. В. Хамула // Гербоведение. – 2015. – Т. IV. – С. 203–229.
24. **Ханзен-Лёве, О. А.** Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / О. А. Ханзен-Лёве. – Санкт-Петербург: Академический проспект, 1999. – 506 с.

25. **Ханзен-Лёве, О. А.** Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / О. А. Ханзен-Лёве. – Санкт-Петербург: Академический проспект, 2003. – 816 с.

26. **Цзоу, Л.** Насекомые в любовной лирике А. А. Ахматовой / Л. Цзоу // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. – 2019. – Т. 19. – Вып. 2. – С. 208–210.

27. **Karlinsky, S.** Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii / S. Karlinsky // Slavic Review. – 1964. – Vol. 26. – No. 4. – P. 605–617.

#### REFERENCES

1. **Balmont, K. D.** Мoyo – ej (Rossiya) / K. D. Bal'mont. – Praga: Plamya, 1923. – URL: <https://balmont.online/assets/templates/art/library/silverage/balmont-moe-ei.pdf> (22.08.2024).

2. **Bryusov, V. Ya.** Sbranie sochinenij: v 7 t. / V. Ya. Bryusov. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1973–1975.

3. **Czou, L.** Nasekomye v lyubovnoj lirike A. A. Ahmatovoj / L. Czou // Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya Filologiya. ZHurnalistika. – 2019. – Т. 19. – Vyp. 2. – S. 208–210.

4. **Hamula, D. V.** Emblematika lenejskih vaz V v. do n. e.: semantika pchelynih sot v kontekste dionizizma / D. V. Hamula // Gerbovedenie. – 2015. – Т. IV. – S. 203–229.

5. **Hanzen-Lyove, O. A.** Russkij simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Rannij simvolizm / O. A. Hanzen-Lyove. – Sankt-Peterburg: Akademicheskij prospekt, 1999. – 506 s.

6. **Hanzen-Lyove, O. A.** Russkij simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Mifopoeticheskij simvolizm nachala veka. Kosmicheskaya simvolika / O. A. Hanzen-Lyove. – Sankt-Peterburg: Akademicheskij prospekt, 2003. – 816 s.

7. **Ivanov, V. I.** Dionis i Pradionisijstvo / V. I. Ivanov. – Sankt-Peterburg: Aletejya, 1994. – 351 s.

8. **Ivanova-Kazas, O. M.** Bespozvonochnye v mifologii, fol'klore i iskusstve / O. M. Ivanova-Kazas. – Sankt-Peterburg: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo un-ta, 2006. – 211 s.

9. **Kerin'i, K.** Dionis. Proobraz neissyakaemoj zhizni / K. Kerin'i. – Moskva: Ladomir, 2007. – 420 s.

10. **Komparelli, R.** Lirika B.Yu. Poplavskogo: motivy, syuzhety, obrazy: dissertaciya na soiskanie uchyonoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.01 – Russkaya literatura / Komparelli Roza. – Tomsk, 2015. – 194 s.

11. **Levkievskaya, E. E.** Mify russkogo naroda / E. E. Levkievskaya. – Moskva: Astrel', 2003. – 480 s.

12. **Losev, A. F.** Antichnaya mifologiya v eyo istoricheskom razvitii / A. F. Losev. – Moskva: Prosveshchenie, 1957. – 616 s.
13. **Lugovaya, N. V.** Smysloobrazuyushchaya funkciya metafory «chelovek-zver'» v romane B. Poplavskogo «Domoj s nebes» / N. V. Lugovaya // Uchyonye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta im. V. I. Vernadskogo. – 2020. – T. 6 (72) № 2. – S. 48–60.
14. **Mandel'shtam, O. E.** Polnoe sobranie stihotvorenij / O. E. Mandel'shtam. – Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 1995. – 724 s.
15. **Menegal'do, H.** Poeticheskaya vseennaya Borisa Poplavskogo / E. Menegal'do. – Sankt-Peterburg: Aletejya, 2007. – 284 s.
16. **Mil'kovich, N.** Tri razgovora o Poplavskom / N. Mil'kovich – Belgrad: Izd-vo Belgradskogo universiteta, 2022. – 240 s.
17. **Minz, B. A.** «Stepnye» motivy v lirike O. Mandel'shtama: specifika hudozhestvennogo prostranstva / B. A. Minc // Izvestiya Saratovskogo universiteta. Seriya Filologiya. ZHurnalistika. – 2021. – T. 21. Vyp. 1. – S. 68–74.
18. **Mify narodov mira:** v 2 t. T. 2: K–Ya / gl. red. S. A. Tokarev. – Moskva: Rossijskaya enciklopediya, 1994. – 720 s.
19. **Nicshe, F.** Rozhdenie tragedii iz duha muzyki / F. Nicshe. – Moskva: Mysl', 1990. – 165 s.
20. **Poplavskij, B. Yu.** Neizdannoe / B. Yu. Poplavskij. – Moskva: Hristianskoe izdatel'stvo, 1996. – 512 s.
21. **Poplavskij, B. Yu.** Dadafoniya. Neizvestnye stihotvoreniya 1924–1927 / B. Yu. Poplavskij. – Moskva: Gileya, 1999. – 129 s.
22. **Poplavskij, B. Yu.** Sobranie sochinenij: v 3 t. / B. Yu. Poplavskij. – Moskva: Knizhnica-Russkij put'-soglasie, 2009.
23. **Poplavskij, B. Yu.** Orfej v Adu / B. Yu. Poplavskij. – Moskva: Gileya, 2009. – 192 s.
24. **Taranovskij, K. F.** Pchyoly i osy. Mandel'shtam i Vyacheslav Ivanov / K. F. Taranovskij. – Moskva: Yazyki russkoj kul'tury, 2000. – S. 123–164.
25. **Tokarev, D. V.** «Na dne parizhskogo Ierusalima»: Parizh v dnevnikah i romanah Borisa Poplavskogo / D. V. Tokarev // Russkaya literatura. – 2014. – № 1. – S. 65–80.
26. **Vidgof, L. M.** O stihotvorenii O. E. Mandel'shtama «Sestry – tyazhest' i nezhnost', odinakovy vashi primety...» / L. M. Vidgof // Voprosy literatury. – 2014 – № 6. – S. 122–144. – URL: <http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/kritika-o-mandelshtame/vidgof-sestry.htm>. (02.08.2024).
27. **Karlinsky, S.** Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii / S. Karlinsky // Slavic Review. – 1964. – Vol. 26. – N. 4. – P. 605–617.

---

# АРХЕТИП. СИМВОЛ. МИФОЛОГЕМА

---

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-119-132

**Е. С. Медкова<sup>1</sup>**

*Независимый исследователь*

## **НАРОДНАЯ ИГРУШКА-КАТАЛКА «ПАРОХОД»/ КОРАБЛЬ/ЛАДЬЯ ФЕДОСЕЕВСКОГО ПРОМЫСЛА: ОБРАЗ МИРА**

В статье дан анализ архетипических кодов федосеевской игрушки-каталки «Пароход». Для исследования комплекса пароход/ корабль/ ладья/ судно привлечены материалы археологии и истории искусства, начиная с эпохи неолита, исторической и народной этимологии русского языка, образности параллельных промыслов отечественной народной культуры. Сделан вывод о том, что в сложившемся образе корабля-колесницы федосеевского промысла конца XIX – середины XX веков возобладали черты дневного солнечного начала, воплотилась модель гармоничного, упорядоченного мироздания рая на земле.

**Ключевые слова:** традиционный народный промысел, федосеевская игрушка, игрушка-каталка «Пароход», архетип Богини матери, мифологическая модель мира

**E. S. Medkova**

*Independent researcher*

## **FOLK WHEELCHAIR TOY “STEAMBOAT”/ SHIP/ BOAT OF THE FEDOSEEVSKY CRAFT: THE IMAGE OF THE WORLD**

The article analyzes the archetypal codes of the Fedoseyev ride-on toy “Steamboat”. To study the complex steamboat/ship/boat/vessel, the materials of archeology and art history starting from the Neolithic era, historical and folk etymology of the Russian language, and the imagery of parallel crafts of Russian folk culture are used. It is concluded that in the established image of the ship-chariot of the Fedoseyev craft of the late 19th – mid-20th centuries, the features of the daytime solar principle prevailed, and the model of a harmonious, orderly universe of paradise on earth was embodied.

**Keywords:** traditional folk craft, Fedoseyevskaya toy, Steamboat ride-on toy, mother Goddess archetype, mythological model of the world

---

<sup>1</sup> Елена Стоянова Медкова – независимый исследователь, искусствовед, историк искусства, кандидат педагогических наук. E-mail: elena\_medkova@mail.ru.

Народная игрушка традиционных промыслов обладает уникальными способностями одновременно сохранять тысячелетнюю информацию о мифологических представлениях наших предков и в то же время демонстрировать новые смыслы и образы современности на основе этой вековой традиции. Мы считаем эту способность наиболее ценной в народной игрушке и достойной пристального изучения.

Механизм реализации способностей бесконечного обновления исходной архетипической основы можно рассмотреть на примере группы игрушек-каталок под общим названием «Пароход» федосеевского традиционного топорно-щепного промысла. Промысел, возникший в конце XIX века в деревнях Кондратьево и Федосеево Нижегородской (Горьковской) области, можно считать относительно молодым. Исследуемый вид игрушки воспроизводит новые технические образцы промышленного производства XIX века – судно с паровым двигателем. На фотографиях одного из видных мастеров федосеевской игрушки, Зотей Родионовича Кокурина (фотография Н. В. Мошкова), на первом месте расположены именно кораблики. Корабли Федосеевского промысла в основном многоэтажные (от 2 до 3 ярусов). В конструкции особо выделены кабина капитана на верхнем ярусе, вертикальные опоры между проёмами, большие проёмы-двери и лопастное колесо, которое превращено в колесо игрушки-каталки (рис. 1, 2, 3, 4). Ручка, управляющая каталкой, схематически напоминает голову коня (рис. 1, 2). Корабли окрашены в яркий солнечный жёлтый цвет. На жёлтом фоне особо выделяется красное колесо корабля и связанная с ним ручка-конёк (рис. 1, 2). Стены кораблей расписаны цветами и плодами красного цвета. Сохранившиеся с 30-х годов XX века образцы отмечены советской символикой – над кораблями на флагштоке развевается красное знамя. Можно сказать, что в образе игрушки переплелись фрагменты древних мифологических и новых советских миро-строительных представлений.



Рис. 1. Двухпалубный пароход, З. Р. Кокурин, Федосеево Семёновского района, 1930-е гг., Всероссийский музей декоративного искусства, Москва



Рис. 2. «Пароход трехпалубный», З. Р. Кокурин, Ф.М.Кокурина, 1930-е гг., Музей истории художественных промыслов, Нижний Новгород

Целью нашей работы является попытка разобраться в механизмах переплетения традиционных образных кодов и новаций.



Рис. 3. Два корабля, Федосеево Семёновского района, 1930-е гг., Коллекция Б. А. Смирнова



Рис. 4. Кораблик-каталка «Фильяничик», С.В. Егоров, д. Федосеево Семёновского района, 1990 г.

В задачи нашего исследования входит: 1) рассмотрение древнего семантического комплекса корабль/ судно/ ладья в свете мифологических представлений о мире на широкой основе мировой художественной традиции; 2) соотнесение выделенного комплекса с данными исторической и народной этимологии русского языка; 3) рассмотрение особенностей образности корабля-парохода в контексте других видов традиционных промыслов; 4) соотнесение древних образных смыслов с реалиями образности федосеевской традиции, функционирующей в рамках нового мировосприятия конца XIX века и советского периода российской истории с целью выявления сути новых смыслов.

*Древние архетипические смыслы комплекса корабль/ судно/ ладья в свете мифологических представлений о мире и символики христианства*

Мотив корабля с гребцами возник в эпоху неолита. В качестве примера можно привести петроглифы Белого моря. Изображение ладьи из Залавруги II Беломорского района Республика Карелия IV-III тыс. до н.э. указывает на связь изображения с водным нижним миром – именно туда, вниз, тянет судно с гребцами огромная рыба, «"водная" ипостась Богини матери» [Семёнов, 2008, с. 305] (рис. 6).

Образ «солнечной ладьи» знаменует следующую стадию развития образа и свидетельствует о том, что в мироздании формирующегося мифологического космоса выделяются «два главных героя ритуала, мать-вода и сын-солнце .... из лона матери воды рождалось солнце, происходил переход от смерти к новому рождению сына-супруга» [Акимова, 2007, с. 38]. На камне № 29 склонов горы Беюкдаш в Гобустане среди неолитических петроглифов 9000–7800 в. до н.э. изображена ладья со множеством гребцов, несущая на носу сияющее солнце [Фараджева, 2021, с. 658–683] (рис. 5).

Согласно расшифровке Л. И. Акимовой данного типа изображений, «...женское начало космоса воплощают ...корабль, кабина корабля как лона, в котором происходит перерождение, рыбы, водоплавающие птицы. ... Мужское начало... коллективный образ гребцов» [Акимова, 2007, с. 38].



Рис.5. Гора Беюкдаш, верхняя терраса, камень 29 (южная сторона) Гобустана, Азербайджан, неолит 9000-7800 в до н.э.



Рис.6. Залавруга II, Беломорский район, Республика Карелия, IV–III тысячелетиями до нашей эры

На следующем этапе Древних цивилизаций образ корабля дополняется рядом значимых деталей.



Рис.7. Египетский сосуд, додинастический период, Древний Египет, ок. 3200 г до н.э.



Рис.8. Ритон в форме лодки из Кюльтепе, г. Каниш, Хетская культура, Малая Азия, 2 тыс. до н.э.

Анализируя роспись египетского додинастического сосуда, Л. И. Акимова отмечает, что «основной приметой ладьи является наличие у неё кабины, ещё одного варианта дома или лона. Эти два понятия для египтян были синонимичными: лоно Исиды, матери солнечного бога, они называли “домом Гора”. Мысль о рождении жизни в такой ладье показано двояко. Во-первых, с ладьёй связана фигура богини-роженицы с поднятыми руками, застывшей в позе кариатиды. Во-вторых, из кабины всегда прорастает священное дерево» [Акимова, 2007, с. 41–42] (рис.7).

В конструкции хетского ритона в форме лодки из города Канишмы видим полностью сформированную трёхчастную структуру мифологического мироздания на основе архетипа Богини-матери. Ладья как знак ипостаси Богини-матери нижнего уровня мира окрашена в чёрно-белые цвета «шахматного неба» ... – символа ночного неба, неба «подземного», потустороннего, «рождающего»» [Акимова, 2007, с. 37]. Срединный уровень представлен образами дома / кабины корабля – земного лона Богини-матери с широко открытыми проходами/порталами для перехода/перерождения. Верхний небесный уровень означен ещё одним кодом-образом Богини – птиц (рис. 8).

В античности ритуал перерождения получает ряд новых сюжетных интерпретаций. Процесс трансформации в лоне вод реализуется в виде сюжета кораблекрушения (рис. 9), смертельного сражение гребцов с вражеским войском на берегу, затем просто в виде сражения двух героев или групп воинов. Пример сюжета кораблекрушения мы видим в росписи ойнохои из Исхия геометрического стиля [Паруса Эллады, 2010].

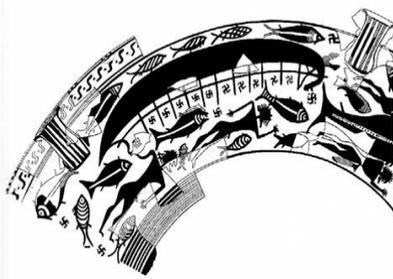


Рис. 9. Прорисовка росписи на геометрической ойнохое: Кораблекрушение, Исхия. VII в. до н.э.



Рис.10. Бронзовая колесница, Труднхольм, о. Зеландия, Дания, сер. XIV в. до н.э.

С периодом античности связан также распад единого процесса перерождения сына-солнца в лоне Богини матери на две части: «Ночное плавание на корабле дополняется дневной поездкой на лошадях. «Ночь» уходит на периферию картины мира – день воцаряется» [Акимова, 2007, с. 44]. Появляется мотив солнечной колесницы, запряженной светоносными конями (рис. 10). Этот мотив наиболее распространён в традиционном русском искусстве и связан с образностью пылающего жаром красного коня.

В христианстве корабль становится олицетворением церкви. Дж. Тресиддер отмечает, что «Корабль с крестообразной мачтой и крестообразным якорем был

тайным раннехристианским знаком Христа, а так же Церкви ... Сами здания церквей также символически именовались кораблями с нефом (от латинского слова “navis” – корабль), несущий пассажиров, внутренние опоры были вёслами, а шпиль – мачтой» [Тресиддер, 1999, с. 160]. Данную метафору опор-вёсел как не странно можно наиболее наглядно продемонстрировать на примере изучаемой нами федосеевской игрушки – игрушки каталки «Пароход» из Художественно-педагогического музея игрушки, в которой корабль и здание с многочисленными вертикальными опорами совмещены (рис. 11).



Рис.7. Египетский сосуд, додинастический период, Древний Египет, ок. 3200 г до н.э.



Рис.8. Ритон в форме лодки из Кюльтепе, г. Каниш, Хетская культура, Малая Азия, 2 тыс. до н.э.

В Ветхом завете вариантом корабля выступает Ноев ковчег (рис. 12). Стоит обратить внимание на такие детали этого сооружения, как особо оговорённая богом трёхъярусность сооружения и наличие дверей (Быт 6:12–17). В свете Нового Завета Ной и его сыновья рассматривались как прообразы первых учеников Христа. Символическое истолкование получила и конструкция ковчега: «Три яруса ковчега означают христиан – привязанных к мирскому (нижний уровень), задумывающихся о душе (средний) и истинных христиан (верхний уровень). Дверь ковчега толкуется как дверь в небеса и путь к спасению; ср. слова Христа: “Я есмь дверь: кто войдёт Мною, тот спасётся” (Иоан 10:9). Окно ковчега толкуется как молитва» [Энциклопедия символов, знаков, эмблем, 2005, с. 304].

*Соотнесение семантического комплекса корабль/судно/ладья с данными исторической и народной этимологии русского языка*

На наиболее древнем уровне данный семантический комплекс соотносится с древне-индоевропейскими корнями, которые дают следующую цепочку смыслов: «и.-е. \*пау- “корабль” – и.-е. \*пау – “смерть” – и.-е. \*пеу “новый, обновлённый, воскресший” – русск. “сновать, двигаться”» [Маковский, 1996, с. 195].

Наиболее древний для русской культуры вид корабля – ладья, хотя изначально и была связана инд.-евр. корнем \*aldh – «корыто» [Черных, 1999, Т. I, с. 463], при выстраивании смысловых полей на основании общности корня даёт следующую цепочку смыслов: «русск. “ладья” (лодка, в которой перевозили души мёртвых), др.-англ. lid “корабль”, кимр. litiant “поток, море”, др.-инд. lind “пруд”, гот. ga-leiran “передвигаться” ... лат. letum “смерть”, серб.-хорв. ledina “новь, целина”» [Маковский, 1996, с. 195].

Как мы видим, цепочка корабль/ море/ вода/ смерть/ воскрешение/ движение, выстроенная на основе этимологии, полностью совпадает с картиной символических смыслов в изобразительном искусстве. На фоне этой общности для нас особое значение обретает своеобразие понятия «корабль» в русском смысловом поле. Оно проявляется в народной этимологии слова «ладья», которая была описана В. И. Далем. Народная этимология позволяет обнаружить связь «ладья» с понятием «лад», что означает «мир, согласие ... порядок» [Даль, Т. II, с. 23]. В том же направлении развивалось расширительное понимание слова «судно». Термин «судно», др.-рус. с XII в. «суд», до XV в. употреблялось в смысле «посудины», «сосуда», далее в смысле «корабль», «лодка», «судно». Таким образом, прослеживается связь корабля/сосуда/воды/ Богини-матери. Однако оно также соотносится по происхождению корня с «др.-рус. (XI в.) – “суд, тяжба, закон, устав, смерть, судный, судилище”... так же “судьба”, “соединение”, “мир”, “договор”» [Черных, Т. II, с. 216]. Опираясь на эти данные народной и исторической этимологии можно сделать вывод о том, что в русской культуре образ корабля/ладьи/судна соотносился с мироустройственной моделью мифологического космоса.

Существенное дополнение в месторасположение данной модели вносит анализ ориентации данной модели по координатам горизонталь/вертикаль. М. М. Маковский отмечает, что «следует иметь в виду, что лодка двигалась по горизонтали (позиция “лёжа”), что в отличие от вертикальной позиции, символизировало средний мир, землю, всё бrenное, преходяще. ... Именно поэтому слова со значением “лежать” соотносятся со значением “вода” (лежащая на земле вода, по которой плывут лодки с душами умерших) ... с одной стороны, русск. “лежать”, а с другой стороны др.-англ. log “вода”» [Маковский, 1996, с. 196].

*Образность корабля-парохода в контексте росписи сакральных предметов в традиционных промыслах*

Выводы, сделанные в предыдущих разделах нашего исследования, можно соотнести с таким разделом традиционных промыслов, как роспись по дереву предметов, имеющих сакральное значение в миропорядке традици-

онной народной жизни, в частности прялки. Выбор в пользу прялки и предметов, входящих в её комплекс – веретена и мочесника, коробка для хранения пряжи, продиктован, прежде всего, связью этих предметов с одной из функций Богини-матери в виде божественной Пряхи – созданием материи мира. Не менее значимым является то, что мочесник является хранителем довременного Хаоса, а в структуре прялки воплощена трёхуровневая структура мифологического Космоса. Веретено является абстрактным геометризированным изображением Богини-матери, а также наглядно демонстрирует модель возвратного мифологического времени<sup>2</sup>, бесконечный процесс перехода материи Хаоса в мир Космоса.

Рассмотрение росписей прялок свидетельствует о том, что цепочки кодов семантического поля корабль/море/вода/смерть/воскрешение/движение, выстроенные нами на основе изобразительного искусства и данных этимологии, в полной мере присутствует в образности изобразительных сюжетов прялок и мочесников.



Рис.13. Прялка «Корабль», мезенская роспись, конец XIX в. // <https://meshok.net/item/298033133>



Рис.14 Донце «Американский пароход потопил рыбацкую лодку», городецкая роспись, к. XIX в., музей «Асташово», Костромская область, собрание А. Павличенкова



Рис.15. Сиденье расписного стульчика. Городецкая роспись, начало XX в.

В росписи мезенской прялки «Корабль» конца XIX века мы можем увидеть и процветшую ветвями Мирового древа мачту, и солнечные знаки колеса с крестом в качестве груза корабля, и привязку к нижнему миру

<sup>2</sup> Ср. «веретено» – происходит от «И.-е. корня \*цег- расширитель –t- “вертеть”, “вращать” и «время» – И.-е. \*цертмен – “колесо или орбита” (как движение по кругу)» [Черных, Т. I, с. 142, 171].

вод через сюжет ловли рыбы сетью. На ней присутствует также пара Богини матери в виде всех выше перечисленных кодов и сына-солнца в виде мужской фигуры на борту (рис. 13). Древнейший сюжет перерождения через катастрофу и тонущих в воде людей возникает в городецкой росписи донца с надписью «Американский пароход потопил рыбацкую лодку» (рис. 14). «Американскими» называли волжские колёсные корабли, которые получали названия «Ориноко», «Миссисипи» и пр. Они часто сносили менее крупные суда, что и изображено на донце. Однако, реальное событие вписано в мифологическую картину. Об этом свидетельствует двухярусность композиции. В нижней части находится чёрный корабль нижнего мира смерти. В верхней части – белый корабль, символизирующий перерождение и возврат на новый круг жизненного цикла. Между ними пышно цветут розы – ещё один код возрождающей функции Богини матери.

Древняя связка корабль/дом/женское божество в четырёх вариантах дана на бортах мочесника «Пароход. Биржа» городецкого мастера С. Н. Тюкалова (рис. 16). Женский персонаж присутствует в изображениях в качестве пассажира или средоточия дома/корабля. К женским символам относятся также многочисленные птицы. Символические коды солнца мастер увидел в лопастном колесе парохода. В верхнем левом изображении образ солнца-колеса закреплён огненной 8-лепестковой розеткой по центру и двумя обрамляющими розетками, которые традиционно символизировали восход и закат солнца, в то время как центральный круг знаменовал собой зенит.



Рис. 16. Деталь росписи мочесника «Пароход. Биржа», Тюкалов С.Н.(?), городецкая роспись, 1877 г.

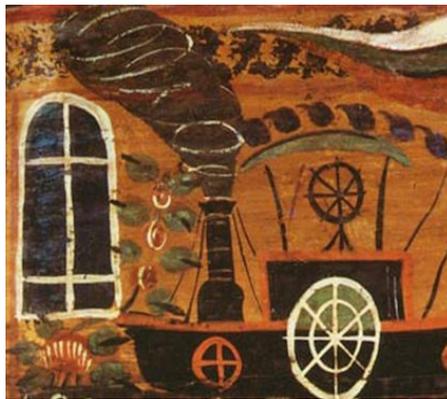


Рис. 17. Мочесник росписной. Деталь. Городецкая роспись, Начало XX в.

Ещё более слитно комплекс корабль/дом/женское божество воплощён на боковине другого городецкого мочесника начала XX века. На нём корабль вписан в интерьер дома и оплетён растительными побегам и цветами (рис. 17). Черный цвет корабля свидетельствует о том, что это корабль ночи, несущий в своём чреве все ипостаси солнца – чёрного ночного, красных восхода и заката, белого, символизирующего «весь белый свет». На сиденье стульчика городецкой росписи начало XX века иерархия круговорота солнца выстроена по вертикали. Лопастное колесо трактуется как ноумен солнца в недрах подземного лона корабля/матки. Рулевое колесо соотносено с моментом начала земное бытие солнца в срединном мире. Цветок с лепестками-лучами и спиралью света в центре знаменует этап эпифании солнечного божества на небесах (рис. 15). Особое внимание к лопастному колесу парохода как символу солнца отсылает нас к древним образам солнечной колесницы типа бронзовой колесницы из Трундхольма (рис. 10). Корабль и колесница – подобные формы уже возникали в истории искусства. Примером может служить глиняный макет ладьеобразной трёхколёсной повозки, запряженной двумя водоплавающими птицами, из Дупляя (Сербия, конец II тысячелетия до н.э.) [Семёнов, 2008, с. 387–388]. В мышлении народного мастера факт того, что в сердцевине парохода находится огненная топка, и заключённая в нём сила огня движет лопастное колесо, совместился с образом огня солнечного бога и его небесной колесницы. Образ корабля-колесницы приобрёл устойчивость в народной росписи по дереву (рис. 14–20).

Специфически русское истолкование образа корабля/ладьи/судна в качестве мироустроительной модели мифологического космоса реализуется через выбор срединного положения водно-речного сюжета в трёхчастной структуре прялки. Здесь стоит вспомнить мнение историка В. О. Ключевского о роли реки в формировании русской народной ментальности. В. О. Ключевский писал: «Река является даже своего рода воспитательницей чувства порядка и общественного духа в народе, она и сама любит порядок и закономерность ...» [Ключевский, 1987, Т. I, с. 85–86]. С этим положением согласуются выводы М. М. Маковского об ориентации комплекса корабля/ладьи/судна на срединный земной мир (см. выше). А в глобальном плане перемещение образа корабля как водной ипостаси Богини-матери с периферии мироздания в её земное средоточие можно связать с ролью базового для русской культуры архетипа Матери сырой земли.



Рис. 18. Прялка «Парахоть «Соловецкий»», Н. Федотов, мезенская роспись, 1901 г., Мезенский уезд Архангельской губернии, Государственный Русский музей.



Рис. 19. Прялка «Корабль "Ольга"», шенкурская роспись, 1912 г., Шенкурск, р. Вага (приток Северной Двины).

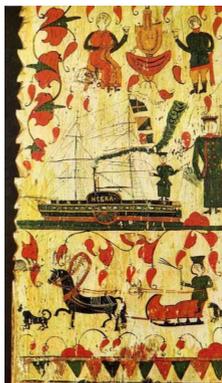


Рис. 20. Прялка «Пароход «Невка», Архангельская обл., Красноборский р-н, Пермогорье, в.п. XIX в., Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник.



Рис. 21. Прялка с парусником. Северная Двина, район Пермогорья, в.п. XVIII в.

Корабль становится основным кодом присутствия в земном бытии творящей, регулирующей, структурирующей и гармонизирующей функции водно-речной ипостаси Матери сырой земли. Процесс выхода образа корабля в зону срединного мира можно наблюдать на примере прялки с парусником из Пермогорья второй половины XVIII века (рис. 21). В самом низу лопасти этой прялки изображён парусник. Над ним 2/3 лопасти прялки занимает огромное изображение Мирового дерева. Корабль, в сердце которого ещё не пылают огонь парохода, находится в корнях Мирового дерева, то есть на самой низкой позиции земного бытия. По сравнению с парусником пароходы на прялках конца XIX – XX века уверенно занимает срединный уровень как главные акторы земного бытия (рис. 18, 19, 20). На мезенской прялке «Парахоть «Соловецкий», Онега, 1895» мастера Никифора Федотова корабль вписан в наиболее древнюю космогоническую картину языческого мифологического космоса. На лопасти прялки пылают солнечные кресты, громоздится горообразный горизонт небосвода с бегущими по нему солнечными птицами-демиургами. Даже нижний этаж мироздания пышет огненной энергией солнца (рис. 18).

На прялке «Пароход «Невка»» из Пермогорья корабль напрямую выполняет ритуальные функции перехода-воскрешения (рис. 20). Название «Сцены

из жизни матроса» крайне снижено трактует представленный сюжет. Это скорее путешествие матроса по вертикали мироздания. На самом нижнем уровне он сидит в санях. Сани – это ритуальная «зимняя» повозка перемещения в мир мёртвых. Сидящая поза означает ожидание перехода («Сидя на санях», т.е. ожидая смерти – в «Поучении Владимира Мономаха»). Сани тянет лошадь черного цвета, такого же черного цвета собаки, хранители и провожатые нижнего мира, обрамляют ритуальный проезд. Корабль срединного мира выполняет функцию нового рождения, которое передано удвоением фигуры человека. На корабле человек малого роста, так как находится в состоянии перехода. На суше он в два раза увеличивается, что символизирует окончательный выход в срединный мир. В верхней зоне всё тот же персонаж почтительно стоит перед Богиней верхнего мира. Срединная и верхняя зона не отделены друг от друга горизонтальной линией-границей. Общий белый светоносный фон подчеркивает главенство срединно-верхнего мира.

Прялка «Корабль “Ольга”», шенкурской росписи 1912 г. почти в эмблематичном виде демонстрирует слияние срединного и горнего мира (рис. 19). Корабль с рекой вписан в небесный дом/ храм, о чём свидетельствует общность пространства реки и небесных окон в верхнем ряду. Белый корабль, несущий в себе колесо-солнце, находится в полном единении с живительным алым светом материнского лона небесного мира. Нижний мир сдержанно означен зерном/ яйцом зародыша Мирового дерева, которое на наших глазах фейерверком выплещивается в земной мир. Над кораблём парит белая птица, символ высшей духовной ипостаси Богини-матери, символ спасения и надежды. Небесный покров Богини свешивается с закрытых окон её небесной обители, осеняет землю куполом бело-голубых веток.

*Соотнесение древних образных смыслов с реалиями образности федосеевской традиции, функционирующей в рамках нового мировосприятия конца XIX века и советского периода российской истории с целью выявления сути новых мироустроительных смыслов*

Рассмотрение федосеевской игрушки-каталки «Пароход» в контексте нашего исследования в первую очередь даёт основание утверждать, что в этом типе игрушки в полной мере воплотился один из древнейших образов корабля как дома/храма/лона Богини матери (Матери сырой земли). Федосеевские корабли несут на себе чаще всего трёх этажное сооружение со сквозными окнами и дверями. Порождающая функция Матери сырой земли означена обильным цветочным декором.

Чёткое деление на уровни, ясная структура конструкции, вертикальная ориентация корабельной надстройки указывает на мироустроительные функции

корабля/ дома/ храма, что соответствует национальным особенностям трактовки корабля как одной из моделей мифологического мироздания.

Сформировавшийся в отечественно народном искусстве второй половины XIX века на базе метафорического переосмысления конструкции парохода с огненной топкой и лопастным колесом в образ парохода-колесницы в контексте игрушечных форм превратился в пароход-каталку. Солнечное естество лопастного колеса в игрушке было акцентировано локальным красным цветом. Ручка каталки получила выраженное сходство с образом конька, знакомого по многочисленным конькам на крышах изб в традиционном домостроении. Связь с солнечной колесницей реализовалась в реальном движении игрушки-каталки.

В образе корабля-колесницы реализовалось изменение положения архетипа Матери сырой земли в структуре мифологического мироздания традиционной культуры в связи с общей секуляризацией мировосприятия второй половины XIX века и тем более советского периода 30-х годов XX века. Приоритетное внимание к земному миру конца XIX века совпало с мечтой о рае на земле советской идеологической модели. Это определило выход солнечного корабля-колесницы в зону срединного земного уровня, слившегося с небесной или райской зоной мироздания. В образности корабля-колесницы возобладали черты дневного топоса под знаком солнца и тотального света. Именно этим можно объяснить преобладание в раскраске пароходов-каталок желтого и красного цвета. Федосеевские кораблики воплотили образ гармоничного, упорядоченного, светлого мироздания рая на земле.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Акимова, Л. И.** Искусство Древней Греции: геометрика, архаика. / Л. И. Андреева – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. – 400 с.
2. **Даль, В. И.** Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. II / В. И. Даль. – Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1956. – 779 с.
3. **Ключевский, В. О.** Сочинения: в 9 т. Т. 1 / В. О. Ключевский – Москва: Мысль, 1987. – 430 с.
4. **Маковский, М. М.** Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. – Москва: ВЛАДОС, 1996. – 416 с.
5. **Паруса Эллады.** Мореходство в античном мире: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. — Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010 – 304 с.
6. **Семенов, В. А.** Первобытное искусство: каменный век. Бронзовый век / В. А. Семёнов. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. – 592 с.

7. **Тресиддер, Дж.** Словарь символов / Дж. Тресиддер. – Москва: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
8. **Фараджева, М. Н.** О датировке наскальных изображений Гобустана (Азербайджан) / М. Н. Фараджева // История, археология и этнография Кавказа. – Т. 17. – № 3. – 2021. – С. 658–68.
9. **Черных, П. Я.** Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. Т. 1 / П. Я. Черных. – Москва: Руск. Яз., 1999. – 624 с.
10. **Черных, П. Я.** Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. Т. 2 / П. Я. Черных – Москва: Руск. Яз., 1999. – 560 с.
11. **Энциклопедия символов, знаков, эмблем.** – Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Мидгард, 2005. – 608 с.

## REFERENCES

1. **Akimova, L. I.** Iskusstvo Drevnej Grecii: geometrika, arhaika. / L. I. Andreeva – Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika. 2007. – 400 s.
2. **Chernyh, P. Ya.** Istoriko-etimologicheskij slovar' sovremennogo russkogo yazyka: v 2 t. T. 1 / P.Ya. Chernyh. – Moskva: Rusk. Yaz., 1999. – 624s.
3. **Chernyh, P. Ya.** Istoriko-etimologicheskij slovar' sovremennogo russkogo yazyka: v 2 t. T. 2 / P.Ya. Chernyh – Moskva: Rusk. Yaz., 1999. – 560 s.
4. **Dal', V. I.** Tolkovyj slovar' zhivogo velikorussskogo yazyka: v 4 t. T. II / V. I. Dal'. – Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nyh slovarej, 1956. – 779 s.
5. **Enciklopediya simvolov, znakov, emblem.** – Moskva: Eksmo; Sankt-Peterburg: Midgard, 2005. – 608 s.
6. **Faradzheva, M. N.** O datirovke naskal'nyh izobrazhenij Gobustana (Azerbajdzhan) / M. N. Faradzheva // Istoriya, arheologiya i etnografiya Kavkaza. – Т. 17. – № 3. – 2021. – S. 658–68.
7. **Klyuchevskij, V. O.** Sochineniya: v 9 t. T. 1 / V. O. Klyuchevskij – Moskva: Mysl', 1987. – 430 s.
8. **Makovskij, M. M.** Sravnitel'nyj slovar' mifologicheskoy simvoliki v indoevropskikh yazykah. Obraz mira i miry obrazov / M. M. Makovskij. – Moskva: VLADOS, 1996. – 416 s.
9. **Parusa Ellady.** Morekhodstvo v antichnom mire: katalog vystavki / Gosudarstvennyj Ermitazh. – Sankt-Peterburg: Izd-vo Gos. Ermitazha, 2010 – 304 s.
10. **Semenov, V. A.** Pervobytnoe iskusstvo: kamennyj vek. Bronzovyj vek / V. A. Semyonov. – Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2008. – 592 s.
11. **Tresidder, Dzh.** Slovar' simvolov / Dzh. Tresidder. – Moskva: FAIR-PRESS, 1999. – 448 s.

# МУЗЕЙНЫЙ КОНТЕКСТ: ЗАБЫТОЕ

---

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-133-142

**Ю. С. Избачков<sup>1</sup>**

*Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва» (Москва, Россия)*

**К. Е. Рыбак<sup>2</sup>**

*Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва» (Москва, Россия)*

## **ФОРМУЛА ЛЮБВИ АННЫ БАРЮССО.**

### **О МУЗЕИФИКАЦИИ УСАДЬБЫ ЛЯХОВО И РОЛИ АРХИВНЫХ УГОЛОВНЫХ ДЕЛ В МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКЕ**

Подмосковная усадьба Варгиных «Ляхово» – памятник архитектуры и место съемок известного телефильма «Формула любви». В таком качестве усадьба служит объектом интереса туристов. Привязка к событиям фильма позволяет развернуть в усадьбе экспозиции, посвященные дворянскому быту времен царствования Екатерины II и вопросам кинопроизводства. Также существуют дополнительные возможности для проектирования музейной экспозиции связанные с забытым в настоящее время делом Анны Барюсо. В 1908 г. в усадьбе произошло убийство девушки из кружка золотой молодежи. История имела общественный резонанс за счет причастности представителей элиты общества начала XX века и может быть интерпретирована в музейном пространстве усадьбы. Помимо запоминающихся отношений любви и ревности, дело об убийстве дает возможность показать особенности судебной системы Российской Империи, суда присяжных, оправдательного вердикта и особенностей его обжалования. Отдельная тема – деятельность судебных репортеров и отражение в средствах массовой информации крупных судебных процессов. Ненаказанность деяния позволяет поднимать сложные вопросы ответственности личности и общества перед жертвами преступлений.

---

<sup>1</sup> Юрий Сергеевич Избачков – соискатель, Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва» (Россия, Москва). E-mail: strax5@list.ru.

<sup>2</sup> Кирилл Евгеньевич Рыбак – доктор культурологии, ассоциированный сотрудник, Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва» (Россия, Москва). E-mail: kvr1482@gmail.com.

Ошибки, допущенные полицией при расследовании дела, могут стать основой создания экскурсионных программ, посвященных криминалистике тех лет. То, как прокуратура и защитник представляли присяжным доказательства, допрашивали свидетелей, участвовали в прениях, представляет собой интересный материал для показа правовой культуры российского общества тех лет в срезе событий громкого дела. Наличие в Ляхово усадебного парка создает возможности привлекать к работе аниматоров и предоставляет пространство для использования современных информационных технологий (например, дополненной реальности).

Дело Барюссо представляет собой пример влияния архивных документов на музейную экспозицию.

**Ключевые слова:** Ляхово, Варгин, музей, правосудие, состояние аффекта, убийство, оправдательный вердикт

### **I. S. Izbachkov**

*Likhachev Russian Research Institute for Cultural  
and Natural Heritage (Moscow, Russia)*

### **K. E. Rybak**

*Likhachev Russian Research Institute for Cultural  
and Natural Heritage (Moscow, Russia)*

## **FORMULA OF LOVE BY ANNA BARUSSEAU. ABOUT MUSEUMIFICATIONS OF THE LYAKHOVO ESTATE AND THE ROLE OF ARCHIVED CRIMINAL CASES IN MUSEUM PRACTICE**

The Vargins' estate Lyahovo near Moscow is an architectural monument and the location where the famous television film «Formula of Love» was shot. There are additional opportunities for designing the museum exhibition related to the forgotten case of Anna Barusseau. In 1908, a girl from a circle of golden youth was murdered on the estate. The story had a public resonance and can be interpreted in the museum space of the estate. In addition to the memorable relationships of love and jealousy, the murder case provides an opportunity to show the peculiarities of the judicial system of the Russian Empire, the jury trial, the acquittal verdict and the peculiarities of its appeal. A separate topic is the activities of court reporters and the reflection of major trials in the media. Impunity of the act allows us to raise complex issues of responsibility of the individual and society to the victims of crimes. The way the prosecutor's office and the defense presented evidence to the jury, interrogated witnesses, participated in the debate, is interesting material for showing the legal culture of Russian society of those years in the context of the events of a high-profile case. The presence of an estate park in Lyahovo creates opportunities to involve animators in the work and provides space for the use of modern information technologies (for example, additional reality). Mistakes

made by the police during the investigation of the case can become the basis for the creation of excursion programs dedicated to the forensics of those years (lost evidence, missed details of the inspection of the crime scene).

The Barousseau case is not only a tragic story of love and crime, but also an interesting example of how an accidentally discovered archival document can expand a museum exhibition.

**Keywords:** *Lyahovo*, Vargin, museum, justice, affect, murder, justification, Russian nobility

В ночь на 5 января 1908 г. в Ляхово была убита дальняя родственница владельцев усадьбы Варгиных – купеческая дочь 18-летней Анастасия Сафонова.

Убийца и убитая входили в кружок местной золотой молодежи, часто собиравшейся во флигеле, где проживал сын хозяйки усадьбы от первого брака – Евгений Измайлов. В настоящее время эта история совершенно забыта, а усадьба Ляхово воспринимается лишь как место съемок популярных советских кинофильмов.

За двенадцать лет до описываемой трагедии 14-летний Евгений Измайлов начал ухаживать за 17-летней Анной Людольф, которая гостила у помещика Бронницкого уезда Варгина. Окружающие не восприняли серьезно это обращение, поскольку к тому времени Людольф уже была невестой Луи Барюссо, французского подданного, за которого затем вышла замуж.

После смерти мужа в 1904 г. Анна Барюссо вновь стала появляться в усадьбе. В декабре 1905 г. Евгений Измайлов<sup>3</sup> вернулся с русско-японской войны георгиевским кавалером и быстро стал душой компании молодых людей, собиравшихся в имении Варгиных. Между Барюссо и Измайловым завязались романтические отношения. Окружающие замечали их связь, но старались не показывать вида.

Компания, куда входили также Елизавета Измайлова (вдова старшего брата Измайлова), – друзья Измайлова по службе – кандидаты на судебные должности Островский и Волынский (двоюродный брат Измайлова), соседи Варгиных Волков и Соколов, девицы Наталья и Анастасия Сафоновы (родственники Елизаветы Измайловой), домашняя портниха и компаньонка Варгиных Зоя Иноземцева, врач Усанов, Александр Людольф (брат Анны Барюссо).

Молодые люди часто устраивали вечеринки и пикники в усадебном парке, где много выпивали, пели, декламировали, играли, танцевали.

---

<sup>3</sup> Евгений Измайлов закончил училище правоведения. На момент убийства он замещал должность товарища прокурора Московского Окружного Суда.

Отношения между Измайловым и Барюссо развивались. Дважды Барюссо прибегала к искусственному прерыванию беременности. К середине 1907 г. Измайлов заметно к ней охладел, хотя временами отношения вспыхивали вновь.

В ночь на 2 января 1908 г. компания веселилась, выпивала. Молодые люди разбрелись по усадьбе. В последующем Барюссо рассказывала на суде, что, войдя в гостиную флигеля, она увидела, как Измайлов и Анастасия Сафонова лежали под одеялом на турецком диване и занимались «утонченным развратом» [К.О., 1908а, с. 2–3]<sup>4</sup>. Когда включили свет, Сафонова откинула одеяло и стала быстро поправлять платье. Это событие сильно взволновало Барюссо и послужило триггером совершения ею убийства.

Вечером 4 января 1908 г. компания собралась вновь. К двум часам ночи участники разошлись ночевать. Анастасия Сафонова вместе с Зоей Иноземцевой отправились в гостевой флигель.

Анна Барюссо привезла с собой из Москвы револьвер, доставшийся ей от мужа. Около двух часов ночи Барюссо разбудила Иноземцеву и попросила передать записку Измайловой. Когда Иноземцева ушла, Барюссо с близкого расстояния произвела два выстрела в голову спящей Анастасии Сафоновой. Иноземцева выстрелы слышала, но восприняла их за звук закрываемой ветром форточки.

Анна Барюссо сразу же пешком пошла на ближайшую железнодорожную станцию Барыбино, откуда поездом направилась в Москву. Вечером того же дня она явилась в полицию, принеся с собой револьвер. Будучи допрошенной, Барюссо призналась в совершении убийства, указав, что совершила его в состоянии сильного душевного волнения.

Анну Барюссо судили дважды. Первый раз в октябре 1908 г. присяжные ее оправдали как в предумышленном убийстве, так и в убийстве в «состоянии запальчивости и раздражительности». По жалобам прокуратуры и представителей родственников убитой Правительствующий Сенат отменил оправдательный приговор и направил дело на новое рассмотрение [ЦГА Москвы. Ф.131. Оп.5. Д.2121. Л.246, 250–250 об.]. Основанием для пересмотра

---

<sup>4</sup> В газете упоминается важная деталь: Барюссо заявляла, что ее Измайлов совращал точно также.

явилась формальная ошибка председательствующего судьи, который не разъяснил присяжным их право просить о проведении психиатрического освидетельствования подсудимой, что было важно в контексте рассматриваемого дела. При повторном рассмотрении дела в мае 1909 г. присяжные снова оправдали Барюссо [А.С., 1909b]<sup>5</sup>.

Помимо того, что дело основано на яркой истории любви и ревности, оно примечательно как пример оспаривания оправдательного вердикта присяжных в судебной системе дореволюционной России.

По трагедии в усадьбе Ляхово имеется редкий довольно полный набор источников – само уголовное дело, в котором сохранились материалы полицейского расследования, рассмотрения дела в Московском Окружном суде (включая протоколы судебных заседаний, списки присяжных) [ЦГА Москвы. Ф.131. Оп.5. Д.2121], в апелляции в Московской Судебной Палате, решения Сената; пространные газетные репортажи [А.С., 1909a, 1909b; К.О. 1908a, 1908b, 1908c], отлично передающие атмосферу в зале суда; а также случайно обнаруженный в томах формальной прокурорской переписки рапорт товарища прокурора Олышева [ЦГА Москвы. Ф.131. Оп.8. Д.3602. Л.83–86]<sup>6</sup>.

Дело имело широкий общественный резонанс. Благодаря газетным репортажам за ним следила вся Российская Империя<sup>7</sup>. Интерес публики подогревало участие в деле сразу трех товарищей прокурора Московского Окружного Суда<sup>8</sup> – Измайлова, Волынского [ЦГА Москвы. Ф.131. Оп.7. Д.260] и Остров-

---

<sup>5</sup> Примечательно, что медицинское психиатрическое освидетельствование Баюссо так и не было произведено.

<sup>6</sup> Этот рапорт – уникальная возможность заглянуть за ширму обвинения. Часто в силу служебной этики прокуратура ограничивается сухими комментариями для прессы, не вдаваясь в яркие моменты дела. До вынесения присяжными вердикта это обусловлено неоказанием давления на присяжных вне стен суда, а после рассмотрения дела не имеет смысла, публика теряет к делу интерес, а факты считаются установленными судом так, как суд изложит их в приговоре. Из прокурорского рапорта узнаем детали показаний Барюссо и Измайлова, которые они давали за закрытыми дверями.

<sup>7</sup> Во время заседания суда случилось экстраординарное событие – вспыхнул пожар на складе напротив здания суда. Паника, возникшая в судебном заседании, послужила причиной перерыва в рассмотрении дела.

<sup>8</sup> Дело слушалось в выездной сессии Московского Окружного Суда, публике было интересно как товарищ прокурора, поддерживавший обвинение, будет справляться с конфликтом интересов и необходимостью «защиты мундира».

ского, последний кроме того был сыном действующего сенатора [ЦГА Москвы. Ф.131. Оп.7. Д.1059]<sup>9</sup>.

Дело об этом убийстве представляет интерес для создания музейной экспозиции в усадьбе Ляхово после реставрации<sup>10</sup>. Она отлично могла бы развить и дополнить экспозицию, посвященную помещицкому быту XVIII–XIX вв.

Стоит отметить ошибки, которые допустила полиция в процессе расследования, вокруг которых может строиться повествование.

Барюссо не отрицала, что произвела два выстрела в голову спящей Сафоновой. Однако защита сумела убедить присяжных в невинности подсудимой, представив саму Барюссо как жертву нечестного обращения со стороны развратного Измайлова<sup>11</sup>, личность убитой невинной девушки вытеснялась из сознания присяжных на второй план. Противопоставить такой тактике защиты можно было линию обвинения с упором на осознанный характер действий подсудимой.

Барюссо последовательно придерживалась позиции, что она совершила убийство под влиянием ревности, спровоцированной сценой между Измайловым и Сафоновой в полумраке флигеля за несколько дней до убийства. Тем более, что подозрение в неверности любовника у Барюссо сложились еще до этого. Однако перерыв в несколько дней между событием, спровоцировавшим аффект, и убийством – это нехарактерное явление. Согласно современным

---

<sup>9</sup> Так же к делу был причастен косвенным образом Вл.Вл. Цубербиллер. Он также был товарищем прокурора Московского Окружного Суда, часто исполняя обязанности прокурора Московского Окружного Суда. Его сестра была замужем за одним из родственников Варгиных. Однако в то время эту родственную связь репортеры не смогли установить.

<sup>10</sup> Так же к делу был причастен косвенным образом Вл.Вл. Цубербиллер. Он также был товарищем прокурора Московского Окружного Суда, часто исполняя обязанности прокурора Московского Окружного Суда. Его сестра была замужем за одним из родственников Варгиных. Однако в то время эту родственную связь репортеры не смогли установить.

<sup>11</sup> Товарищ прокурора Олышев, поддерживавший обвинение в первом процессе, отмечает, что немалую роль в оправдании Барюссо сыграли протестные настроения присяжных. Измайлов и два его приятеля сами были работниками прокуратуры. Атмосфера кутежа и разврата в ходе вечеринок в Ляхово для простых людей, из которых набраны присяжные, связывалась с неодобрением действий элиты общества в целом [ЦГА Москвы. Ф.131. Оп.8. Д.3602. Л.86].

представлениям состояние аффекта характеризуется бурным возбуждением, которое мешает человеку мыслить здраво, но это очень короткий промежуток времени (до нескольких часов).

Револьвер, который использовала Барюссо, был намеренно привезен ею из Москвы, что говорит о продуманности плана убийства. Важная деталь, на которую присяжным не заострили внимание – количество патронов в барабане. Когда Барюссо выдавала полиции револьвер, в барабане находилось 3 патрона и две гильзы. Шестая ячейка была пуста. На допросе Анна Барюссо объяснила, что револьвер возила с собой с целью самообороны и всегда заряжала 5 патронов. Это звучит неправдоподобно. Вполне возможно, что она допустила ошибку вследствие возбуждения от совершенного убийства, а объяснение отсутствия шестого патрона ей пришлось придумывать в ходе допроса. Ляхово находится в сельской местности; Барюссо могла проверить оружие, совершив пробный выстрел, когда вечером 4 января 1908 г. шла в усадьбу от железнодорожной станции.

В суматохе, связанной с обнаружением тела, была утеряна записка, которую Барюссо со слов Иноземцевой просила отнести хозяйке усадьбы. Эта важная улика, содержание которой потом пытались восстановить по памяти<sup>12</sup>. Между тем, в процессе осмотра места происшествия на журнальном столике в комнате, где было совершено убийство, был обнаружен открытый блокнот, который не был изъят и исследован на предмет восстановления содержания записки.

Если записка была бы представлена присяжным, она бы как вполне осязаемое письменное доказательство позволила бы концентрировать внимание присяжных на самом событии убийства, а не на обстоятельствах романа между Измайловым и Барюссо.

Внушить присяжным сострадание к жертве преступления можно было бы, продемонстрировав им портрет убитой. Однако подходящей фотографии молодой девицы Анастасии Сафоновой не нашлось. Присяжные составили мнение о ней со слов прокурора и защитника, что позволило создать двоякий образ: с одной стороны, невинной девушки, только начинавшей жить, любимой дочери и будущей верной жены, а с другой стороны – крепкой, уже взрослой и окрепшей девице, участнице разгульных попок, и вполне развращённой соблазнителем Измайловым.

---

<sup>12</sup> Такое «восстановление» в значительной мере снижает убедительность столько важной улики.

Однако в деле есть слова Барюссо, что одновременно с охлаждением к ней Измайлов стал обожать старинный портрет, на котором была изображена молодая девушка, напоминая Сафонову. При неустойчивой позиции обвинения этот портрет должен был быть представлен присяжным, что позволило бы направить их мысли на личность жертвы.

Мы должны относиться с уважением к личности жертв преступлений. Одной из форм их поминания может служить честный рассказ об обстоятельствах их гибели<sup>13</sup>.

История усадьбы Ляхово, в том числе история этого убийства, дает богатый материал, для создания здесь музея помещичьего быта как конца XVIII века (история графа Калиостро и съемок фильма «Формула любви»), так и начала XX века (время Варгинных).

Но музеефикация усадьбы может дать им больше. Трагедия, имевшая место в начале 1908 г., помимо тематики жизни дореволюционной общественной элиты, позволяет раскрыть тематику расследования преступлений и судопроизводства в Российской Империи в момент ее максимального подъема.

Конец XIX – начало XX вв. представляет собой время становления криминалистики как науки, сопровождающееся романтическим отношением к расследованию преступлений. Именно в это время закладываются основы криминалистических учетов, тактики расследования преступлений, которые впоследствии будут успешно восприняты советскими правоохранителями. В обществе есть запрос на музеи, в которых представлена эта тематика.

Также интересны личности и судьбы участвовавших в деле лиц. Например, присяжный поверенный С. И. Варшавский, который сумел выстроить столь эффективную защиту, кроме того сам был журналистом и постоянным представителем в делах по обвинениям редакторов издательского дома И. Д. Сытина, которому принадлежала газета «Русское слово». Из судебных репортажей в этой газете было бы известно о позиции защиты гораздо больше, чем о позиции обвинения, если бы не упомянутый рапорт товарища прокурора Олышева.

Делю Барюссо – это интересный пример как случайно обнаруженный архивный документ может преобразить музейную экспозицию.

---

<sup>13</sup> Анна Барюссо судом была оправдана, дело формально осталось нераскрытым.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **А. С.** Дело Барюссо // Русское слово. – 1909. – № 113. – 20 мая.
2. **А. С.** Дело Барюссо // Русское слово. – 1909. – № 114. – 21 мая.
3. **Дело об убийстве дочери купца девицы Анастасии Сафоновой вдовой французского гражданина Анной Барюссо в 1908 г.** Центральный государственный архив города Москвы (далее – ЦГА Москвы). Ф. 131. Оп. 5. Д. 2121.
4. **К. О.** Бронницкое убийство. Из зала суда // Русское слово. – 1908. – № 241. – 7 октября.
5. **К. О.** Бронницкое убийство. Из зала суда // Русское слово. – 1908. – № 242. – 18 октября.
6. **К. О.** Бронницкое убийство. Из зала суда // Русское слово. – 1908. – № 243. – 19 октября.
7. **Наряд канцелярии** прокурора Московского Окружного Суда на 1906 год о службе младшего кандидата на судебные должности Е. Е. Измайлова. ЦГА Москвы. Ф.142. Оп.27. Д.474.
8. **Переписка прокурора** Московской Судебной Палаты о службе товарища прокурора Кашинского окружного суда Владимира Ивановича Волынского (1915–1917). ЦГА Москвы. Ф. 131. Оп. 7. Д. 260.
9. **Переписка прокурора** Московской Судебной Палаты о службе товарища прокурора Ярославского Окружного Суда Михаила Павловича Островского (1908–1917 гг.). ЦГА Москвы. Ф.131. Оп. 7. Д. 1059.
10. **Рапорт товарища прокурора** Московского Окружного Суда Л. П. Олышева от 24 октября 1908 г. ЦГА Москвы. Ф.131. Оп.8. Д.3602. Л. 83–86.

## REFERENCES

1. **A. S.** Delo Baryusso // Russkoe slovo. – 1909. – № 113. – 20 maya.
2. **A. S.** Delo Baryusso // Russkoe slovo. – 1909. – № 114. – 21 maya.
3. **Delo** ob ubijstve docheri kupca devicy Anastasii Safonovoj vdovoj francuzskogo grazhdanina Annoj Baryusso v 1908 g. Central'nyj gosudarstvennyj arhiv goroda Moskvu (dalee – CGA Moskvu). F.131. Op.5. D.2121.
4. **К. О.** Bronnickoe ubijstvo. Iz zala suda // Russkoe slovo. – 1908. – № 241. – 7 oktyabrya.
5. **К. О.** Bronnickoe ubijstvo. Iz zala suda // Russkoe slovo. – 1908. – № 242. – 18 oktyabrya.
6. **К. О.** Bronnickoe ubijstvo. Iz zala suda // Russkoe slovo. – 1908. – № 243. – 19 oktyabrya.

7. **Naryad kancelyarii** prokurora Moskovskogo Okruzhnogo Suda na 1906 god o sluzhbe mladshego kandidata na sudebnye dolzhnosti E. E. Izmajlova. CGA Moskvyy. F. 142. Op. 27. D. 474.

8. **Perepiska prokurora** Moskovskoj Sudebnoj Palaty o sluzhbe tovarishcha prokurora Kashinskogo okruzhnogo suda Vladimira Ivanovicha Volynskogo (1915–1917). CGA Moskvyy. F. 131. Op. 7. D. 260.

9. **Perepiska prokurora** Moskovskoj Sudebnoj Palaty o sluzhbe tovarishcha prokurora Yaroslavskogo Okruzhnogo Suda Mihaila Pavlovicha Ostrovskogo (1908–1917 gg.). CGA Moskvyy. F.131. Op.7. D.1059.

10. **Raport tovarishcha prokurora** Moskovskogo Okruzhnogo Suda L. P. Olysheva ot 24 oktyabrya 1908 g. CGA Moskvyy. F.131. Op.8. D.3602. L.83–86.

# ПО СТРАНИЦАМ РУССКОЙ ПЕРИОДИКИ

---

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-143-153

**С. В. Шарифуллина<sup>1</sup>**

*Санкт-Петербургский университет технологий управления  
и экономики (Санкт-Петербург, Россия)*

## **ЯПОНСКАЯ ТЕМА НА СТРАНИЦАХ РУССКИХ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ НАЧАЛА XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК ЕВРОПЫ»)**

В статье рассматривается формирование представлений о Японии в начале XX века на страницах русского периодического издания «Вестник Европы». Журнал «Вестник Европы» – флагман отечественной и мировой политики и культуры. На страницах издания в период с конца XIX до начала XX века публиковались материалы, отражающие непростые отношения между двумя странами – Россией и Японией в ситуации военного конфликта. Изученные материалы публикаций в журнале «Вестник Европы», демонстрирующие эволюцию восприятия экзотической страны русскими путешественниками, с разными целями прибывавшими в Японию, объясняют интерес к ней, к ее культуре и традициям. Особое внимание уделяется беллетристическому наследию известного русского художника-баталиста В. В. Верещагина. Его путевые заметки и «японская» серия картин запечатлевают специфику и исключительность незнакомой страны.

**Ключевые слова:** «Вестник Европы», журнал, Верещагин В. В., путевые очерки, путешествия, заметки, впечатления, русские, японцы

**S. V. Sharifullina**

*Saint Petersburg University of Management Technologies  
and Economics (Saint Petersburg, Russia)*

## **JAPANESE THEME ON THE PAGES OF RUSSIAN PERIODICALS IN THE BEGINNING OF XX CENTURY (ON THE MATERIAL OF THE JOURNAL «VESTNIK EVROPI»)**

---

<sup>1</sup> Шарифуллина Светлана Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского университета технологий управления и экономики (Санкт-Петербург, Россия).

The article discusses the formation of ideas on the pages of the Russian periodical «Vestnik Evropi» about Japan in the beginning of XX century. Journal «Vestnik Evropi» is the flagship of domestic and world politics and culture. On the pages of the magazine from the end of the XIX to the beginning of the XX century reflect existing difficulties in the relationship between two countries – Russia and Japan, who find themselves in a military conflict. Studied materials of publications in the journal «Vestnik Evropy» that demonstrate the evolution of Russian travelers' perception of an exotic country, their acquaintance with its traditions and culture. Russians arrived in Japan for various purposes, considering it worthy of study and visitation. The literary heritage of the renowned Russian battle artist V. V. Vereshchagin serves as a vivid assessment of Japan's status and significance for Russo-Japanese relations. His travel notes and «Japanese» series of paintings clearly illustrate the uniqueness and distinctiveness of the unfamiliar country.

**Keywords:** «Vestnik Evropi», journal, Vereshchagin V.V., travel essays, travel, notes, impressions, Russians, Japanese.

Сведения о Японии начали появляться в русских книгах с конца XVIII века – традиционно все новое в истории и географии «начинается для русского путешественника с книг, и в первую очередь научных изысканий» [Козубовская, 2008, с. 211]: Иван Рейхель, профессор Московского университета, один из первых отечественных учёных, анализируя имеющуюся о Японии информацию, отмечал, что японцы, как и представители других государств, «имели общее нещастие, что чужестранцы о её жителях, владетелях нравах и обычаях много худаго (плохого), нежели хорошего, писали» [Рейхель, 1773, с. 2]. В принципе, «проблема соотношения жизни активной и созерцательной была одной из острейших для мыслящих людей того времени» [From fact to fiction, 1987]: непосредственное погружение в жизнь и культуру незнакомых мест предпочитали русские путешественники и мыслители, стремясь к «пониманию бытия в его органике», что стало отличительной чертой русской культуры середины XIX века [Козубовская, 2008, с. 194].

В начале XX века газеты и журналы играли важную общественно-политическую роль в стране. Газеты были одними из главных источников информации, где публиковались материалы о внутренней и внешней политике, литературе и других актуальных темах. Однако аналитические материалы читатели могли находить только на страницах журналов.

Рассмотрим т.н. «японские» материалы, публикуемые на страницах журнала «Вестник Европы» с 1894 по 1908 год, – в период устойчивого и наиболее активного интереса русских читателей к Японии и японцам, сформированного назревающим русско-японским военным конфликтом.

Выбор издания оказывается для нас не случайным: именно «Вестник Европы» разместил на своих страницах первую русскую журнальную статью о Японии – «Российское посольство в Японии».

Журнал «историко-политических наук» «Вестник Европы», с 1866 по 1908 гг. редактируемый профессором Петербургского университета М. М. Стасюлевичем, является «родоначальником русской журнальной прессы» [Вестник Европы. 1803, № 11, с. 632]. В Программе журнала, среди прочего, – «критические исследования важнейших вопросов исторической науки и жизни» [Там же]. «Вестник Европы» сыграл важнейшую роль в формировании общественного мнения относительно истории, политики и культуры зарубежных государств. Именно в данном периодическом издании была представлена информация, принципиальная для понимания истории и специфики отношений России и соседних дальневосточных государств.

При Михаиле Матвеевиче Стасюлевиче в «Вестнике Европы» ранее других изданий появляются размышления о Японии и японцах.

Итак, первая «японская» статья была опубликована в июньском номере журнала «Вестник Европы» в 1803 году, её автор – поручик одной из экспедиций Адам Лаксман. В статье представлен генеральный план экспедиции – «добыть знаменитость в мореплавании» («в первый раз флаг России окружит шар земной») [Там же, с. 167], а также «открыть морскую торговлю с Японией и с Китаем» [Там же, с. 162]: «разные вещи будем получать из Японии, гораздо лучше, чем из Китая» [Там же, с. 165]. Надежды на «японскую экспедицию» [Там же, с. 170] были велики: «обогащать науку новыми открытиями и замечаниями» [Там же, с.160] – «узнать землю, столь богатую красотою» [Там же, с. 163], «где некоторые искусства достигли до неизвестной нам степени совершенства» [Там же, с.161] – соответственно, «бежать баснословия» [Там же, с.161], т.е. стремиться к объективности в изучении нового.

В конце XIX века интерес к Японии был активизирован японо-китайской войной 1894–1895 гг. В многочисленных периодических изданиях Япония и Китай рассматривались как основные конкуренты России на Дальнем Востоке. Количество заметок о Китае и о Японии примерно одинаково в изучаемый период (нами были рассмотрены выпуски журнала «Вестник Европы» с 1894 по 1908 гг., в которых «китайских» и «японских» заметок оказалось 25 и 21 соответственно – С. Ш.) – азиатская культура, экзотические традиции и менталитет были одинаково интересны отечественному читателю: «познание Японии – своеобразный процесс зеркального отражения Востоком Запада» [Козубовская, 2008, с. 203.].

Так, например, в «Вестнике Европы» за 1895 год (Т. 3), в рубрике «Иностранное обозрение» встречаем статью «Заключение мира между Японией и Китаем», основная мысль которой – в необходимости перемирия между двумя империями в рамках единого политического союза: «Условия мира, предложенные японским правительством, сами по себе не производят впечатления чрезмерных или слишком суровых; по крайней мере, сами правители Китая нисколько не были ими поражены и приняли их без особых колебаний» [Вестник Европы, 1895, с. 415]. При этом рассматривается, как возможная, добрососедская линия политического движения обеих стран: «Возможно также, что между недавними врагами установились бы со временем дружественные соседские отношения» [Там же, с. 417].

В первом же выпуске «Вестника Европы» за 1902 год опубликованы заметки А. В. Верещагина «По Манчжурии. Воспоминания и рассказы», посвящённые знакомству с Китаем. Младший брат известного художника-баталиста В. В. Верещагина – Александр Васильевич Верещагин – в начале 1900-х годов служил на Дальнем Востоке, изучал нравы и обычаи китайцев. Позднее свои наблюдения А. В. Верещагин отразил в книге путевых очерков «В Китае. Воспоминания и рассказы, 1900–1901 гг.» (СПб., 1902).

«Китайские» заметки А. В. Верещагина интересны с точки зрения существующего в России интереса к азиатской культуре. В данном случае, Китай, так же, как и Япония, становится своеобразным центром притяжения для русских исследователей и путешественников. Итак, «китайские» заметки посвящены описанию пути боевого офицера, полковника А. В. Верещагина, по Сибири и Дальнему Востоку, с посещением Манчжурии, г. Хунчун: «Получил предписание отправиться в китайский город Хунчун, недавно взятый нами с бою» [Вестник Европы, 1895, с. 120]. Возможность познакомиться с чужой цивилизацией, воочию увидеть экзотическую страну, воспринималась А. В. Верещагиным как исключительное право просветить современников, поделиться увиденным: «Я радовался, что наконец увижу настоящий китайский город. Увижу китайцев, познакомлюсь с их нравами и обычаями. Посмотрю, как они живут, что едят, как одеваются, а главное, накуплю разных китайских редкостей» [Там же, с. 120]. Насыщенной впечатлениями оказалась служебная поездка: «Здесь каждый шаг для меня полон интереса» [Там же, с. 125]. Ничто не скрылось от пытливого взора путешественника: от обстановки комнаты до описания блюд, поданных на обед – «тут для меня что ни шаг, то удивление» [Там же, с. 135]. Позднее впечатления были оформлены в серию очерков, и представляли собой вполне законченное произведение, едва ли не первое популярное

повествование о Китае и его жителях в истории отечественной литературы и журналистики: «Я покончил со своим осмотром. Всё объехал и записал» [Там же, с.148].

Что касается информации о Японии на страницах «Вестника Европы» рубежа XIX–XX вв., то она встречается крайне редко: вероятно, всё объясняется недостаточной изученностью материала и скудостью предоставляемой информации – страна продолжает оставаться малоизученной, экзотической, при этом для русского путешественника «странной обетованной» [Козубовская, 2008, с. 199].

Одна из частей дневника Николая Васильевича Буссе, русского военного и государственного деятеля, первого начальника Сахалина (1853–1854), опубликованная в 1872 году в журнале «Вестник Европы», вызвала значительный интерес у читательской аудитории особенно в политическом плане, по мнению издателей. В этом дневнике военного деятеля описываются попытки русских в 1853 году закрепиться на Сахалине, что вызвало недовольство Японии. Рассматриваемая часть дневника Буссе освещает события 1854 года, когда на Сахалин прибыли японские офицеры. До этого, в апреле 1854 года, в конце зимы, автор дневника участвовал в экскурсиях по острову, что подтверждают его записи: «К сожалению, дневник Буссе обрывается 19 мая, когда ожидали прибытия графа Путягина из Японии для окончательного решения вопроса о нашем контроле над Сахалином. Как известно, мы оставили Сахалин, и вскоре японцы, проявив скрытую враждебность к нам, сожгли все наши постройки» [Сипигус, 1909, с. 377], – сообщает редакция десятого выпуска «Вестника Европы» за 1872 год.

В 1894 году «Вестник Европы» опубликовал обширную статью Василия Дмитриевича Черевкова, русского путешественника и редактора журнала «XX век», – статья называется «Из новейшей истории Японии». Автор представил не только современную ему историю страны, но и обширные сведения о древней Японии и её культуре. Статья охватывает появление в VI веке буддизма и, позднее, христианства, подробно знакомя с буддизмом как со «знанием и просветлением разума» [Вестник Европы, 1894, № 10, с. 112], а не просто верой, и приход христианства с первыми европейцами. Черевков также рассматривает XVI век, времена Оды Нобунаги, военно-политического лидера периода Сэнгоку, известного своей борьбой с могущественным буддийским духовенством. Он описывает структуру японского общества: ниже самураев находились три класса – земледельцы, ремесленники и купцы; ещё ниже – изгои («хэта»), жившие в полной изоляции от остального населения и до революции 1868 года.

В заключение статьи автор описывает подписание в январе 1855 года первого русско-японского трактата при участии адмирала Путятина, открывшего для России три японских порта – Симода, Хакодате и Нагасаки. Это событие положило начало открытию Японии для других европейских держав (Франции, Голландии, Англии), завершившегося к 1859 году.

Экспедиция под руководством адмирала Е. В. Путятина сыграла ключевую роль в пробуждении русского интереса к Японии: благодаря ей между двумя странами были налажены торговые и дипломатические отношения. Особую известность этому событию принесло участие в экспедиции знаменитого русского писателя И. А. Гончарова, который в своих путевых заметках «Русские в Японии» открыл для своей аудитории неизведанную страну. Впоследствии этот цикл очерков стал частью его книги «Фрегат Паллада»<sup>2</sup>.

На тему Японии к началу XX века писали такие русские авторы, как И. А. Гончаров, А. П. Чехов, а также художник-баталист В. В. Верещагин.

Менее известна и практически не описана в критической литературе последняя поездка художника в далёкую и экзотическую Японию в 1903–1904 гг., предпринятая за год до его трагической гибели в Порт-Артуре. Известно, что Верещагин был любопытствующим, пытливым художником – те страны, которые он посещал в разные периоды своей жизни, тут же «воспроизводил» не только на холсте (известны целые серии его «страноведческих» полотен), но и на бумаге – в качестве путевых заметок, впечатлений от увиденного, исключением не стала и Япония: «в конце жизни Верещагин всё чаще обращался к беллетристике, публицистике, воспоминаниям, историческим заметкам» [Верещагин, 1993, с. 7].

В сентябре-ноябре 1903 года В. Верещагин посетил города Токио («великолепная столица Дальнего Востока» [Верещагин, 2018, с. 363]) и Никко («Есть японская пословица: кто не видел Никко, тот не может сказать, что он знает прекрасное. Пословица эта справедлива» [Верещагин, 2018, с. 365]); 30 ноября художник вернулся в Россию, полный восхищения дальневосточной страной: «В чем японцы прямо неподражаемы, это в применении своего врожденного вкуса, чувства изящества и меры и в то же время умении дать всегда что-либо неожиданное, непредвиденное, так что в пошлости, банальности, однообразии их нельзя укорить, и это именно то, что так выдвинуло японский вкус в Европе, попросту сказать, развило такую моду на всё японское в Европе и Америке» [Верещагин, 2018, с. 370].

---

<sup>2</sup> См. подробнее: [Козубовская, 2008].

После первой поездки в Японию появилась т.н. «японская» серия художественных полотен В. В. Верещагина, которая включает в себя несколько работ: «Вход в храм в городе Киото» (1903), «Храм в Никко» (1903), «Прогулка в лодке» (1903), «Японка» (1903), «Шинтоистский храм в Никко» (1904). Названными полотнами открывалась новая, неисследованная глава в жизни художника – неизвестная и манящая Япония. Нет сомнений в том, что Верещагин предпринял попытку передать свои яркие ощущения от поездки в загадочную и неизвестную страну, собирая материал для целого «научно-популярного» представления. Следуя его логике знакомства со странами и континентами, художник собирал материал для того, чтобы познакомить русского читателя и зрителя с неизвестной страной – и это бы получилось у Верещагина, зная его излюбленный принцип знакомства с новым в культуре – «синтетический» – принцип одновременного показа собственных живописных полотен, а вместе с ними и подлинных предметов национальной старины; музыкальное сопровождение, включающее в себя национальные мотивы и темы произведений известных композиторов; а также путевые очерки, публикуемые накануне или во время представления новой серии полотен – всё было важным в знакомстве с новой страной и новой культурой [Верещагин, 1990, с. 209].

Первые штрихи к портрету Японии Верещагиным сделаны: перед зрителем «вживую» предстают колорит и традиции японцев, а это гарантирует знакомство с новой культурой и желание изучить её, чтобы понять и принять. Русский читатель мог теперь не только в периодических изданиях читать о своеобразии культуры и традиций экзотической земли, но и рассматривать, изучать ее на картинах великого русского художника В. В. Верещагина. Япония глазами Верещагина предстаёт как динамично развивающаяся, прогрессивная страна, Империя. Из-под пера беллетриста и путешественника, автора путевых очерков Верещагина практически не выходят строчки с критикой или нежеланием понимать чужую культуру, тем более, во время назревающего военного конфликта. Напротив, Верещагин благодарен стране за гостеприимство, открытость и уважение к иностранцам – что не раз испытывал сам.

Независимо от автора, все произведения о Японии отличались дружелюбным и уважительным отношением к стране и её жителям.

Настоящий всплеск интереса к Японии наблюдается в 1904 г. – во время начала русско-японской войны, когда практически в каждом номере можно было обнаружить не менее двух «японских» заметок (всего на страницах «Вестника Европы» в 1904 году было опубликовано 8 материалов, касающихся японской темы. – С.Ш.).

Уже в январском номере 1904 года представлена серия заметок – «японских впечатлений»: это статья Ф. Кнорринга «Из Америки в Японию», а в рубрике «Иностранное обозрение» политическим обозревателем журнала Л. З. Слонимским представлена аналитическая статья «Роль Японии, как великой державы», в которой подчёркивается мысль о Японии, как о «первоклассной, отлично организованной державе, располагающей превосходным флотом и образцовой, необыкновенно сильной сухопутной армией», далее отмечается, что «мы нечаянно столкнулись с достойным противником» [Вестник Европы, 1904, № 2, с. 365] – тема русско-японской военной кампании на страницах издания «набирает обороты».

Во второй книжке этого же года опубликован материал, носящий характер предостережения – «Русско-японская война», который посвящён разговору «об угрозе начала войны с Россией». В этом же номере «Вестника Европы» представлен материал о Японии в обзоре «Из жизни на Дальнем Востоке» – такие работы встречаются регулярно, что свидетельствует о неусыпном интересе русского читателя к «азиатской» тематике.

Третья книжка «Вестника Европы» за 1904 год сообщает трагическое известие о гибели броненосца «Петропавловск» возглавляемого вице-адмиралом М. О. Макаровым. Особый трагизм и небывалую огласку ситуации придавал тот факт, что на борту броненосца находился художник-баталист В. В. Верещагин, направлявшийся в качестве участника на русско-японскую войну. Согласно воспоминаниям художника И. Репина, В. Верещагин очень хорошо был осведомлён о состоянии дел на Дальнем Востоке. Репин встретился с Верещагиным, вернувшимся из первой, ознакомительной поездки в Японию, совершённой в 1903 году, когда он предостерегал всех и вся от войны с японцами: «Японцы давно превосходно подготовлены и непременно разобьют нас, если мы сунемся воевать с ними <...>. У нас ещё нет и мысли о должной подготовке к этой войне <...>. Разобьют – голову отдам на отсечение <...> разобьют» [Верещагин, 2018, с. 160].

В принципе, несмотря на существующие заметки и очерки, а также статьи в учебниках и немногочисленные монографии, Япония не стала более понятной и, тем более, предсказуемой. К началу русско-японской войны русская армия не имела объективного представления о своём противнике или же имела стереотипные оценки и домыслы: «маленькая страна, история которой не представляет интереса. Это был враг, о котором Россия не слыхала ранее, его не приходилось ни презирать, ни страшиться, с ним нужно было прежде всего познакомиться» [Рейхель, 1773, с. 33] – это и поспешил предпринять В. Верещагин, впервые отправляясь в Японию в 1903 году, чувствуя приближение новой неизвестной опасности.

Вторая попытка направиться в Японию в составе команды броненосца «Потемкин» была продуманным шагом Верещагина – участника любой военной кампании его времени: Верещагин всегда оказывался на передовой в любом политическом конфликте с участием России: «Художник должен быть непосредственным участником того, что он изображает», – считал он [Верещагин, 1993, с. 18]. Проводя собственные длительные разыскания, художник подмечал, запоминал и записывал свидетельства и воспоминания современников и очевидцев, документы, старые публикации – правда не допускала условности: она должна быть точной [Верещагин, 1990, с. 299].

Итак, 28 февраля 1904 г., сразу после начала русско-японской войны, В. Верещагин уезжает в действующую армию на Дальний Восток. Эта поездка была последней в судьбе художника – «Вестник Европы» отреагировал nekро-логом: погиб «художник – герой» [Вестник Европы, 1904, № 2, с. 152].

Заключает тревожный год начала русско-японского конфликта статья «Положение дел на театре войны с Японией». Примечательный факт: в 1905 году журнал М. М. Стасюлевича не представил ни одного материала, посвящённого Японии или русско-японским отношениям, как не было его и накануне нарастающей «политической тревоги» – в 1903 году.

Активным на рецепцию и рефлексию прошедшей «японской кампании» оказывается 1908 год: в книжках «Вестника Европы» встречаем материалы, посвящённые интересующей нас теме: в первой книжке журнала – статью «Свет и тень русско-японской войны»; а в третьей книжке издания – материал, имеющий косвенное отношение к «японской» теме, однако посвящённый «русскому самураю» – баталисту В. В. Верещагину – «В. В. Верещагин. По личным воспоминаниям» – автором выступил приятель художника, публицист и сотрудник «Вестника Европы» А. В. Жиркевич.

Основатель советской школы японоведения Н. И. Конрад отмечал тот факт, что даже во время русско-японской войны «никакой неприязни к Японии – стране, с которой мы воевали, не чувствовалось. Официальная пропаганда, пытавшаяся разжечь вражду, действовала на многих, да и велась она не столь уж убедительно [Народы Азии и Африки. 1967, № 5, с. 12]. Революция 1905 года, слившаяся в нашем сознании с войной, «усилила симпатии к Японии, несмотря на очень ощущаемую горечь военных поражений» [Сипигус, 1909, с. 238]. В плане понимания культуры и традиций Японии русские предприняли многократные и настойчивые попытки: совершаемые путешествия и скрупулёзные описания экзотической земли и нравов неизвестной цивилизации. Периодические издания в этом смысле сыграли серьёзную роль – они стали площадкой продуктивного «диалога» и популяризаторами интереса к Японии и японцам в порубежную эпоху.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Верещагин, В. В.** Из записной книжки / Василий Верещагин / Государственная Третьяковская галерея. – Москва: Изд-во Третьяковской галереи, 2018. – 416 с.
2. **Верещагин, В. В.** Наполеон I в России / Вступит. ст. В. А. Кошелева и А. В. Чернова / В. В. Верещагин. – Тверь: Созвездие, 1993. – 286 с.
3. **Верещагин, В. В.** Мои пути – дороги: Крым, Сибирь, Америка. Рассказы, путевые записки. Воспоминания современников о Василии Верещагине / Сост., коммент., предисл. Д. Лосева. – Феодосия; Москва: Издательский дом «Коктебель», 2018. – 224 с.
4. **Верещагин, В. В.** Повести. Очерки. Воспоминания / Сост., вступит. ст. и примеч. В. А. Кошелева и А. В. Чернова. – Москва: Советская Россия, 1990. – 352 с.
5. **Вестник** // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Т. 7. – Санкт-Петербург, 1892.
6. **Вестник Европы.** – 1803. Июнь. – № 11.
7. **Вестник Европы.** – 1894. – № 10.
8. **Вестник Европы.** – 1895. – Т. 3.
9. **Вестник Европы.** – 1902. – Т. 1.
10. **Вестник Европы.** – 1904. – № 2.
11. **Козубовская, Г. П.** Середина века: миф и мифопоэтика / Г. П. Козубовская. – Барнаул: АлтГПА, 2008. – 260 с.
12. **Краснощёкова, Е. А.** И. А. Гончаров. Мир творчества / Е. А. Краснощёкова. – Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1997. – 528 с.
13. **Народы Азии и Африки.** – 1967. – № 5.
14. **Рейхель, И. Г.** Краткая история о японском государстве, из достоверных известий собранная / И. Г. Рейхель. – Москва: В Университетской типографии, 1773. – 239 с.
15. **Сипигус.** Потревоженные раны (Беседы о поражении после поражения [в Рус.-яп. войне]). – Варшава: тип. «Рус. о-ва», 1909. – 77 с.
16. **Стародум, Н. Я.** Журнальное обозрение / Н. Я. Стародум // Русский Вестник. – 1904. – № 5. – С. 351–379.
17. **From fact to fiction:** Daniel Defoe; Mary Wortley Montagu; Henry Fielding; Laurence Sterne; William Gilpin. – Moscow: Raduga, 1987. – 400 p.

## REFERENCES

1. **Kozubovskaya, G. P.** Seredina veka: mif i mifopoetika / G. P. Kozubovskaya. – Barnaul: AltGPA, 2008. – 260 s.
2. **Krasnoshchyokova, E. A.** I. A. Goncharov. Mir tvorchestva / E. A. Krasnoshchyokova. – Sankt-Peterburg: Pushkinskij fond, 1997. – 528 s.
3. **Narody Azii i Afriki.** – 1967. – № 5.
4. **Rejhel', I. G.** Kratkaya istoriya o yaponskom gosudarstve, iz dostovernyh izvestij sobrannaya / I. G. Rejhel'. – Moskva: V Universitetskoj tipografii, 1773. – 239 s.
5. **Sipigus.** Potrevozhennye rany (Besedy o porazhenii posle porazheniya [v Rus.-yap. vojne]). – Varshava: tip. «Rus. o-va», 1909. – 77 s.
6. **Starodum, N. Ya.** Zhurnal'noe obozrenie / N. Ya. Starodum // Russkij Vestnik. – 1904. – № 5. – S. 351–379.
7. **Vereshchagin, V. V.** Iz zapisnoj knizhki // Vasilij Vereshchagin / Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. – Moskva: Izd-vo Tret'yakovskoj galerei, 2018. – 416 s.
8. **Vereshchagin, V. V.** Napoleon I v Rossii / Vstupit. st. V. A. Kosheleva i A. V. Chernova / V. V. Vereshchagin. – Tver': Sozvezdie, 1993. – 286 s.
9. **Vereshchagin, V. V.** Moi puti – dorogi: Krym, Sibir', Amerika. Rasskazy, putevyje zapiski. Vospominaniya sovremennikov o Vasilii Vereshchagine / Sost., komment., predisl. D. Loseva. – Feodosiya; Moskva: Izdatel'skij dom «Koktebel'», 2018. – 224 s.
10. **Vereshchagin, V. V.** Povesti. Ocherki. Vospominaniya / Sost., vstupit. st. i primech. V. A. Kosheleva i A. V. Chernova. – Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1990. – 352 s.
11. **Vestnik** // Enciklopedicheskij slovar' Brokgauza i Efrona: v 86 t. T.7. – Sankt-Peterburg, 1892.
12. **Vestnik Evropy.** – 1803. Iyun'. – № 11.
13. **Vestnik Evropy.** – 1894. – № 10.
14. **Vestnik Evropy.** – 1895. – T. 3.
15. **Vestnik Evropy.** – 1902. –T. 1.
16. **Vestnik Evropy.** – 1904. – № 2.
17. **From fact to fiction:** Daniel Defoe; Mary Wortley Montagu; Henry Fielding; Laurence Sterne; William Gilpin. – Moscow: Raduga, 1987. – 400 p.

# ШУКШИНИСТИКА

---

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-154-164

**Г. В. Ануфриева<sup>1</sup>**

*Алтайский государственный педагогический университет (Барнаул, Россия)*

## **ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ В КИНОПОВЕСТИ В. М. ШУКШИНА «КАЛИНА КРАСНАЯ»**

В статье описываются особенности внутреннего монолога в киноповести «Калина красная» В. М. Шукшина. В ходе анализа установлено, что фрагменты внутренней монологической речи композиционно и содержательно связаны с кризисными коммуникативными ситуациями, которые проживает главный герой. Внутренний монолог в киноповести – это прием, с помощью которого автор раскрывает психологию героя и во многом объясняет суть его поступков. В статье проанализированы такие типы внутреннего монолога, как актуальный, косвенный, ретроспективный. Выявлены их функции: характерологическая, идеологическая, сюжетообразующая и композиционная. Описан внутренний монолог, представляющий собой аппликацию авторского и персонажного слоев.

Представленный материал в дальнейшем планируется включить в словарную статью для энциклопедии одного произведения «Калина красная» В. М. Шукшина, над которой в настоящее время работает коллектив ученых Алтайского государственного педагогического университета.

**Ключевые слова:** киноповесть «Калина красная», произведения В. М. Шукшина, внутренний монолог, типы монолога, функции внутреннего монолога, Егор Прокудин

**Galina Anufrieva**

*Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russia)*

## **INTERNAL MONOLOGUE IN THE FILM STORY V. M. SHUKSHINA «KALINA KRASNAYA»**

The article describes the features of the internal monologue in the film story «Kalina Krasnaya» (“red viburnum”) by V. M. Shukshin. In the course of the analysis, it was established that fragments of internal monological speech are compositionally and

---

<sup>1</sup> Галина Васильевна Ануфриева – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры общего и русского языкознания и методики преподавания русского языка как иностранного Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул, Россия). E-mail: agvbarnaul@inbox.ru.

meaningfully related to the crisis communication situations that the main character lives. The internal monologue in the film story is a technique by which the author reveals the psychology of the hero and largely explains the essence of his actions. The article reveals the role of topical, indirect and retrospective internal monologues. Their following functions are identified and characterized: characterological, ideological, plot-forming and compositional. An internal monologue is highlighted and described, which is an application of author and character layers.

The presented material is planned to be included in the dictionary entry for the encyclopedia of V. M. Shukshin's work «Kalina Krasnaya», on which a team of scientists from Altai State Pedagogical University is currently working.

**Keywords:** film story «Kalina Krasnaya», works by M. V. Shukshin, internal monologue, types of monologue, functions of internal monologue, Yegor Prokudin

Внутренний монолог представляет собой одну из форм передачи речи автора или персонажа в художественном тексте, характеризующуюся односторонностью речевого общения говорящего субъекта (это своего рода «общение с самим собой»). По мнению В. Н. Волошинова, «внутренняя речь и, в частности внутренний монолог, – это одна из важнейших проблем философии языка, стоящих на стыке психологии и лингвистики» [Волошинов, 1993, с. 44].

С точки зрения психологии «внутренняя речь рассматривается как особый язык, предназначенный для автокоммуникации. Коренным отличием внутренней речи от внешней является отсутствие вокализации. Внутренняя речь есть немая, молчаливая речь. Это – ее основное отличие» [Выготский, 1956, с. 347].

В теории языка художественной литературы рассматриваемое понятие трактуется как способ эксплицирования внутренней речи говорящего субъекта [Артюшков, 2004; Блох, Сергеева, 2011]. В таком понимании монолог способствует созданию образа того или иного говорящего субъекта (персонажа, рассказчика, повествователя) в художественной ткани произведения [Виноградов, 1980; Гончарова, 1984]. В Словаре лингвистических терминов О. С. Ахманова отводит внутреннему монологу роль лингвостилистического приема «служащего для литературно-художественного изображения внутренних переживаний описываемого лица и позволяющего заменять описание реально происходивших событий передачей порожденных этими событиями мыслей, впечатлений и т.п., оформляющихся во внутренней речи действующего лица» [Ахманова, 2004, с. 239].

Исследователи выделяют несколько форм передачи внутреннего монолога в художественном тексте: прямой, косвенный (вторичный), ретроспективный [Блох, Сергеева, 2011; Осмоловский, 1964]. При прямом внутреннем монологе

практически отсутствует речевая линия автора-повествователя, дословно воспроизводится субъектно-речевая сфера персонажа. К речевым особенностям этой формы относятся: форма 1-го лица единственного числа субъекта речи, доминирование единиц экспрессивного (вопросительные и восклицательные предложения, именительный темы, эмоционально-окрашенная лексика) и разговорного синтаксиса (односоставные и неполные предложения, присоединительные конструкции, повторы, синтаксический параллелизм). В основе косвенного (вторичного) внутреннего монолога лежит авторское повествование, насыщенное высказываниями других субъектов речи. Как отмечают М. Я. Блох, Ю. М. Сергеева: «в таком монологе отчетливо проявляется контаминация голосов автора и персонажей, слияние их до такой степени, что, воспринимая мысли и чувства героя, мы ясно слышим интонацию автора» [Блох, Сергеева, 2011, с. 32]. Характерными речевыми приметами косвенного внутреннего монолога служат: обозначение субъекта речи формой 3-го лица единственного числа, формы глаголов прошедшего времени. Ретроспективный внутренний монолог воспроизводит ситуации, оставшиеся за рамками повествования, но при этом объясняющие поступки и поведение персонажа в настоящий момент. В типологии И. В. Артюшкова [Артюшков, 2004] представлены три разновидности внутреннего монолога, во многом соотносимые с рассмотренной классификацией: 1) монолог в авторском пересказе; 2) монолог, исходящий от персонажа; 3) монолог, с установкой на чужую речь.

К основным признакам внутреннего монолога относятся: автосемантическая высказывания, структурно-композиционная сложность, смысловая завершенность. Несмотря на то, что данный тип речи не рассчитан на непосредственную реакцию со стороны собеседника, исследователи [Артюшков, 2004; Гаибова, 1986; Г. М. Чумаков, 1977 и др.] указывают на такой его признак, как диалогичность. Элементы диалогически прямой речи во внутреннем монологе отмечены были еще В. В. Виноградовым. При описании композиционно-речевых категорий литературы академик выделял гибридные формы «диалогизированного монолога», которые «воспринимаются как “разговор” персонажа с самим собой или с отсутствующим партнером при “подразумеваемых” репликах» [Виноградов, 1980, с. 79].

В произведениях В. М. Шукшина внутренний монолог не менее значим, чем устный рассказ, диалог. Важность внутренней речи персонажа писатель объяснил в работе «Возражения по существу»: «Как только принимаюсь работать – писать рассказ, снимать фильм, – тотчас передо мной являются две

трудности: жизнь человека внешняя (поступки, слова, жесты) и жизнь души человека (потаенная дума, его боль, надежда); то и другое вполне конкретно, реально, но трудно все собрать вместе, трудно обнаружить ту логику да еще и “прийти к выводу”» [Василий Шукшин: Жизнь в кино, 2009, с. 211]. Следовательно, внутренний монолог у писателя – это способ раскрытия души и поступков героя. Н. Д. Голев, анализируя структуру внутренней речи героев в рассказах Шукшина, высказал следующую мысль: «<...> важнейшие для писателя вопросы, связанные со стремлением проникнуть в сокровенные тайны человеческого бытия и души конкретных людей, его героев (часто неразговорчивых и скрытных), решаются им не декларативно или гносеологически акцентированно, а через поступки, слова и особенно “мыслеслова” самих героев» [Голев, <http://lingvo.asu.ru/golev/articles/v84.html>].

Внутренний монолог в киноповести В. М. Шукшина «Калина красная» является важнейшей составляющей образа главного героя – Егора Прокудина. По сравнению с рассказами, в этом произведении писатель реже прибегает к данной форме речи персонажа (ср.: рассказы «Мой зять украл машину дров», «Осенью», «Сураз», «Суд» и др.). Это обусловлено жанровой природой киноповести. Выдвигая на первое место кинематографичность, В. М. Шукшин фокусирует внимание на членении повествования с помощью приема раскадровки. Принцип монтажа, переключки однотипных сцен «создают контрапункт» [Рыбальченко, 2007, с. 127]. Поведение персонажа раскрывается «здесь и сейчас», через деталь, слово-жест. Художественно-речевая организация текста оказывается под влиянием законов драмы и монтажного принципа композиции, «основными структурообразующими параметрами которого являются наблюдаемое и слышимое» [Мартынова, 2004, с. 171], поэтому авторская и персонажная речь чаще репрезентируются диалогом или смешанными композиционно-речевыми формами, соединяющими субъектно-речевые линии повествователя и персонажа.

Внутренний монолог представлен в композиционных частях киноповести, содержательно связанных с образом главного героя: 1) в коммуникативной ситуации, провоцирующей эмоциональный всплеск в поведении Егора Прокудина; 2) в ситуации внутреннего напряжения, связанного с размышлениями героя о смысле жизни, о душе; 3) в ретроспективных ситуациях, возвращающих героя в детство; 4) в ситуации перехода от внутренних размышлений к диалогу.

Рассмотрим особенности организации внутреннего монолога в каждой из названных ситуаций.

– Шалашовки, – ругался Егор, выходя с почты. – Вы у меня танец маленьких лебедей будете исполнять. Краковяк!.. – Он зашагал к вокзальному ресторану. – Польшку-бабочку! – Егор накалял себя. В глазах появился тот беспокойный блеск, который свидетельствовал, что душа его стронулась и больно толкается в груди. Он прибавил шагу. – Нет, как вам это нравится! Марионетки. Красные шапочки... Я вам устрою тут фигурные катания! Я наэлектризую здесь атмосферу и поселю бардак. – Дальше он и вовсе бессмысленно бормотал, что влетит в голову: – Тарьям-па-пам, тарьям-папам!.. Тарьям-папам-папам-папам... (с. 238)<sup>2</sup>. В данном примере наблюдается последовательный переход реплик героя в сторону прямого актуального внутреннего монолога, воспроизводящего субъектно-речевую линию Егора Прокудина. Сохраняются морфологические и лексические показатели речи героя. Они отражают его точку зрения, особенности восприятия, субъективную модальность. Ряды восклицательных предложений вносят в речь Егора Прокудина эмоциональную составляющую, а также становятся приемом диалогизации монолога. В данном примере внутренний монолог – это своего рода переход от внешней речи к внутренней реплике-реакции героя на ситуацию, искусно разыгранную им же на почте. Неудавшаяся игра в кавалера, друга, брата «Какой я вам гражданин? Я вам – товарищ и даже друг и брат» (с. 237) перерастает в досадное разочарование. Игровой подтекст монолога прослеживается в лексике «марионетки», «красные шапочки», в мелодии, которую бессмысленно бормочет Егор. Здесь характерологическая функция монолога.

Внутренняя речь может входить в авторское информативно-аналитическое повествование, делая его полифоничным. Чаще всего для этого используется косвенная форма персонажного монолога.

*Егор встал и вышел из избы.*

*Медленно прошел по сениям. Остановился около уличной двери, погладил косяк – гладкий, холодный. И прислонился лбом к этому косяку, и замер. Долго стоял так, сжимая рукой косяк, так, что рука побелела. **Господи, хоть бы еще уметь плакать в этой жизни – все немного легче было бы.** Но ни слезинки же ни разу не выкатилось из его глаз, только каменели скулы и пальцы до отека сжимали что-нибудь, что оказывалось под рукой. И ничего*

---

<sup>2</sup> Тестовые фрагменты, выбранные для анализа, цитируются по изданию: Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6: Рассказы 1972–1973 гг. Калина красная. Позови меня в даль светлую... / Шукшин В. М.; [сост., подгот. текста, комм. А. И. Куляпин] / под общ. ред. Д. В. Марьина. – Барнаул: Барнаул, 2014. – 360 с.

больше, что помогло бы в тяжкую минуту: **ни табак, ни водка – ничто, все противно**. Откровенно болела душа, мучительно ныла, точно жгли ее там медленным огнем. И еще только твердил в уме, как молитву: **«Ну, будет уж! Будет!»** (с. 255). Субъектно-речевая сфера героя вводится в речевую партию повествователя несколькими способами: а) немаркированным цитатным включением «Господи, хоть бы еще уметь плакать в этой жизни – все немного легче было бы»; б) необозначенной прямой речью **«И ничего больше, что помогло бы в тяжкую минуту: ни табак, ни водка – ничто, все противно»**; в) конструкцией с прямой речью «<...> твердил в уме, как молитву: **“Ну, будет уж! Будет!”**». Вариативность воспроизведения элементов внутреннего монолога в речевой партии повествователя свидетельствует, во-первых, об идеологической близости позиций автора и героя, во-вторых, о переплетении разных речевых пластов как отличительной черты речевой композиции шукшинских текстов.

Автор прибегает к внутреннему монологу актуального плана, подчеркивая изображение душевного состояния героя мимикой и жестами: «<...> рука побелела. Но ни слезинки же ни разу не выкатилось из его глаз, только каменели скулы и пальцы до отека сжимали что-нибудь, <...>» и использованием самопроизвольной внутренней речи **«И еще только твердил в уме, как молитву: «Ну, будет уж! Будет!»**».

Важную роль в монологе играет прием остранения. В таких фрагментах внутренней речи Егор Прокудин словно бы смотрит на себя со стороны, оценивает свое поведение, а иногда вступает в диалог с самим собой (особо стоит обратить внимание на употребление формы 2-го лица единственного числа).

– **Ну и ну... Жоржик. Это же надо! Ты же так ударником будешь!** – Он оглянулся по степи, вдохнул весенний земляной дух и на минуту прикрыл глаза. *Постоял так <...>*.

Егор еще раз оглядел степь. Вот и этого будет жаль. **«Да что же я за урод такой! – невольно подумал он. – Что я жить-то не умею? К чертям собачьим! Надо жить. Хорошо же? Хорошо. Ну и радуйся!»** – Егор глубоко вздохнул (с. 258). Восклицательные и вопросительные предложения в таком монологе несут особую смысловую нагрузку. С их помощью передается ассоциативный характер мыслительного процесса, внутреннее напряжение героя, динамика и противоречивость чувств в его душе. Во внутреннем диалогизированном монологе герой раскрывается как рефлексирующая личность, находящаяся

в состоянии поиска выхода из душевного кризиса. О состоянии своего героя В. М. Шукшин писал так: «Не баб ищет Егор, не сладкой жизни и не пьяного забвения. А праздник для души. Ищет, не находит – и мается. Душа его не на месте. Он тоскует и мечется, потому что осознает где-то, что живет неладно, что жизнь его не задалась, пошла в разлад с совестью» [Василий Шукшин: Жизнь в кино, 2009, с. 207].

В речи Егора Прокудина присутствуют черты внутреннего монолога ретроспективного плана, связанные с детскими воспоминаниями. Такие фрагменты в киноповести выполняют сюжетобразующую роль.

*Парнишкой он любил слушать, как гудят телеграфные столбы. Прижмется ухом к столбу, закроет глаза и слушает... Волнующее чувство. Егор всегда это чувство помнил: как будто это нездешний какой-то гул, не на земле гудит, а черт знает где. Если покрепче зажмуриться и целиком вникнуть в этот мощный утробный звук, то он перейдет в тебя – где-то загудит внутри, в голове, что ли, или в груди – не поймешь. Жутко бывало, но интересно. Странно, ведь вот была же длинная, вон какая разная жизнь, а хорошо помнилось только вот это немногое: корова Манька, да как с матерью носили на себе березки, чтобы истопить печь. Эти-то дорогие воспоминания и жили в нем, и, когда бывало вовсе тяжело, он вспоминал далекую свою деревеньку, березовый лес на берегу реки, саму реку... Легче не становилось, только глубоко жаль было всего этого и грустно, и по-иному щемило сердце – и дорого, и больно. И теперь, когда от паши веяло таким покоем, когда голову грело солнышко и можно остановить свой постоянный бег по земле, Егор не понимал, как это будет – что он остановится, обретет покой. Разве это можно? Жило в душе предчувствие, что это будет, наверно, короткая пора.*

Внутренний монолог героя в данном примере представлен в виде растворенных, графически и пунктуационно не маркированных элементов чужого «слова» в речевой партии повествователя. Такой монолог словно бы внедряется в авторскую речь. Происходит наслаивание одной субъектно-речевой сферы на другую. В результате организуются смысловые точки, соединяющие в единое целое сознание повествователя и персонажа. Благодаря такому взаимодействию рождается особый тип аппликативного несобственно авторского повествования, где на поверхности лежит «слово» автора, а за ним скрываются индивидуализированные чужие высказывания как знаки субъективно-речевой сферы персонажа. Например, смысловыми метками внутренних размышлений

Егора Прокудина служат детские воспоминания: *«хорошо помнилось только вот это немногое: корова Манька, да как с матерью носили на себе березки, чтобы истопить печь <...> вспоминал далекую свою деревеньку, березовый лес на берегу реки, саму реку»*. Они будят в герое особые чувства и ощущение безвозвратной потери. Эти чувства понятны и автору, поэтому речевая линия героя вводится необозначенной прямой речью, в которой особо значимы разговорные фразы, присоединительные конструкции, неопределенные и указательные местоимения, частицы: *«Егор всегда это чувство помнил: как будто это незнакомый какой-то гул, не на земле гудит, а черт знает где. Если покрепче зажмуриться и целиком вникнуть в этот мощный утробный звук, то он перейдет в тебя – где-то загудит внутри, в голове, что ли, или в груди – не поймешь»*. Формы прошедшего времени глаголов усиливают внутреннее драматическое состояние героя: *«Жутко бывало, но интересно. Странно, ведь вот была же длинная, вон какая разная жизнь»*.

Функционирование внутреннего монолога часто обуславливается характером самих ситуаций, послуживших материалом для осмысления поведения героя. В таких случаях внутренняя речь выполняет композиционную функцию: подготавливает переход к диалогу.

*И вот Егор летел светлой лунной ночью по доброму большаку – в село, к Любе.*

*«Ну, что это, что это? – пытал себя Егор. – Что это я?»* Беспокойство и волнение овладели им. Он уже забыл, когда он так волновался из-за юбки.

*– Ну, как там... насчет семейной жизни? – спросил он таксиста. – Что пишут новенького? (с. 244).*

Герой ищет путь, который бы помог ему обрести некогда потерянную родовую и душевно-личностную идентичность. Этот поиск он обращает внутрь себя самого и во вне – через диалог с окружающими.

Итак, в киноповести «Калина красная» внутренний монолог напрямую соотносится с образом Егора Прокудина. Внутренняя речь героя воспроизводится актуальным, косвенным, ретроспективным монологом. Особую смысловую нагрузку несет ретроспективный внутренний монолог, представляющий собой аппликацию авторского «слова» и «мыслеслов» героя. Такой монолог не имеет четких графических и стилистических маркеров. Он соединяет сознания повествователя и персонажа и становится приемом изображения психотипа героя с «наскипидаренной» душой.

Внутренний монолог в киноповести «Калина красная» является композиционно-речевым приемом, раскрывающим модели поведения героя в отдельно взятых ситуациях. Истинные действия и поступки Егора Прокудина объясняются посредством внутренней речи. Внутренний монолог в произведении сложен с точки зрения стилистической и речевой организации, выполняет характерологическую, идеологическую, сюжетообразующую и композиционную функции.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Артюшков, И. В.** Внутренняя речь и ее изображение в художественной литературе (на материале романов Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого): автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук: 10.02.01 – Русский язык / Артюшков Игорь Викторович. – Москва, 2004. – 46 с.
2. **Ахманова, О. С.** Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – Изд.2-е, стереотипное. – Москва: Едиториал УРСС, 2004. – 576 с.
3. **Блох, М. Я.** Внутренняя речь в структуре художественного текста / М. Я. Блох, Ю. М. Сергеева. – Монография. – Москва: Прометей; МПГУ, 2011. – 180 с.
4. **Василий Шукшин: Жизнь в кино. Сборник материалов** / Сост. И. А. Коротков, Е. В. Огнева, В. И. Фомин. – Барнаул: Изд-во ГМИЛИКА, ОАО «Алтайский дом печати», 2009. – 352 с.
5. **Виноградов, В. В.** О языке художественной прозы: Избранные труды / В. В. Виноградов. – Москва: Наука, 1980. – 360 с.
6. **Волошинов, В. Н.** Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке / В. Н. Волошинов – Москва: «Лабиринт», 1993 – 196 с.
7. **Выготский, Л. С.** Мышление и речь / Л. С. Выготский // Избранные психологические исследования. – Москва: Наука, 1956. – 324 с.
8. **Гаибова, М. Т.** Прагмалингвистический анализ художественного текста / М. Т. Гаибова; Азерб. гос. ун-т им. С. М. Кирова. – Баку: АГУ, 1986. – 84 с.
9. **Голев, Н. Д.** Структура внутренней речи в рассказах В. М. Шукшина (к проблеме взаимодействия разных типов речи в ментальных контекстах) / Н. Д. Голев. – URL: <http://lingvo.asu.ru/golev/articles/v84.html> (06.03.2025).
10. **Гончарова, Е. А.** Пути лингвистического выражения категорий автор – персонаж в художественном тексте / Е. А. Гончарова. – Томск: Изд-во Томского университета, 1984. – 150 с.

11. **Мартьянова, И. А.** Художественно-речевая структура кинопрозы Шукшина / И. А. Мартьянова // Творчество В. М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. Т. 1: Филологическое шукшиноведение. Личность В. М. Шукшина. Язык произведений В. М. Шукшина / науч. ред. А. А. Чувакин; ред.-сост. В. А. Чеснокова, А. А. Чувакин. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. – С. 171–174.

12. **Осмоловский, О. Н.** Внутренний монолог в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» / О. Н. Осмоловский // Ученые записки Орловского государственного педагогического университета. – Т. 27. – 1964. – С. 185–205.

13. **Рыбальченко, Т. Л.** Калина красная / Т. Л. Рыбальченко, Е. И. Коношенко // Творчество В. М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. Т. 3: Интерпретация художественных произведений В. М. Шукшина. Публицистика В. М. Шукшина / науч. ред. А. А. Чувакин; ред.-сост. С. М. Козлова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. – С. 124–129.

14. **Чумаков, Г. М.** Чужая речь как лингвостилистическая категория и проблемы грамматики, лексики, стилистики / Г. М. Чумаков. – Днепропетровск, 1977. – 215 с.

#### REFERENCES

1. **Artjushkov, I. V.** Vnutrennjaja rech' i ee izobrazhenie v hudozhestvennoj literature (na materiale romanov F. M. Dostoevskogo i L. N. Tolstogo): avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora filologicheskikh nauk: 10.02.01 – Russkij jazyk: / Artjushkov Igor' Viktorovich. – Moskva, 2004. – 46 s.

2. **Ahmanova, O. S.** Slovar' lingvisticheskikh terminov / O. S. Ahmanova. – Izd. 2-e, stereotipnoe – Moskva: Editorial URSS, 2004. – 576 s.

3. **Bloh, M. Ja.** Vnutrennjaja rech' v strukture hudozhestvennogo teksta / M. Ja. Bloh, Ju. M. Sergeeva. – Monografija. – Moskva: Prometej; MPGU, 2011. – 180 s.

4. **Chumakov, G. M.** Chuzhaja rech' kak lingvostilisticheskaja kategorija i problemy grammatiki, leksiki, stilistiki / G. M. Chumakov. – Dnepropetrovsk, 1977. – 215 s.

5. **Gaibova, M. T.** Pragmalingvisticheskij analiz hudozhestvennogo teksta / M. T. Gaibova; Azerb. gos. un-t im. S. M. Kirova. – Baku: AGU, 1986. – 84 s.

6. **Golev, N. D.** Struktura vnutrennej rechi v rasskazah V. M. Shukshina (k probleme vzaimodejstvija raznyh tipov rechi v mental'nyh kontekstah) / N. D. Golev – URL: <http://lingvo.asu.ru/golev/articles/v84.html> (06.03.2025).

7. **Goncharova, E. A.** Puti lingvostilisticheskogo vyrazhenija kategorij avtor – personazh v hudozhestvennom tekste / E. A. Goncharova. – Tomsk: Izd-vo Tomskogo universiteta, 1984. – 150 s.

8. **Mart'janova, I. A.** Hudozhestvenno-rechevaja struktura kinoprozy Shukshina / I. A. Mart'janova // *Tvorchestvo V. M. Shukshina: Jenciklopedicheskiy slovar'-spravochnik. T. 1: Filologicheskoe shukshinovedenie. Lichnost' V. M. Shukshina. Jazyk proizvedenij V. M. Shukshina / nauch. red. A. A. Chuvakin ; red.-sost. V. A. Chesnokova, A. A. Chuvakin. – Barnaul: Izd-vo Alt. un-ta, 2004. – S. 171–174.*
9. **Osmolovskij, O. N.** Vnutrennij monolog v romane F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» / O. N. Osmolovskij // *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – T. 27. – 1964. – S. 185–205.*
10. **Rybal'chenko, T. L.** Kalina krasnaja / T. L. Rybal'chenko, E. I. Konju-shenko // *Tvorchestvo V. M. Shukshina: Jenciklopedicheskiy slovar'-spravochnik. T. 3: Interpretacija hudozhestvennyh proizvedenij V. M. Shukshina. Publicistika V. M. Shukshina / nauch. red. A. A. Chuvakin ; red.-sost. S. M. Kozlova. – Barnaul: Izd-vo Alt. un-ta, 2007. – S. 124–129.*
11. **Vasilij Shukshin: Zhizn' v kino. Sbornik materialov / Sost. I. A. Korotkov, E. V. Ogneva, V. I. Fomin. – Barnaul: Izd-vo GMILIKA, OAO «Altajskij dom pečati», 2009. – 352 s.**
12. **Vinogradov, V. V.** O jazyke hudozhestvennoj prozy: Izbrannye trudy / V. V. Vinogradov. – Moskva: Nauka, 1980. – 360 s.
13. **Voloshinov, V. N.** Marksizm i filosofiya jazyka: Osnovnye problemy sociologicheskogo metoda v nauke o jazyke / V. N. Voloshinov – Moskva: «Labirint», 1993 – 196 s.
14. **Vygotskij, L. S.** Myshlenie i rech' / L. S. Vygotskij // *Izbrannye psihologicheskie issledovanija. – Moskva: Nauka, 1956. – 324 s.*

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-165-175

**Т. А. Богумил<sup>1</sup>***Алтайский государственный педагогический университет (Барнаул, Россия)*

## **СЕМАНТИКА БЕРЕЗЫ В «КАЛИНЕ КРАСНОЙ» В. М. ШУКШИНА**

В статье рассмотрена символика и мифопоэтика одного из главных дендрообразов киноповести и фильма «Калина красная» В. М. Шукшина. Значение образа березы вырастает из реальных признаков растения и сложившейся вокруг него культурной традиции (мифологической, фольклорной, литературной). В контексте творчества писателя образ березы связан с концептами женственности (девушка-невеста, жена, мать), Родины (Россия в целом и малая родина), архетипом блудного сына, сюжетом инициации в его семейно- и календарно-обрядовой вариации. Представленный материал подготовлен для «Энциклопедии “Калины красной” В. М. Шукшина», над которой в настоящее время работает коллектив ученых АлтГПУ.

**Ключевые слова:** мифопоэтика, дендропоэтика, символ, образ дерева, В. Шукшин, С. Есенин

**T. A. Bogumil***Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russia)*

## **SEMANTICS OF BIRCH IN “KALINA KRASNAYA” BY V.M. SHUKSHIN**

The article examines the symbolism and mythopoetics of one of the main dendro-images of the film and the story “Kalina Krasnaya” by V. M. Shukshin. The meaning of the birch image grows out of the real features of the plant and the cultural tradition (mythological, folklore, literary) that has developed around it. In the context of the writer’s work, the image of the birch is associated with the concepts of femininity (a girl-bride, a wife, a mother), the Motherland (Russia as a whole and a small homeland), the archetype of the prodigal son, the plot of initiation in its family and calendar-ritual variations. The presented material has been prepared for the “Encyclopedia of “Kalina Krasnaya” by V. M. Shukshin”, which is currently being worked on by a team of scientists from Altai State Pedagogical University

**Keywords:** mythopoetics, dendropoetics, symbol, image of a tree, V. Shukshin, S. Yesenin

---

<sup>1</sup> Татьяна Александровна Богумил – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул, Россия). E-mail: tbogumil@mail.ru.

На важность древесного кода для понимания киноповести (1973) и фильма (1974) «Калина красная» указывает дендроним, вынесенный в «сильную» заглавную позицию.

Положительное и апотропейное значение березы в славянской народной культуре обусловлено природными признаками (белым цветом коры, ранним появлением листвы, произрастанием в солнечных местах, неприхотливостью) и бытовой пользой растения. Грамматический род дендронима предопределил женскую семантику дерева. В восточнославянском календарном фольклоре береза «фактически стала олицетворением весны» [Колосова, 2015, с. 77–78]. Вредоносная функция березы выростала из ее связи с нечистой силой и душами умерших (русалками) [Виноградова, 1995, с. 156].

В русской художественной литературе береза начала восприниматься как национальный символ примерно с середины XIX века. Основу этой традиции заложил М. Ю. Лермонтов стихотворением «Родина» (1841). В XX веке геопозитическая аналогия «береза – женщина – Россия» наиболее отчетливо проводилась С. А. Есениным [Эпштейн, 1990, с. 57–62]. Согласно результатам современного ассоциативного эксперимента береза по-прежнему лидирует среди фитонимических образов страны. Важно, что реципиенты в связи с данным деревом упоминают В. М. Шукшина [Полякова, 2013, с. 147]. По-видимому, это обстоятельство обусловлено просмотром кинофильма «Калина красная», где лейтмотивом проходят сцены с березами.

В художественном мире писателя береза, наряду с сосной, присутствует повсеместно, что отражает реальное доминирование этих пород не только в России в целом, но и в Алтайском крае в частности: «...“березовый колок” – характернейшая черта западносибирского, в том числе Алтайского, пейзажа» [Козлова, 1994, с. 11]. Помимо функции создания достоверного ландшафта береза наделена переносными смыслами. Символизация березы как образа России и малой родины у Шукшина неизменна. Уже в раннем автобиографическом рассказе «Далекие зимние вечера» (1963) образ березы передает ностальгию по родине, матери и детству. В сцене рубки деревьев на дрова при помощи антропоморфной метафоры достигается «слияние символического, традиционного для русской культуры образа березы “молодость, радость, верность, невеста, жена, женщина, девушка” с образом, представляющим сферу духовных ценностей (милосердие, сострадание, любовь к человеку, земле, родине)» [Бурмакова, 2015, с. 38]. В киноповести «Калина красная» самые ценные, детские, воспоминания Егора Прокудина также

носят автопсихологический характер и связаны с березой как знаком матери, печного тепла, малой родины: «...помнилось <...> как с матерью носили на себе березки, чтобы истопить печь. <...> ... когда бывало вовсе тяжело, он вспоминал далекую свою деревеньку, березовый лес на берегу реки» (т. 6, с. 258)<sup>2</sup>. В таком значении береза является обязательным атрибутом шукшинского варианта мифа о блудном сыне, маркируя начальную (эдемскую) и финальную точку архетипичной фабулы (возвращение-воскресение).

Для мировоззрения писателя характерно восходящее к романтизму раздвоение мира: «жизнь “действительная” (“Вот где действительно... жизнь”), согласная с природой и разумом <...> и жизнь недействительная, придуманная, исполненная суеты, показного энтузиазма, игры самолюбия» [Козлова, 2007, с. 78]. Положительный полюс оппозиции, как правило, принадлежит деревне, неизменный ландшафтно-символический элемент которой – береза: «... дайте ему («мужику». – Т.Б.) ... посадить под окном березу» («Монолог на лестнице», 1968) (т. 8, с. 31). Для человека в экзистенциальном состоянии абсурда береза оказывается молчаливым напоминанием о подлинном существовании. В рассказе «Два письма» (1967) герой во время ночной бессонницы осознает глупость и пошлость своего пижонского поведения в деревне: «Нарядились, как эти ...черт знает кто! Сели у межи, под березками, выпили. И давай хвастаться...» (т. 3, с. 107). Подлинное возвращение из города домой осуществилось спустя годы лишь в ментальном пространстве. В рассказе «Приезжий» (1969) ситуацию скандала завершает мотив тишины, открывавший и предыдущий рассказ: «Слышно было, как ветка березы чуть касалась верхнего стекла окна – трогала» (т. 3, с. 15). Герой, вернувшийся из длительного заключения домой, где ему никто не рад, в итоге восстанавливает отношения с дочерью. В рассказе «Залетный» (1970) у изголовья могилы переехавшего в деревню художника товарищ посадил березку. В противовес отчаянию Неверова перед бессмысленной неотвратимостью смерти выступает финальный образ дерева: «И когда дули южные теплые ветры, березка кланялась и шевелила, шевелила множеством маленьких зеленых ладоней – точно силилась что-то сказать. И не могла» (т. 5, с. 143). Деревце «противостоит пафосу тотальной смыслоутраты, характерной для экзистенциализма» [Куляпин, 2012, с. 190]. Герой рассказа «Петька Краснов рассказывает» (1973) успешно избежал искушений курортного юга (дендросимволом которого является пальма) и благополучно вернулся

---

<sup>2</sup> Здесь и далее все цитаты даются по этому изданию: [Шукшин, 2014]. Номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты.

в родную деревню. Повествование завершается образом березы: «Шелестят листвою березки. То замолчат – тихо, а то вдруг залопочут-залопочут, неразборчиво, торопливо... <...> Петьке хорошо» (т. 7, с. 25). В приведенных примерах фабула подспудно ориентирована на архетип блудного сына. Тишина и береза сопутствуют приобщению героя / читателя к благополучному состоянию мира и души. Эта же мифопоэтическая модель лежит в основе березового сюжета «Калины красной».

В киноповести и фильме совпадают три березовые сцены, приуроченные к ключевым событиям судьбы Егора: выходу из тюрьмы, смене жизненного пути, гибели.

Первая сцена – это остановка у березняка после освобождения из заключения. В фольклорно-есенинском ключе березки персонифицируются как «подружки» и «невесты», лес вызывает «тихий восторг» у созерцателя: «И такой это был чистый белый мир на черной еще земле, такое свечение!..» (т. 6, с. 213). Егор говорит деревцу: «Жениха ждешь? Скоро уж скоро» (т. 6, с. 213). Данная сцена завершает экспозицию киноповести, суммируя обозначенные в ней мотивы: матримониальный и смертельный. Прокудин перед выходом показал начальнику фотографию «заочницы» Любы Байкаловой, представив ее будущей женой. Образ березы прочитывается как природно-растительная ипостась женщины, наделенной схожими характеристиками: «красивая, молодая, ... добрая и ясная», «милое русское простое лицо», «доверчивость» (т. 6, с. 209). Как известно, в фольклоре свадебная и похоронная обрядность изоморфны, что отразилось в сюжете «Калины красной». Светлая сцена встречи с древесной «невестой» предсказывает не только знакомство с Любой, но и грядущую смерть «жениха» у березового колка. В киноповести трагический финал предрекает содержание стихотворения С. А. Есенина «Мир таинственный, мир мой древний...» (1922), которое Егор с чувством прочитал наизусть перед остановкой. В фильме вместо стихотворения прогностической функцией наделено обращение Прокудина к черным птицам (скорее всего, грачам): «Нет уж, вы пока надо мной не каркайте». В реплике содержится двойная отсылка: к устойчивому выражению «накаркать (беду)» и песне «Черный ворон», где казак вопрошает предвестника смерти: «Что ж ты выешься надо мной?», – и бунтует перед неизбежным: «...я не твой».

Мифопоэтическая связь березового кода с темой смерти и возрождения трижды обозначена в последующем повествовании (данные фрагменты отсутствуют в фильме). Во время «бардельеро» Егор начинает говорить «негромко,

задумчиво, как на похоронах», но вдруг вдохновляется: «Весна... Скоро зацветут цветочки. Березы станут зеленые...» (т. 6, с. 240). В этот момент он «все еще слышал родной голос Любы, и это пугало и сбивало» (т. 6, с. 240). Егор озвучивает идиллическую перспективу: «Будет полянка, потом лесок, потом в ложок спустился – там ручеек журчит...» (т. 6, с. 240). Кто-то за столом вспоминает, что скоро Троица. Христианский православный праздник восходит к языческому обычаю отмечать приближение лета с помощью обрядовых действий над зеленью. В русской культуре поклонение растениям вылилось в культ березки [Соколова, 1979, с. 188]. Как правило, ритуал состоял из двух этапов: «завивания» (украшения) дерева, а затем примерно через неделю «развивания» и уничтожения жертвы [Самодолова, 2010, с. 200].

Все, сказанное героем на празднике, а также заданное мифо-ритуальным подтекстом, реализуется в дальнейшем развитии сюжета. Попытка героя обрести покой и праздник среди «развратников» провалилась. Он начинает искать свое место в мире Любы. Егор устраивается водителем директора совхоза, приезжает на пасеку, где вновь встречает березку и обращается к ней: «– Что? Начинаешь слегка зеленеть? Скоро уж, скоро... Оденешься. Надоело голой-то стоять? Ишь ты какая... Скоро нарядная будешь» (т. 6, с. 249).

После того, как Прокудин отказался от унижительной для него роли личного шофера, идиллия из его застольной речи дословно воплощается в окрестностях села Ясное, где живет Люба: «Вышел на полянку, прошел полянку – опять начался лесок, погуще, покрепче. Потом он спустился в ложок – там ручеек журчит» (т. 6, с. 251). В березовой рощице Егор совершает обещанное пополнение «гардероба» деревьев: «Снял с себя галстук, надел одной – особенно красивой, особенно белой и стройной. Потом увидел рядом высокий пенек, надел на него свою шляпу. Отошел и полюбовался со стороны.

– Ка-кие – фраера! – сказал он. И пошел дальше. И долго еще оглядывался на эту нарядную парочку. И улыбался. На душе сделалось легче» (т. 6, с. 251). Действия Прокудина схожи с первым этапом обряда троичко-семитского комплекса – украшением дерева. Профанно-шутливый характер события подчеркнут гендерной инверсией: в древности завивание березки было сугубо женским праздником. Рудиментами ритуальных ленты и венка выступают галстук и шляпа. Значение поступка героя, тем не менее, сближается с архаичным ритуалом в главном – иницирующей функции. Дарение растениям вещей символизирует отказ Егора от неорганичной для него роли городского интеллигента, фраера.

Выстроенный по принципу градации троекратный повтор подготавливает вторую, кульминационную, «березовую» сцену, которая сохранилась в фильме: возвращение Егора с кривого воровского пути к исконному крестьянскому поприщу, заданному именем (Георгий – др.-гр. «земледелец»). «Дорогие воспоминания» о прошлом (детстве, матери, березках) подкрепляются в настоящем наличием березняка на краю поля. Деревья, наконец, покрылись листвой: «– Ох, вы мои хорошие!.. И стоят себе: прижухлись с краешку и стоят. Ну, что, дождались? Зазеленели... – Он ласково потрогал березку. – Ох, ох, нарядились-то! Ах, невестушки вы мои, нарядились. И молчат стоят. Хоть бы крикнули, позвали, – нет, нарядились и стоят. Ну, уж вижу теперь, вижу – красивые. Ну, ладно, мне пахать надо. Я тут рядом буду, буду заходить теперь» (т. 6, с. 258). Любовь героя к березкам, символизирующим весну, обновление, новую жизнь как бы запрограммирована его именем. В народной культуре святой Георгий / Егорий / Юрий выступает как победитель зимы. Речи героя, побуждающие деревья «нарядиться»-зазеленеть, в таком контексте приобретают почти магический характер.

Наконец, заключительная «березовая» сцена киноповести и фильма посвящена гибели Егора Прокудина. Он смертельно ранен пулей в живот: «Шел, хватаясь другой рукой за березки. И на березах оставались ярко-красные пятна» (т. 6, с. 265). Насильственная смерть героя в березовом колке у распаханного и засеянного поля находит аналог в первом супружеском акте [Козлова, 1994, с. 12], а также в древних ритуальных жертвоприношениях годового и аграрного цикла.

В совокупности сцены с березками-невестами создают в киноповести сквозной символический сюжет о браке/смерти. В фильме акценты поставлены иначе. Березка антропоморфизируется не только как девушка, но и как мать: «Какая Василиса-то, прямо рожать пора», – говорит герой мощному дереву во время прогулки с Любой. Кроме того, береза стоит у дома Куделихи и у церкви, где Егор покаянно рыдает о своем неизбывном грехе перед матерью. То есть свадебно-похоронная семантика дополняется семейно-аграрными и христианскими (мотив блудного сына) смыслами.

После первого показа кинофильма «Калина красная» Л. Куравлев написал о потрясших его эпизодах: «На экране Шукшин несколько раз разговаривает с березами. Как с реальным действующим лицом. На равных. Но что такое береза? Величайший символ русской земли. Поставь рядом с березами другого актера, который вот так же начнет с ними говорить, и я боюсь, это

окажется фальшивым, будет шокировать зрителя. А вот Шукшин имеет право общаться с березами. Он говорит с ними – и я ему верю. <...>

Василий Макарович Шукшин был сыном родной земли – плоть от плоти ее.

Как березы...» [Куравлев, 1979, с. 234–236].

Кинокритики не были столь проникательны и благожелательны. В статье «Возражения по существу» (1974) Шукшин вынужденно парировал упреки в сентиментальности и мелодраматизме древесных эпизодов: «Если герой гладит березки и ласково говорит с ними, то он всегда делает это *через думу*, никогда бы он не подошел – только приласкать березку. <...> Увидел березку – подошел, погладил, сказал, какая она красивая стоит, – маленько один побыл, вдумался... <...> ...березки – это так, «к слову», увидит же он, зритель, как важно решить Егору, куда теперь ступить, где преклонить голову, ведь это не просто, это мучительно. Может, оттого и березки-то, что с ними не так страшно. А страшно это, и это-то и дико – уверовать, что отныне, до конца дней, одна стезя – пахать и сеять, для Егора, быть может, страшней тюрьмы, потому что – непривычно» (т. 8, с. 58). Предложенная автором психологическая трактовка березовых сцен не отменяет мифопоэтического подтекста: архетипа о блудном сыне, обрядового (календарного и семейного) сюжета инициации. Как не исключает она и символизма березы в качестве национального дерева России.

Другим дендробразом России в фильме выступает сосна, на что намекает неоднократно показанная в интерьерах дома Любы копия пейзажа И. И. Шишкина «Рожь» (1878). Древесной антитезой березе-сосне в фильме является пальма, изображенная на гобелене с восточным сюжетом в квартире, где был организован неудачный «пикничок». Пальма в мире Шукшина – символ красивой и порочной чужой жизни (ср. курортный миф в творчестве писателя [Богумил, 2017, с. 111–117]).

Процесс семиозиса в творчестве Шукшина достигает апогея в конце 60-х – начале 70-х гг. В поздний период писатель выдвинул несколько альтернативных березе образов, воплощающих национальную идею: Ивана Расторгуева («Печки-лавочки»), гоголевскую «Русь-тройку» («Забуксовал»), пароход «Россия» («Чередниченко и цирк»), лайнер и дом («Штрихи к портрету»), церковь («Мастер», «Крепкий мужик») [Куляпин, 2006а, с. 40–41]. Персонажи позднего Шукшина «живут, как правило, не в реальном мире, а в мире подделок и имитаций» [Куляпин, 2007, с. 46]. Так, герой рассказа «Версия» (1973)

пытается скопировать мебель из карельской березы, используя обычную березу. В сатирической повести для театра «Энергичные люди» (1974) образ березы-России выхолащивается, превращаясь в симулякр. В произведении пародируется то, что живо и свято для автора, но является мнимой ценностью, маской в пьяной импровизации спекулянтов:

«– Прощайте, – грустно сказал Аристарх. – Березки милые... <...>

– Далеко теперь наши березки, – сказал курносый; он уже опять готов был плакать.

– А я люблю избу! – громко и враждебно сказал человек с простым лицом» (т. 7, с. 158).

Простой человек, готовясь к аресту, произносит речь, сходную с обращением Егора Прокудина к березкам: «– Прощайте... драгоценные мои, – говорил Простой человек, глядя на бутылки. – Красавицы мои. Как я буду без вас?.. Одно страдание будет, тоска зеленая... Любимые мои. Тяжело мне с вами расставаться, ох, тяжело...» (т. 7, с. 181). В свете «алкогольного мифа» Шукшина примечательно, что содержимое бутылок – не водка, русский национальный напиток, а коньяк, связанный с темой бесовства [Куляпин, 2006б, с. 70]. Простой человек, как и Егор Прокудин, оторвался от коренного деревенского мира, знаком чего является подмена иконных ценностей (береза / водка) дорогими зарубежными аналогами.

В фильме по сравнению с киноповестью уменьшено количество эпизодов с березками как символами чистоты, и напротив, появились кадры с березками поруганными и фиктивными. Кинокартину открывает видеоряд со стереотипами, знаковыми для русского национального кода и историко-культурного подтекста «Калины красной». Одно из изображений на сцене тюремного актового зала – девушка и юноша среди берез. В пенитенциарном контексте нарочито плакатный рисунок создает ощущение фальши, мнимости приобщения уголовников к ценностям, навязываемым официальной культурой. Эпизод выступает контрастом первой искренней встрече Егора с березками после выхода на волю, а также черно-белой записи пения реального заключенного, за спиной которого видна нарисованная береза («ложное/действительное»). Другая оппозиция – «мертвое/живое», «поруганное/ценное» – устанавливает различие городского и деревенского миров. Когда Егор в жажде воли и праздника бродит по центру, мелькает кадр с березой, на коре которой варварски вырезаны буквы «К.Н.», демонстрируется сплав по реке сосновых

бревен, среди которых попадаются стволы берез. Городской и тюремный локусы противопоставлены деревенскому, где еще сохранены подлинныи, столь необходимые человеку, сакральные и нравственные смыслы, материальным воплощением которых является береза.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Богумил, Т. А.** Геопоэтика В. М. Шукшина: коллективная монография / Т. А. Богумил, А. И. Куляпин, Е. А. Худенко; науч. ред. А. И. Куляпин. – Барнаул: АлтГПУ, 2017. – 176 с.

2. **Бурмакова, Е. А.** Антропоморфная метафора в художественном дискурсе (на материале автобиографических рассказов В. М. Шукшина) / Е. А. Бурмакова, Н. И. Маругина // Научный диалог. – 2015. – № 3 (39). – С. 29–45.

3. **Виноградова, Л. Н.** Береза / Л. Н. Виноградова, В. В. Усачева // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 томах. – Том 1: А–Г / под общ. ред. Н. И. Толстого. – Москва: Международные отношения, 1995. – С. 156–160.

4. **Козлова, С. М.** Двое на телеге / С. М. Козлова // Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник: в 3 т. – Т. 3: Интерпретация художественных произведений В. М. Шукшина. Публицистика В. М. Шукшина / науч. ред. А. А. Чувакин; ред.-сост. С. М. Козлова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. – С. 77–78.

5. **Козлова, С. М.** Региональная концепция национального возрождения в прозе В. М. Шукшина / С. М. Козлова // Творчество В. М. Шукшина: поэтика, стиль, язык (К 65-летию со дня рождения). – Барнаул: Изд-во Алт. гос ун-та, 1994. – С. 3–17.

6. **Колосова, В. Б.** Береза в славянской духовной культуре и быту / В. Б. Колосова // Береза: сб. статей / отв. ред. Н. Н. Казанский, В. Т. Ярмишко. – Санкт-Петербург: Наука, 2015. – С. 33–82.

7. **Куляпин, А. И.** Версия / А. И. Куляпин // Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник: в 3 т. – Т. 3: Интерпретация художественных произведений В. М. Шукшина. Публицистика В. М. Шукшина / науч. ред. А. А. Чувакин; ред.-сост. С. М. Козлова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. – С. 46–47.

8. **Куляпин, А. И.** Алкоголь / А. И. Куляпин // Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник: в 3 т. – Т. 2: Эстетика и поэтика прозы В. М. Шукшина. Мотивы и символы творчества В. М. Шукшина. Диалог культур / науч. ред. А. А. Чувакин; ред.-сост. С. М. Козлова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2006а. – С. 68–71.

9. **Куляпин, А. И.** Художественный мир Ш. в символах / А. И. Куляпин // Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник: в 3 т. Т. 2: Эстетика и поэтика прозы В. М. Шукшина. Мотивы и символы творчества В. М. Шукшина. Диалог культур / науч. ред. А. А. Чувакин; ред.-сост. С. М. Козлова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2006бб. – С. 39–43.

10. **Куляпин, А. И.** Творческая эволюция В. М. Шукшина / А. И. Куляпин. – Ишим: Изд-во ИГПИ им. П. П. Ершова, 2012. – 240 с.

11. **Куравлев, Л.** Как березы... / Л. Куравлев // О Шукшине: Экран и жизнь. – Москва: Искусство, 1979. – С. 223–236.

12. **Полякова, Н. В.** Фитонимический образ России (по данным ассоциативного эксперимента) / Н. В. Полякова // Альманах современной науки и образования. – 2013. – № 4 (71). – С. 146–148.

13. **Самоделова, Е. А.** Вербa и береза в региональных традициях Центральной России / Е. А. Самоделова // Образный мир традиционной культуры русского фольклора. – Москва: Государственный республиканский центр, 2010. – С. 191–209.

14. **Соколова, В. К.** Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов, XIX – начало XX в. / В. К. Соколова. – Москва: Наука, 1979. – 287 с.

15. **Шукшин, В. М.** Собрание сочинений: в 9 т. / В. М. Шукшин. – Барнаул: ИД «Барнаул», 2014.

16. **Эпштейн, М. Н.** «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – Москва: Высшая школа, 1990. – 302 с.

#### REFERENCES

1. **Bogumil, T. A.** Geopojetika V. M. Shukshina: kolektivnaja monografija / T. A. Bogumil, A. I. Kuljapin, E.A. Hudenko; nauch. red. A. I. Kuljapin. – Barnaul: AltGPU, 2017. – 176 s.

2. **Burmakova, E. A.** Antropomorfnaja metafora v hudozhestvennom diskurse (na materiale avtobiograficheskikh rasskazov V. M. Shukshina) / E. A. Burmakova, N. I. Marugina // Nauchnyj dialog. – 2015. – № 3 (39). – С. 29–45.

3. **Epshtejn, M. N.** «Priroda, mir, tajnik vselennoj...»: sistema pejzaznyh obrazov v russkoj poezii / M. N. Epshtejn. – Moskva: Vysshaja shkola, 1990. – 302 s.

4. **Kozlova, S. M.** Dvoe na telege / S. M. Kozlova // Tvorchestvo V. M. Shukshina: jenciklopedicheskij slovar'-spravochnik: v 3 t. – Т. 3: Interpretacija hudozhestvennyh proizvedenij V. M. Shukshina. Publicistika V. M. Shukshina / nauch. red. A. A. Chuvakin; red.-sost. S. M. Kozlova. – Barnaul: Izd-vo Alt. un-ta, 2007. – S. 00–00.

5. **Kozlova, S. M.** Regional'naja koncepcija nacional'nogo vozrozhdenija v proze V. M. Shukshina / S. M. Kozlova // *Tvorchestvo V. M. Shukshina: pojetika, stil', jazyk* (K 65-letiju so dnja rozhdenija). – Barnaul: Izd-vo Alt. gos un-ta, 1994. – S. 3–17.
6. **Kolosova, V. B.** Bereza v slavjanskoj duhovnoj kul'ture i bytu / V. B. Kolosova // *Bereza: sb. statej / otv. red. N. N. Kazanskij, V. T. Jarmishko*. – Sankt-Peterburg: Nauka, 2015. – S. 33–82.
7. **Kuljapin, A. I.** Alkogol' / A. I. Kuljapin // *Tvorchestvo V. M. Shukshina: jenciklopedicheskiy slovar'-spravochnik: v 3 t. – T. 2: Jestetika i pojetika prozy V. M. Shukshina. Motivy i simvoly tvorчества V. M. Shukshina. Dialog kul'tur / nauch. red. A. A. Chuvakin; red.-sost. S. M. Kozlova*. – Barnaul: Izd-vo Alt. un-ta, 2006a. – S. 68–71.
8. **Kuljapin, A. I.** Hudozhestvennyj mir Sh. v simvolah / A. I. Kuljapin // *Tvorchestvo V. M. Shukshina: jenciklopedicheskiy slovar'-spravochnik: v 3 t. – T. 2: Jestetika i pojetika prozy V. M. Shukshina. Motivy i simvoly tvorчества V. M. Shukshina. Dialog kul'tur / nauch. red. A. A. Chuvakin; red.-sost. S. M. Kozlova*. – Barnaul: Izd-vo Alt. un-ta, 2006b. – S. 39–43.
9. **Kuljapin, A. I.** Tvorcheskaja jevoljucija V. M. Shukshina / A. I. Kuljapin. – Ishim: Izd-vo IGPI im. P. P. Ershova, 2012. – 240 s.
10. **Kuljapin, A. I.** Versija / A. I. Kuljapin // *Tvorchestvo V. M. Shukshina: jenciklopedicheskiy slovar'-spravochnik: v 3 t. – T. 3: Interpretacija hudozhestvennyh proizvedenij V. M. Shukshina. Publicistika V. M. Shukshina / nauch. red. A. A. Chuvakin; red.-sost. S. M. Kozlova*. – Barnaul: Izd-vo Alt. un-ta, 2007. – S. 46–47.
11. **Kuravlev, L.** Kak berezy... / L. Kuravlev // *O Shukshine: Jekran i zhizn'*. – Moskva: Iskustvo, 1979. – S. 223–236.
12. **Poljakova, N. V.** Fitonimicheskiy obraz Rossii (po dannym associativnogo jeksperimenta) / N. V. Poljakova // *Al'manah sovremennoj nauki i obrazovanija*. – 2013. – № 4 (71). – C. 146–148.
13. **Samodelova, E. A.** Verba i bereza v regional'nyh tradicijah Central'noj Rossii / E. A. Samodelova // *Obraznyj mir tradicionnoj kul'tury russkogo fol'klora*. – Moskva: Gosudarstvennyj respublikanskiy centr, 2010. – S. 191–209.
14. **Sokolova, V. K.** Vesenne-letnie kalendarnye obrjady russkih, ukraincev i belorusov, XIX – nachalo XX v. / V.K. Sokolova. – Moskva: Nauka, 1979. – 287 s.
15. **Shukshin, V. M.** *Sobranie sochinenij: v 9 t.* / V. M. Shukshin. – Barnaul: ID «Barnaul», 2014.
16. **Vinogradova, L. N.** Bereza / L. N. Vinogradova, V. V. Usacheva // *Slavjanskije drevnosti: jetnolingvisticheskiy slovar': v 5 t. – T. 1: A–G / pod obshh. red. N. I. Tolstogo*. – Moskva: Mezhdunarodnye otnoshenija, 1995. – S. 156–160.

---

# ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ

---

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-176-192

**Н. Б. Руженцева<sup>1</sup>**

*Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)*

**Э. В. Будаев<sup>2</sup>**

*Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)*

**Е. А. Нахимова<sup>3</sup>**

*Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)*

## ИНТЕНСИФИКАТОРЫ КАК СРЕДСТВА УСИЛЕНИЯ ЭКСПРЕССИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ПУБЛИЦИСТИКЕ

Статья посвящена способам интенсификации экспрессивности – важнейшей текстовой категории в литературе и публицистике XXXXI вв.

Цель статьи заключается в сопоставлении репертуара средств, усиливающих экспрессивность текста в дискурсе художественной литературы и в публицистическом дискурсе, и в определении потенциала данной категории. Авторы приходят к выводу о том, что интенсификаторы в художественной литературе – это преимущественно атрибуции (определятельные конструкции), которые выполняют изобразительно-выра-

---

<sup>1</sup> Наталья Борисовна Руженцева – доктор филологических наук, профессор кафедры межкультурной коммуникации, риторики и РКИ Института филологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург, Россия). E-mail: verbalis@mail.ru.

<sup>2</sup> Эдуард Владимирович Будаев – доктор филологических наук, профессор кафедры межкультурной коммуникации, риторики и РКИ Института филологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург, Россия). E-mail: aedw@mail.ru.

<sup>3</sup> Елена Анатольевна Нахимова – доктор филологических наук, профессор, кафедра межкультурной коммуникации, риторики и РКИ Института филологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург, Россия). E-mail: nakhimova@gmail.com.

зительную функцию усиления признака, действия, состояния и служат для характеристики героев, создания художественных образов, портретных, пейзажных и иных видов описаний. Интенсификаторы в художественном тексте имеют преимущественно языковую, речевую и текстовую природу. Ими могут быть не только слова со значением высшей степени признака, но и единицы синтаксического, композиционного, стилистического уровней организации текста. В свою очередь, интенсификаторы в публицистике выполняют воздействующую функцию дополнительного обоснования мнения. Интенсификация экспрессии служит для трансляции авторского мнения наряду с аргументами в защиту или опровержение тезиса. Кроме речевых средств усиления воздействующего эффекта, интенсификация последнего имеет интертекстуальную и полисемиотическую природу. Современный публицистический текст вставляется в «вертикальный контекст культуры», а воздействующий эффект определяется как вербальным, так и визуальным рядом сообщения. В целом, динамика развития категории экспрессивности определяется, прежде всего, процессами, происходящими в публицистике. Это увеличение дискретности публицистического текста (возрастание роли заголовочного комплекса и визуального ряда, имеющих дополнительные экспрессивные возможности). Кроме того, динамика развития данной категории детерминирована возросшей стилиевой свободой журналиста, смещением стилиевых систем, нивелировкой типов речи и жанровой амальгамой, а также влиянием постмодернистской манеры письма. Потенциал развития категории экспрессивности связан, по мнению автора статьи, с треш-тенденциями и стилем «гранж» в современной публицистике, а также с Интернет-дискурсом, в частности – с жанрами блога, комментария и социальными сетями. Публицистические тенденции и специфика Интернет-дискурса, несомненно, найдут свое продолжение и в литературном творчестве, которое перманентно стремится к обновлению средств выражения мысли.

**Ключевые слова:** русская литература, М. А. Булгаков, публицистика, текстовые категории, интенсификаторы, атрибуция, тезис

### **Ruzhentseva Natal'ya Borisovna**

*Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)*

### **Budaev Eduard Vladimirovich**

*Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)*

### **Nakhimova Elena Anatolyevna**

*Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)*

## **INTENSIFIERS AS A MEANS OF ENHANCING EXPRESSION IN FICTION AND JOURNALISM**

The article is devoted to the ways of intensification of expressivity, the most important textual category in literature and journalism of the XX–XXI centuries.

The purpose of the article is to compare the repertoire of means that enhance the expressivity of the text in the discourse of fiction and journalistic discourse, and to determine the potential of this category. The authors conclude that intensifiers in fiction are mainly attributions (definitional constructions) that perform the visual and expressive function of enhancing a feature, action, state and serve to characterize characters, create artistic images, portrait, landscape and other types of descriptions. Intensifiers in a literary text are primarily linguistic, speech, and textual in nature. They can be not only words with the meaning of the highest degree of a feature, but also units of syntactic, compositional, and stylistic levels of text organization. In turn, intensifiers in journalism perform the influencing function of additional substantiation of opinion. The intensification of expression serves to broadcast the author's opinion along with arguments in defense or refutation of the thesis. In addition to speech means of enhancing the influencing effect, the intensification of the latter has an intertextual and polysemiotic nature. A modern journalistic text is inserted into the "vertical context of culture," and the impact is determined by both the verbal and visual range of the message. In general, the dynamics of the development of the category of expressivity is determined primarily by the processes taking place in journalism. This is an increase in the discreteness of the journalistic text (an increase in the role of the title complex and the visual series, which have additional expressive possibilities). In addition, the dynamics of the development of this category is determined by the increased stylistic freedom of the journalist, the mixing of stylistic systems, the leveling of speech types and genre amalgam, as well as the influence of the postmodern style of writing. The potential for the development of the category of expressivity is associated, according to the author of the article, with trash trends and the style of "grunge" in modern journalism, as well as with Internet discourse, in particular, with the genres of blog, commentary and social networks. Journalistic trends and the specifics of Internet discourse will undoubtedly find their continuation in literary creativity, which is constantly striving to update the means of expression of thought.

**Keywords:** Russian literature, M. A. Bulgakov, journalism, text categories, intensifiers, attribution, thesis

Экспрессивность текста определяется как категория, «которая совершается именно при создании текста путем выбора говорящим (или пишущим) определенных языковых средств, в которых «запрограммирован» эффект экспрессивности» [Телия, 1987, с. 15–16]. В свою очередь, мысль о том, что «сочетание усиленной выразительности с усиленной изобразительностью есть не что иное как экспрессия в наиболее распространенном значении этого слова» [Хазагеров, 1999, с. 174], детерминирует и тот факт, что чаще всего средством создания экспрессивности считают систему традиционных изобразительно-выразительных средств языка. Экспрессивность проявляется на фоне нейтральных высказываний и неотделима от категорий эмотивности и оценки [Болотнова, 1999, Шаховский, 1998]. Феномену экспрессивности посвящено большое количество исследований [Костомаров, 1999, Солганик, 2008, Николаева, 2012, Чернышова, 2013, Катермина, 2016, Клушина, 2008

и др.]. Экспрессия является динамической категорией, приобретающей все большее значение для текстообразования в разных форматах дискурса. Так, А. П. Сквородников считает, что мы «являемся свидетелями формирования нового газетно-публицистического стиля, в котором баланс двух его составляющих: стандарта и экспрессии – явно сдвигается в пользу экспрессивного начала» [Сквородников, 2003, с. 64]. Целью данной статьи является сопоставление репертуара средств, усиливающих экспрессивность текста, в двух форматах дискурса (в дискурсе художественной литературы и в публицистическом дискурсе), выявление динамики категории экспрессивности и ее потенциала, запрограммированного на современном этапе текстообразования.

Потенциал категории экспрессивности лежит, в первую очередь, в области усиления (интенсификации) воздействующего эффекта, реализуемого текстом. В художественном тексте интенсификаторы – это изобразительно-выразительные средства, усиливающие экспрессию текста и используемые для характеристики героев, создания художественных образов, портретных, пейзажных и иных описаний. Интенсификаторами могут быть не только слова, типа «громадный» (очень, исключительно большой) [Хазагеров, 1999, с. 175], но и единицы других уровней текстовой организации (синтаксического, композиционного, стилистического).

Сложнее обстоит дело в публицистике. Убедительность текста достигается в последней не только аргументами, которые служат для доказательства или опровержения тезиса (авторского мнения по поводу рассматриваемой в тексте проблемы), но и репертуаром других средств. Сама природа тезиса такова, что в публицистическом тексте он часто нуждается в дополнительном обосновании ввиду несоответствия требованиям истинности и четкой и точной формулировки мысли [Зарецкая, 1996, с. 114]. Тезис в публицистическом тексте может быть как эксплицитным, так и имплицитным (скрытым); понятным, количественно и модально точным и неточным; он может находиться как в начале, так и в конце текста, а может быть уведен в подтекст. В свою очередь, аргументы могут быть для реципиента недостаточно убедительными (особенно это касается текстов, в которых преобладают аргументы «к делу», а не аргументы «к человеку»). Все это требует дополнительной интенсивности в обосновании тезиса путем использования экспрессивных возможностей языка, речи, текста и интертекста, а также невербальных средств языка. Попытаемся доказать сказанное на художественном и публицистическом материале.

## Интенсификация в художественной литературе

Наиболее распространенной группой интенсификаторов являются суперлативы – качественные прилагательные со значением «высшей степени качества, присущего какому-либо лицу или предмету по сравнению с другими: *труднейшая из задач, талантливейший из писателей*»<sup>4</sup> [Лукин, 1973, с. 67]. В качестве интенсификаторов могут выступать и сложные формы превосходной степени с тем же значением: *самый дорогой, наиболее близкий, светлее всех, нет прекраснее* и др. Такого рода интенсификаторы чаще используются в художественной литературе, чем в публицистике, наряду с другими средствами усиления экспрессии. Представим комплекс интенсифицирующих средств на примере романа М. А. Булгакова «Белая гвардия», текст которого отличается очень высокой степенью экспрессивности, характерной для литературы послереволюционных лет. Интенсификаторы являются неотъемлемой чертой идиостиля М. Булгакова. В частности, он широко использует их в характеристиках героев и в их портретах как оценочные средства, ср.:

*\*ИЗУМИТЕЛЬНАЯ, ЗАМЕЧАТЕЛЬНАЯ ДЕВУШКА...<sup>5</sup>*

*\*Братья вежливо промолчали, стараясь не поднимать брови. Младший из гордости, старший потому, что был ЧЕЛОВЕК-ТРЯПКА.*

*\*Ванда изменилась в лице и ответила:*

*- Я знала, что ты ХАМ уже давно. Твое ПОВЕДЕНИЕ в последнее время ДОСТИГЛО ГЕРКУЛЕСОВЫХ СТОЛБОВ.*

*\*Василиса был УЖАСЕН... Глаза Василисы были БЕЗУМНЫ И МУТНЫ, КАК У ОТРАВЛЕННОГО.*

*\*В первом человеке все было ВОЛЧЬЕ... Второй – ГИГАНТ, ЗАНЯЛ ПОЧТИ ДО ПОТОЛКА переднюю Василисы... На голове у него был шлык с объединенными молью ушами, на плечах серая шинель, и на НЕЕСТЕСТВЕННО МАЛЕНЬКИХ НОГАХ УЖАСНЫЕ СКВЕРНЫЕ ОПОРКИ.*

Интенсификаторы используются М. А. Булгаковым и для создания образа. Обратимся к интенсифицирующим средствам создания образа города, красной нитью проходящего через весь роман. К ним относятся не только лексические способы усиления экспрессии, но и грамматико-синтаксические конструкции.

<sup>4</sup> Здесь и далее курсив наш. – Н.Р., Е.И., Е.Н.

<sup>5</sup> Здесь и далее шрифт изменен нами. – Н.Р., Е.И., Е.Н.

\*Написание существительного «город» с заглавной буквы – «Город», что увеличивает значимость последнего для российской истории и культуры.

\*Суперлятивы:

*Но лучше всего сверкал электрический белый крест в руках ГРОМАДНЕЙШЕГО Владимира на Владимирской горке...*

*ГУСТЕЙШИЙ снег шел четырнадцатого декабря 1918 года и застилал Город.*

\*Лексика со значением высшей степени качества:

*Улицы курились дымкой, и скрипел сбитый ГИГАНТСКИЙ снег.*

*Они (сады) раскинулись всюду ОГРОМНЫМИ пятнами...*

*Один (мост) цепной, ТЯЖКИЙ Николаевский, ведущий в слободку на том берегу, другой – ВЫСОЧЕННЫЙ, стреловидный, по которому пробежали поезда...*

\*Метафоры:

*Город РАЗБУХАЛ, ШИРИЛСЯ, ЛЕЗ, КАК ОПАРА ИЗ ГОРШКА.*

*Старые, сгнившие, черные балки парапета не преграждали пути прямо к обрывам на СТРАШНОЙ высоте.*

*Глубокою ночью УГОЛЬНАЯ ТЬМА залегла на террасах ЛУЧШЕГО МЕСТА В МИРЕ – Владимирской горки.*

*Под Городом стреляли почему-то все лето, БЛИСТАТЕЛЬНОЕ и жаркое...*

\*Сопоставительные конструкции:

*Он (звук) был НЕСЛЫХАННОГО ТЕМБРА – и не пушка и не гром, – но НАСТОЛЬКО СИЛЕН, что многие форточки открылись сами собой и все стекла дрогнули.*

*Город проснулся, СИЯЮЩИЙ, КАК ЖЕМЧУЖИНА В БИРЮЗЕ...*

\*Усилительные конструкции:

*И было садов в Городе, КАК НИ В ОДНОМ ГОРОДЕ МИРА.*

*Зимой, КАК НИ В ОДНОМ ГОРОДЕ МИРА, упал покой на улицах и переулках...*

*НИ ОДНА ДУША в Городе, НИ ОДНА НОГА не беспокоила зимою многоэтажного массива. Кто пойдет на горку ночью, да еще в такое время?*

\*Выражения со значением количественного предела/беспредельности признака:

*Цепочками, СКОЛЬКО ХВАТАЛО ГЛАЗ, как драгоценные камни, сияли электрические шары...*

*Кирпичные дорожки и аллеи были скрыты под НЕСКОНЧАЕМЫМ пухлым пластом нетронутого снега.*

*БЕЗДОННАЯ ВЫСОТА над городом...*

\*Выражения со значением предела действия:

*Были видны неустанно мотающие свои отчаянные колеса машины, ДО КОРНЯ РАСШАТЫВАЮЩИЕ САМОЕ ОСНОВАНИЕ ЗЕМЛИ.*

\*Конвергенция интенсифицирующих средств:

*Одно всего освещенное место: стоит на СТРАШНОМ ТЯЖЕЛОМ ПОСТАМЕНТЕ уже сто лет чугунный черный Владимир и держит в руке, стоймя. ТРЕХСАЖЕННЫЙ КРЕСТ.*

*Над Днепром с ГРЕШНОЙ И ОКРОВАВЛЕННОЙ И СНЕЖНОЙ ЗЕМЛИ поднимался в ЧЕРНУЮ И МРАЧНУЮ ВЫСЬ ПОЛНОЧНЫЙ КРЕСТ Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла – слилась с вертикалью, и от этого КРЕСТ ПРЕВРАТИЛСЯ В УГРОЖАЮЩИЙ ОСТРЫЙ МЕЧ.*

### **Интенсификация в публицистических текстах**

Специфика современной публицистики определяется, по В. Г. Костомарову «конфликтом экспрессии и стандарта» [Костомаров, 1999]. Вслед за А. П. Сковородниковым мы считаем, что в последние годы наблюдается явный сдвиг в сторону экспрессии текста, которая достигается не только путем использования слов-интенсификаторов и возможностей речевой организации текста, но и посредством его структурного и интертекстуального потенциала. Обратимся к авторскому мнению, интенсифицированному посредством: а) заголовочного комплекса; б) речевой организации текста публикации; в) интертекстуальных аппликаций; г) комплекса указанных средств.

## 1. Интенсификация посредством заголовочного комплекса

К существенным чертам, определяющим содержание заголовка публикации, относятся «номинативность, связь с содержанием текста, способность давать произведению внешний выход, письменная фиксированность» [Прохорова, 2005, с. 6]. В свою очередь, «внешний выход» релевантен не только для заголовка, но и для заголовочного комплекса в целом и нацелен на формирование, изменение или коррекцию убеждений адресата, и автор делает все возможное для усиления воздействующего эффекта. В качестве иллюстрации приведем заголовочный комплекс публикации М. Панюкова «Не путайте туризм с эмиграцией» (Экспресс газета № 44/1289, 2019).

Негативно-оценочное мнение об эмиграции автор выражает в основном тезисе публикации (фрагмент лида): *Разумеется, есть много примеров удачного отъезда граждан России в западные страны. Но адресного – когда ценных специалистов ждут на конкретном месте работы или состоятельная родня. ЧТО КАСАЕТСЯ ОСТАЛЬНЫХ ИСКАТЕЛЕЙ ЛУЧШЕЙ ЖИЗНИ «ТАМ, ГДЕ НАС НЕТ», ИХ СУДЬБА ПОДЧАС ВЕСЬМА ПЕЧАЛЬНА.*

Эта точку зрения на эмиграцию интенсифицируется посредством всех элементов ЗК, имеющих одинаковую негативно-оценочную направленность повествования о жизни российских эмигрантов.

**ЗАГОЛОВОК:** *Не путайте туризм с эмиграцией*

**ПОДЗАГОЛОВОК:** *Бывшие россияне, поливающие грязью Родину в соцсетях, чаще всего жалкие лузеры.*

**ВНУТРЕННИЕ ЗАГОЛОВКИ:**

*\*США: ипотека-убийца*

*\*Сколько валят*

*\*Испания: выжмет до евроцента*

*\*Канада: оно вам точно надо?*

*\*Германия: для арабских беженцев*

**ПОДПИСИ К ФОТОГРАФИЯМ:**

*\*За бесплатной едой в богатейших Соединенных Штатах всегда очередь.*

*\*Типичная картина для юга Италии. Многолетняя черная грязь на тротуарной плитке... горы мусора, вонь и крысы. Собянина на них нет!*

## ВСТАВКИ:

*\*Лучше сдохнуть*

*\*Дженни Митчелл из Нью-Йорка получила счет в \$75 тыс. за налоговый после травмы гипс.*

*\*В Чехии, чтобы не нести непомерные расходы, регулятор отопления ставят на отметку максимально близкую к нулю. Простужаются, но экономят.*

В данном тексте интенсификация негативно-оценочной информации, репрезентированной в основном тезисе, происходит за счет графической составляющей текста, дифференцированного заголовочным комплексом, имеющие общую негативно-оценочную направленность.

## 2. Интенсификация посредством речевой организации основного текста

Проиллюстрируем интенсификацию тезиса на уровне речевой организации основного текста на примере статьи «Шок без терапии» – провал реформ Гайдара: что не учли и кто понес главный удар (<https://dzen.ru/a/ZyPnJE0AYH7iGG2f> 02 ноября 2024).

ТЕЗИС-МНЕНИЕ: *Реформы Гайдара обещали «шоковую терапию», но, похоже, забыли про саму «терапию». А как выжить без лечения? Вот так и жила Россия в условиях «шока» без намека на «терапию».*

Смысл «шок» интенсифицируется посредством группы речевых приемов:

*\*Языковая игра в заголовке, деформация оборота «шоковая терапия», который за прошедшие 30 лет приобрел устойчивый характер: «Шок без терапии».*

*\*Интенсифицирующие слова и выражения: главная геополитическая трагедия XX века; тяжелейшие последствия.*

*\*Смысловое поле «разрушение»: рухнул Советский Союз; финансовый крах; экономика рухнула; тотальное бедствие; экономический вакуум; это обернулось настоящей катастрофой, уничтожение парламента.*

*\*Смысловое поле «трагедия», формирующееся в том числе посредством восходящей градации: от шоковой терапии до экономического коллапса; разгул коррупции; катастрофические последствия, экономические потрясения, последствия оказались столь фатальными, трагизм тех лет.*

\*Метафоризация текста (шоковая терапия – это буря): *В 1993 году во время противостояния между президентом Борисом Ельциным и Верховным Советом вспыхнули массовые протесты, и Гайдар оказался в самом центре БУРИ; Условия, в которых должны были пройти реформы, обернулись настоящим ШТОРМОМ, в центре которого оказались простые граждане.*

\*Оппозиция «богатые – бедные»: *Экономика рухнула, БЕДНОСТЬ возросла, а люди потеряли последнюю веру в правительство.... По данным экономистов, в руки ОЛИГАРХОВ попала практически вся экономика страны. Более того, до 1995 года государственные активы были оценены в 5 миллиардов долларов, в то время как 5–7 человек уже контролировали 80% экономики.*

\*Негативно-оценочные атрибуции: *ЖЕСТОКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ; В глазах народа ГАЙДАР превратился ИЗ СПАСИТЕЛЯ В «КАТАСТРОФУ»; БЕЗУДЕРЖНОЕ РАЗГРАБЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ СОБСТВЕННОСТИ.*

\*Парадоксальность, вторжение номинации в чужое смысловое поле: *РЕФОРМЫ ГАЙДАРА представляли собой нечто вроде «БОЛЬШОГО ВЗРЫВА», после которого наступала длительная и трудная жизнь для большинства.*

В целом, совокупность указанных приемов речевой организации основного текста публикации интенсифицирует эффект усиленного ожидания, репрезентированный в заголовке. «Таким образом создается определенное напряжение текста – усиленное и все более усиливающееся внимание к речевому произведению» [Прохорова, 2005, с. 31].

### 3. Интенсификация посредством интертекстуальных аппликаций

Попытки усиливать авторское мнение интертекстуальными включениями предпринимались еще в публицистике и эссеистике начала XX века [см., например, Руженцева, 2001]. Широкое проникновение интертекстуальности в публицистику обусловлено, прежде всего, влиянием постмодернистской парадигмы письма, «когда признается лишь одна власть – власть языка, эти аллюзии, жанрово-сюжетные параллели, ссылки на инотексты, освоенные иной культурной средой, становятся авторитетными знаками, носителями истины, эпистемами» [Сметанина, 2002, с. 93]. Механизм интенсификации связан с отбором знаков культуры (литературных и исторических аллюзий, прецедентных имен, ситуаций и других культурных маркеров), их комбинированием и вторичным использованием. Проиллюстрируем сказанное на примере статьи А. Угланова «Когда Россия и Китай не по зубам, отыграемся на Дании, Норвегии. Британии»

(Аргументы недели, № 2/950, 15. 01. 2025), в которой авторское мнение об отношениях США и Дании как хозяина и слуг интенсифицируется посредством параллелей с текстом В. Шекспира:

*ТЕЗИС-МНЕНИЕ: В начале каждого года западные блогеры активно обсуждают – кто будет главными неудачниками, или, как в Америке говорят, лузерами 2025 года. И называют двух: Данию и Украину. Здесь важно распределение ролей для такой оценки. Ясное дело, что хозяин у них один – США. Они – слуги. Датчане, к примеру, такие слуги, которые выполняют вообще все приказы. И никакой награды им за это не полагается.*

Интенсификация тезиса-мнения посредством литературных аллюзий:

*В последний раз у Дании хоть какая-то воля была у принца датского Гамлета. Хотя он и вымышленный персонаж, но все же пытался сопротивляться, когда его дядя замочил его папу и отжал у Гамлета престол вместе с царством и королевой. И Гамлет ничего поделаться не мог, кроме как прикинуться сумасшедшим, чтобы затаиться и отомстить родному дяде.*

*Кончается тем, что всех убили и власть в королевстве Датском перешла к норвежцу Фортинбрасу. В нашем случае перейдет к Трампу, который появился, аккуратно когда европейцы друг с другом перегрызлись, хотя и не показывают вида. У Шекспира иностранец Фортинбрас якобы пришел выручать принца датского. На самом деле – чтобы отжать Данию себе.*

*Вот финальная реплика Фортинбраса, то есть Дональда Трампа в современном исполнении:*

*Поспешим услышать*

*И созовем знатнейших на собрание.*

*А я, скорбя, свое приемлю счастье;*

*На это царство мне даны права,*

*И заявить их мне велит мой жребий.*

*После чего труп принца датского Гамлета с почетом уносят вперед ногами.*

*Отжали у них, короче, все! Дания в пьесе Шекспира умерла. Вот и сегодня она движется в том же направлении. Некому там сопротивляться. Датчане – конкретно, это главные лузеры.*

#### 4. Комплексная интенсификация тезиса

Чаще всего усиление тезиса (авторского мнения) достигается комплексным путем. В качестве иллюстрации можно использовать публикацию В. Кима «Благодарите Россию, вашу мать» (Экспресс газета / Мега экспресс, № 4/ 1301, 03 февраля 2023). Интенсификация тезиса (суждения о российской помощи другим странам мира и постсоветского пространства) достигается структурной однородностью текста (композиционными повторами) и конвергенцией однотипных средств: одинаковыми подзаголовками (наименованиями стран), прецедентными антропонимами (именами российских правителей, полководцев и т.д.), лексикой, принадлежащей к смысловому полю Россия, а также использованием цифровой информации (точных дат). В качестве иллюстрации приведем в сокращении структуру и отдельные фрагменты текста.

*ТЕЗИС: На протяжении своей истории наша страна безвозмездно подарила независимость очень многим народам. Причем зачастую дарила им свои земли с построенной инфраструктурой.*

#### ОСНОВНОЙ ТЕКСТ

##### *США*

*Получили свою независимость благодаря позиции Екатерины II в 1780 году. Царица поддержала Североамериканские Соединенные Штаты в войне против Великобритании.*

##### *Италия*

*Отвоевана русской армией во главе с Александром Суворовым у французов в результате итальянского похода в 1799 году.*

##### *Финляндия*

*Не имела государственности до XX века. Отсталые финские племена вошли в состав империи после поражения Швеции в очередной русско-шведской войны 1808–1809 гг. Финнам сразу же дали широкую автономию... Вдобавок Александр I отдал в пользование новым подданным Шведскую Лапландию, завоеванную еще Петром I... После Октябрьской революции добрый дедушка Ленин отпустил их на все четыре стороны вместе с землей, заводами и пароходами.*

##### *Болгария, Сербия, Черногория, Македония*

*Родились в результате победы в русско-турецкой войне 1877–1878 гг.*

##### *Польша, Чехия и Словакия*

*До XX века входили в состав Австро-Венгрии. Петербург поддерживал у этих народов панславизм – политическую платформу, цель которой объеди-*

*нить славян в одной стране. Движение сформировалось после окончания наполеоновских войн в 1815 году.*

#### *Монголия*

*Стала народной республикой в 1921 году благодаря нашим войскам. До окончания Второй мировой единственным государством, признавшим ее независимость, был СССР.*

#### *Германия и Австрия*

*Остались независимыми странами благодаря позиции Сталина на переговорах с США и Англией. Причем немцы и сегодня жили бы на две страны – ФРГ и ГДР, если бы не генсек Горбачев, позволивший им совершенно безвозмездно объединиться...*

#### *Латвия, Литва и Эстония*

*Дикие и необразованные племена вошли в состав Российской империи после того, как Петр I заплатил шведам за эти земли два миллиона рублей, что в нынешних ценах больше \$300 млрд. До этого прибалты были фактически бесправными рабами немецких и шведских господ.*

#### *Армения, Азербайджан и Грузия*

*В начале XIX века в Петербурге решили на отвоеванных у Персии землях организовать для христианского населения Закавказья свою область, где бы оно жило компактно, а империя имела возможность его защищать. Потом эти земли гостеприимно приютили беженцев из Османской империи...*

#### *Украина*

*До 1917 года не упоминалась ни в одной энциклопедии. И должна быть благодарна Ленину, причастному к созданию из малороссийских и новороссийских областей отдельной республики... Позже Сталин присоединил к Украине Галичину, Закарпатскую область...*

#### *Белоруссия*

*До XX века считалась Западной Россией, земли которой в разные периоды попадали под власть Польши и Литвы... После развала СССР Белоруссия стала независимой страной...*

#### *Казахстан и его соседи*

*Появились после того, как Советская власть подарила азиатским племенам земли, по которым те кочевали. Южная Сибирь сначала досталась новообразованной Киргизской АССР в составе РСФСР, а потом попала в самостоятельную Казахскую ССР.*

В связи с однотипностью текстовой ткани данной публикации можно утверждать, что в основе интенсификации лежит широкое использование ПОВТОРОВ как «группы композиционных приемов», которая «служит выделению и акцентированию наиболее важных, особенно значимых моментов и звеньев предметно-речевой ткани произведения» [Хализев, 1999, с. 263].

Сопоставление художественного и публицистического текстов позволяет сделать вывод о том, что интенсификаторы в художественной литературе – это преимущественно атрибутивы, которые выполняют изобразительно-выразительную функцию усиления признака, действия, состояния и иных предметно-процессуальных составляющих высказывания. Интенсификаторы в художественном тексте имеют преимущественно языковую, речевую и текстовую природу.

Интенсификаторы в публицистике выполняют воздействующую функцию дополнительного обоснования мнения. Интенсификация служит для трансляции авторской точки зрения, наряду с аргументами в защиту или опровержение тезиса. Кроме языковых и речевых средств усиления воздействующего эффекта, интенсификация последнего имеет интертекстуальную и полисемиотическую природу, так как достигается и вербальным, и визуальным рядом сообщения, а также структурой заголовочного комплекса.

Динамика развития категории экспрессивности определяется, во-первых, процессами, происходящими в публицистике. Это увеличение дискретности публицистического текста (возрастание роли заголовочного комплекса и визуального ряда, имеющих дополнительные потенциальные экспрессивные возможности). Во-вторых, динамические процессы, связанные с данной категорией, обусловлены все возрастающей стилевой свободой журналиста, смешением стилевых систем, включением большого количества разговорно-просторечных элементов, нивелировкой типов речи, и жанровой амальгамой. В-третьих, указанные динамические процессы детерминированы влиянием постмодернизма, типичной чертой которого является вторичное использование знаков культуры, которые включаются в авторский текст с целью приближения читателя к мироощущению его создателя.

Потенциал развития категории экспрессивности связан, во-первых, с усилением воздействующего эффекта в публицистических текстах, представленных в печатных и электронных СМИ, распространением в публицистике треш-тенденций и стиля «гранж». Во-вторых, мы считаем, что развитие кате-

гории экспрессивности будет определять Интернет-дискурс, и прежде всего – жанры блога, комментария и социальные сети. В текстах этого рода высокая степень экспрессивности во многом детерминирована анонимностью автора, а отсюда – его раскрепощенностью и стремлением к самоутверждению. Публицистические тенденции и специфика Интернет-дискурса, несомненно, найдут свое продолжение в литературном творчестве, которое перманентно стремится к обновлению средств выражения мысли.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Болотнова, Н. С.** Основы теории текста: учебное пособие / Н. С. Болотнова. – Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 1999. – 100 с.
2. **Зарецкая, Е. Н.** Риторика: Теория и практика речевой коммуникации / Е. Н. Зарецкая. – Москва: Дело, 1998. – 480 с.
3. **Клушина, Н. И.** Особенности публицистического стиля / Н. И. Клушина // Язык средств массовой информации: учебное пособие / под ред. М. Н. Володиной. – Москва: Академический проект; Альма Матер, 2008. – С. 479–495.
4. **Костомаров, В. Г.** Языковой вкус эпохи: из наблюдений над речевой практикой масс-медиа / В. Г. Костомаров. – Санкт-Петербург: Златоуст, 1999. – 320 с.
5. **Лукин, М. Ф.** Морфология современного русского языка: учебное пособие / М. Ф. Лукин. – Москва: Изд-во МГЗПИ, 1973. – 231 с.
6. **Николаева, А. В.** Треш-тенденции в русской политической публицистике // Язык СМИ и политика: коллективная монография / А. В. Николаева; под ред. Г. Я. Солганика. – Москва: Изд-во МГУ, 2012. – С. 547–566.
7. **Прохорова, К. В.** Газетный заголовок: проблемы и функциональные возможности: учебное пособие / К. В. Прохорова. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2005. – 80 с.
8. **Руженцева, Н. Б.** Прагматическая и речевая организация русского литературно-критического эссе XX века / Н. Б. Руженцева. – Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2001. – 312 с.
9. **Сковородников, А. П.** Расширение фигуральных возможностей языка современной российской газеты / А. П. Сковородников // Русский язык сегодня: сб. научных работ. Вып 2 / отв. ред. Л. П. Крысин. – Москва: Азбуковник, 2003. – С. 60–72.
10. **Сметанина, С. И.** Медиа-текст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века) / С. И. Сметанина. – Санкт-Петербург: Изд-во Михайлова В. А., 2002. – 383 с.

11. **Солганик, Г. Я.** О языке и стиле газеты / Г. Я. Солганик // Язык средств массовой информации: учебное пособие / под ред. М. Н. Володиной. – Москва: Академический проект; Альма Матер, 2008 – С. 471–478.

12. **Телия, В. Н.** Лексические модулы экспрессивности / Е. Н. Телия // Язык как коммуникативная деятельность человека: сб. научных работ. Вып. 284 / под ред. Е. И. Шендельс. – Москва: Изд-во МГПИИЯ им. М. Тореза. – С. 14–26.

13. **Хазагеров, Т. Г.** Общая риторика: Курс лекций; Словарь риторических приемов / отв. ред. Е. И. Шендельс / Т. Г. Хазагеров, Л. С. Ширина. – Ростов н/Д: Феникс, 1999. – 320с.

14. **Хализев, В. Е.** Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – Москва: Высшая школа, 1999. – 398 с.

15. **Чернышова, Т. В.** Типологические признаки текстов дискредитирующего типа в политическом медиадискурсе / Т. В. Чернышова // Политическая коммуникация: сб. научных работ / под ред. А. П. Чудинова. – Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2013. – С. 356–362.

16. **Шаховский, В. И.** Текст и его когнитивно-эмотивные метаморфозы (межкультурное понимание и лингвоэкология): коллективная монография / В. И. Шаховский, Ю. А. Сорокин, И. В. Томашева. – Волгоград: «Перемена», 1998. – 148 с.

#### REFERENCES

1. **Bolotnova, N. S.** Osnovy teorii teksta: uchebnoe posobie / N. S. Bolotnova. – Tomsk: Izd-vo Tomsk. gos. ped. un-ta, 1999. – 100 s.

2. **Chernyshova, T. V.** Tipologicheskie priznaki tekstov diskreditiruyushchego tipa v politicheskom mediadiskurse / T. V. Chernyshova // Politicheskaya kommunikaciya: sb. nauchnyh rabot / pod red. A. P. Chudinova. – Ekaterinburg: Izd-vo UrGPU, 2013. – S. 356–362.

3. **Khazagerov, T. G.** Obshchaya ritorika: Kurs lekcij; Slovar' ritoricheskikh priemov / отв. red. E. I. Shendel's / T. G. KHazagerov, L. S. Shirina. – Rostov n/D: Feniks, 1999. – 320 s.

4. **Khalizev, V. E.** Teoriya literatury: uchebnik / V. E. Khalizev. – Moskva: Vysshaya shkola, 1999. – 398 s.

5. **Klushina, N. I.** Osobennosti publicisticheskogo stilya / N. I. Klushina // Yazyk sredstv massovoj informacii: uchebnoe posobie / pod red. M. N. Volodinoj. – Moskva: Akademicheskij proekt; Al'ma Mater, 2008. – S. 479–495.

6. **Kostomarov, V. G.** Yazykovej vkus epohi: iz nablyudenij nad rechevoj praktikoj mass-media / V. G. Kostomarov. – Sankt-Peterburg: Zlatoust, 1999. – 320 s.

7. **Lukin, M. F.** Morfologiya sovremennoogo russkogo yazyka: uchebnoe posobie / M. F. Lukin. – Moskva: Izd-vo MGZPI, 1973. – 231 s.
8. **Nikolaeva, A. V.** Tresh-tendicii v russkoj politicheskoj publicistike // Yazyk SMI i politika: kollektivnaya monografiya / A. V. Nikolaeva; pod red. G. Ya. Solganika. – Moskva: Izd-vo MGU, 2012. – S. 547–566.
9. **Prohorova, K. V.** Gazetnyj zagolovok: problemy i funkcional'nye vozmozhnosti: uchebnoe posobie / K. V. Prohorova. – Sankt-Peterburg: Izd-vo SPbGU, 2005. – 80 s.
10. **Ruzhenceva, N. B.** Pragmaticheskaya i rechevaya organizaciya russkogo literaturno-kriticheskogo esse XX veka / N. B. Ruzhenceva. – Ekaterinburg: Izd-vo UrGPU, 2001. – 312 s.
11. **Shahovskij, V. I.** Tekst i ego kognitivno-emosivnye metamorfozy (mezhkul'turnoe ponimanie i lingvoekologiya): kollektivnaya monografiya / V. I. Shahovskij, Yu. A. Sorokin, I. V. Tomasheva. – Volgograd: «Peremena», 1998. – 148 s.
12. **Skovorodnikov, A. P.** Rasshirenie figural'nyh vozmozhnostej yazyka sovremennoj rossijskoj gazety / A. P. Skovorodnikov // Russkij yazyk segodnya: sb. nauchnyh rabot. Vyp. 2 / otv. red. L. P. Krysin. – Moskva: Azbukovnik, 2003. – S. 60–72.
13. **Smetanina, S. I.** Media-tekst v sisteme kul'tury (dinamicheskie processy v yazyke i stile zhurnalistiki konca XX veka) / S. I. Smetanina. – Sankt-Peterburg: Izd-vo Mihajlova V. A., 2002. – 383 s.
14. **Solganik, G. Ya.** O yazyke i stile gazety / G. Ya. Solganik // Yazyk sredstv massovoj informacii: uchebnoe posobie / pod red. M. N. Volodinoj. – Moskva: Akademicheskij proekt; Al'ma Mater, 2008 – S. 471–478.
15. **Teliya, V. N.** Leksicheskie modusy ekspressivnosti / E. N. Teliya // Yazyk kak kommunikativnaya deyatel'nost' cheloveka: sb. nauchnyh rabot. Vyp. 284 / pod red. E. I. Shendel's. – Moskva: Izd-vo MGPIIYa im. M. Toreza. – S. 14–26.
16. **Zareckaya, E. N.** Ritorika: Teoriya i praktika rechevoj kommunikacii / E. N. Zareckaya. – Moskva: Delo, 1998. – 480 s.

# МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ

---

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-193-209

**К. А. Землянская<sup>1</sup>**

*Амурский государственный университет (Благовещенск, Россия)*

## **ОБРАЗ КИТАЙСКОГО УЧИТЕЛЯ В РАССКАЗЕ ВЕНЕДИКТА МАРТА «ЧЕЛОВЕК С ШАРИКОМ»<sup>2</sup>**

Образ китайского учителя в рассказе дальневосточного писателя Венедикта Марта «Человек с шариком» исследован в данной работе в контексте общественно-политических проблем 1920-х гг., волнующих китайское и советское общество, и этнокультурных, металитературных и собственно художественных установок писателя. Глубокое проникновение в китайское традиционное мышление, базовые универсалии китайского сознания и прекрасное знание китайской образовательной системы отражено Мартом в типичном эпизоде из будней китайской школы в преддверии бурных революционных событий. В. Март стремится не только художественно осмыслить вопросы китайского образования, поставить вопрос о необходимости его реформирования. Его рассказ – проекция в проблемы, волнующие и советское общество, а также попытка гармонизировать художественно-этнографические искания с новой социальной реальностью.

**Ключевые слова:** Венедикт Март, «Человек с шариком», художественная этнография, «Рассказы о Востоке», образ китайского учителя

**К. А. Zemlyanskaya**

*Amur State University (Blagoveshchensk, Russia)*

## **THE IMAGE OF A CHINESE TEACHER IN VENEDIKT MART'S STORY "THE MAN WITH THE BALLOON"**

---

<sup>1</sup> Ксения Александровна Землянская – старший преподаватель кафедры литературы и мировой художественной культуры Амурского государственного университета (Благовещенск, Россия). E-mail: phlox@mail.ru.

<sup>2</sup> Публикация подготовлена в рамках научной темы Центра изучения дальневосточной эмиграции Амурского государственного университета «Культура и литература русского зарубежья, культура народов Дальнего Востока, художественная этнография Дальнего Востока».

The image of a Chinese teacher in the story “The Man with the Balloon” by the Far Eastern writer Venedikt Mart is studied in this work in the context of the socio-political problems of the 1920s, which worried Chinese and Soviet society, and the ethnocultural, metal literary and artistic attitudes of the writer. Mart’s deep insight into Chinese traditional thinking, the basic universals of Chinese consciousness, and excellent knowledge of the Chinese educational system are reflected in a typical episode from the daily life of a Chinese school on the eve of violent revolutionary events. V. Mart strives not only to artistically comprehend the issues of Chinese education, but also to raise the question of the need for its reform. His story is a projection into the problems that concern Soviet society, as well as an attempt to harmonize artistic and ethnographic searches with a new social reality.

**Keywords:** Venedikt Mart, “The Man with the Balloon”, artistic ethnography, “Tales of the East”, the image of a Chinese teacher

## Введение

Отношение к учителю в Китае уходит корнями в глубокую древность. Эта профессия, как и само призвание, исторически особо почитались в Поднебесной. Китайская пословица гласит: «一日为师终身为父» (yí rì wèi shī zhōngshēn wèi fù) – «**Ставший учителем на один день станет твоим отцом на всю жизнь**»<sup>3</sup>. Конфуцианство наложило на восприятие учителя и его миссию в обществе особую – мессианскую – роль [Переломов, 2009, с. 372–375].

Несмотря на революционные трансформации, перевернувшие жизнь китайского общества в XX в., концепция учителя – духовного наставника и водителя в суровом жизненном море – осталась одной из универсалий китайского национального и этнического сознания.

Однако для этого китайскому обществу надо было пройти суровый путь переоценки традиционных ценностей и их возрождения. Одним из сложных этапов формирования основ сознания современных китайцев становится период после Синьхайской революции 1911 г., ознаменованный пересмотром конфуцианского учения, отказом от религиозных основ, на которых тысячами стояла Поднебесная. В эти годы «происходила постепенная трансформация самого понятия “образование”, конфуцианские каноны со временем были абсолютно искажены и подлажены под новые условия жизни, что абсолютно меняло идею Конфуция об образовании. Стало более отчетливо проявляться непонимание между учителем и учеником. Вместо развития природных талантов, о чем говорил Конфуций, учитель заставлял своих подопечных выучивать наизусть канонические тексты, абсолютно игнорируя интересы и способности каждого отдельного ученика. Ученики же зачастую восприни-

---

<sup>3</sup> Выделено здесь и далее нами. – К.З.

мали образование не как культурное обогащение, а как путь к сдаче государственных экзаменов, и, как следствие, получение должности» [Барашкова, 2014, с. 83].

В литературе этот процесс находит отражение в произведениях писателей революционного толка – рассказах «Ностальгия» (1913), «Кунг Ицзи» (1919) Лу Синя, в повести «Мистер Пан в трудные времена» (1924) и рассказах «Директор школы» (1924), «Урок» (1922), «Горький рис» (1923) Е Шэнтао. Учитель, показанный Лу Синем в условиях уже свершившейся Синьхайской революции, совсем не готов меняться вместе с изменением общества. Он деспотично настроен по отношению к своим ученикам, совершенно не разбирается в том материале, который преподает детям. Статус учителя для героев Лу Синя несет лишь материальное благополучие и мнимое уважение окружающих. Вопросы педагогических тонкостей, проблемы воспитания, любви к детям совершенно не волнуют героев-учителей в рассказах Лу Синя. Произведения Е Шэнтао обращены к проблемам морально устаревшей, с точки зрения революционного сознания писателя, конфуцианской системы и необходимости демократизации образования. Диада «учитель–ученик» в рефлексии передовых писателей того времени стала проекцией остро стоящих перед обществом вопросов революционных преобразований.

Безусловно, все проблемы, волнующие китайское общество в эти десятилетия, находят сочувственный отклик в литературе послереволюционной России и затем страны Советов (например, «Чжунго: очерки о Китае» (1927) С. Третьякова, «Мои китайские дневники» (1928) Н. К. Костарёва, «В стране генералов и кули» (1930) Я. М. Окунева и др.). В конце 1920-х гг. советский писатель Венедикт Март, имеющий в советской литературе репутацию знатока Востока, пишет рассказ «Человек с шариком», где создает образ китайского учителя Чжао Лина.

Венедикт Март (настоящее имя – Венедикт Николаевич Матвеев) (1896–1937) – дальневосточный писатель и поэт, сын знаменитого во Владивостоке краеведа и журналиста, поэта Николая Петровича Матвеева. Писатель жил в то время, когда происходила смена исторических эпох, культурных и образовательных парадигм. Начальный период творчества писателя приходится на 1910-е гг. Он живет во Владивостоке, испытывает влияние популярных там в ту пору футуристов и имажинистов. Осенью 1920 г. он на три года вместе с семьей перебирается в эмигрантский Харбин. В 1923 г. он возвращается в Советский Союз, печатается в многочисленных изданиях. Публикует множество рассказов на восточную тематику [Забияко, 2016].

На сегодняшний день творчество Венедикта Марта еще недостаточно исследовано, многие произведения до сих пор не найдены в российских и иностранных архивах, многие из них утрачены навсегда.

**Методология и методы исследования.** Исследование опирается на культурно-исторический, сравнительно-типологический, имманентного анализа текста методы.

### **Результаты исследования и их обсуждение**

Рассказ «Человек с шариком» Венедикта Марта никогда не был опубликован, точная дата его написания также неизвестна. Этот рассказ был включен писателем в сборник «Рассказы о Востоке» [Забияко, Землянская, 2021]. Рукопись сборника хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) в Москве в виде машинописи. Сборник (очевидно, в начале 1930-х гг., так как в 1937 г. Марта уже арестовали) был отвергнут редакцией Государственного издательства художественной литературы. В исторических условиях конца 1920 – начала 30-х гг. публикация рассказов сборника, повествующих о событиях китайской революции 1925–1927 гг. и определенных неудачах советской политики на Востоке, была не только не актуальна, но даже опасна для руководства ведущего государственного издательства.

«Человек с шариком» имеет подзаголовок: «Китайский рассказ». В центре повествования – фигура Чжао Лина, начетчика и опиумного наркомана, мучающего детей в школе, в финале рассказа ставшего предателем и карателем своих односельчан.

Писатель владел разговорным китайским языком, несколько лет прожил в Харбине, работал журналистом во всех харбинских газетах, интересовался бытовой жизнью простого китайского человека. Переехав в СССР из центра восточного зарубежья, окунулся с энтузиазмом в бурлящую литературную жизнь новорожденного социалистического государства. В 1920-е гг. советская литература не только приветствовала и вбирала разнообразные новации в области материи стиха и прозы – нужны были новые темы, новые сюжеты. Обращение к образу Востока и литературам стран Востока – Ближнего и Дальнего – воспринималось деятелями культуры как первоочередная задача. Говоря словами академика С. Ф. Ольденбурга (1863–1934), «новый Восток полон тоже великих возможностей, заветы старого не умерли в нём, но он должен претворить их в новые образы, дать новые достижения»

[Ольденбург, 1922, с. 6]. И революционный Китай стал одним из источников пополнения читательской копилки советского строителя коммунизма. В этот период произведения Лу Синя, Е Шэнтао, Мао Дуня, Ба Цзиня и других активно переводятся, публикуются и издаются в СССР большими тиражами. Перевод сборника Лу Синя «Подлинная история А-Кью», сделанный Б. А. Васильевым в 1925 г. при посредничестве самого Лу Синя [Шэ Сяолин, Ли Мэнъя, 2022], куда вошел рассказ «Кунг Ицзи», был опубликован в 1929 г. Рассказы Е Шэнтао стали публиковаться немного позднее, особенно популярным в СССР автор стал в 1950-е гг. [Шэ Сяолин, Вэнь Цзянь, 2021].

Нам неизвестно, читал ли Венедикт Март рассказ Лу Синя и весьма сомнительно, чтобы он мог знать о рассказах Е Шэнтао – если только в круг его общения не входили китаеведы-переводчики и он мог ознакомиться с переводами в рукописи. Ясно одно – в его «китайском рассказе» «Человек с шариком» можно обнаружить типологически близкие писателям революционной Поднебесной идеи и темы, обращенные в том числе к проблемам образования и необходимости его реформирования.

Главный герой рассказа, Чжао Лин – учитель в сельской китайской школе: *«Чжао – неудавшийся мандарин. Он сдал экзамен в клетке на первую ученую степень – “утонченной способности”, ревностно изучая древних классиков. Вторую степень “избранного человека” он достиг уже не ревностными занятиями, а денежным подкупом экзаменаторов. На третью ступень “будущего ученого” и тем более на последнюю – четвертую “члена Пекинской Академии” – у него не хватило ни знаний, ни денег. С дымом опиума рассеялась слава и карьера ученого...»* [Март, с. 72]<sup>4</sup>.

Из этой интродукции мы узнаем не о самом Чжао Лине как человеке – перед нами некая функция, винтик в китайской системе чиновничьей иерархии. Исторически, как подчеркивают многие исследователи, эта система зиждилась на конфуцианской модели устройства государства и узаконенном взяточничестве [Переломов, 2009, с. 473–477].

Знаковыми мазками-детальями Март характеризует и сложившиеся за века китайскую систему образования: *«Вся жизнь Чжао Лина вложена в бесчисленные иероглифы – пестрящие знаки, начертанные десятки веков*

---

<sup>4</sup> Текст произведений В. Марта цитируется по: **Март, В.** Рассказы о Востоке / В. Март // РГАЛИ. – Ф. 613. – Оп. 1. – Д. 7053. – 93 с. Далее при цитировании указывается номер страницы в круглых скобках после цитаты.

назад мудрым Конфуцием и его учениками. <...> В школе учитель свято соблюдал древние традиции. Он никогда не улыбался в присутствии учеников и никогда не сказал ни одного ласкового слова ученику. Проявление радости, добрых человеческих чувств, в присутствии учеников, считалось недопустимым для учителя: такая “слабость” нарушила бы обычаи старого времени» (с. 73).

Мы видим, что Март досконально знаком не только с установлениями системы образования, но и поведенческими моделями учителей. Очевидно, что ему абсолютно не импонирует косная, лишённая нового знания и свежего воздуха, атмосфера китайской школы. Напротив, Чжао Лину только такая жизнь представляется наиболее понятной: *«За продолговатыми небольшими столами на высоких стульях в неудобных позах весь день сутулились дети. И перед ними всегда на одном и том же месте, за особым столом, сидел Чжао Лин. <...> С 8-ми летнего возраста учитель пичкал ребят скучными, непонятными им иероглифами древнего “Троеслова”<sup>5</sup>.*

– “Люди рождаются на свет с доброй душой”, – начинал ребенок, не зная смысла слов, а изучая их лишь начертание и произношение. Дети должны были знать наизусть догмы философов, непонятные взрослым...

*Во время занятий школа представляла шумный рой человеческих существ. Все до одного школьники вслух, нараспев, разными голосами жужжали иероглифы, вызубривая мертвые уроки...»* (с. 73–74).

Сам Март вырос в абсолютно иной атмосфере. Семейная среда с постоянным круговоротом интересных гостей – писателей, востоковедов, политических деятелей, литературные чтения в домашнем кругу, выпуск газеты, интерес к иным культурам и языкам, народнические настроения отца – все это формировало разносторонний кругозор будущего писателя, его открытость новому, свободу творчества.

В отличие остальных рассказов на китайскую тему, где героями выступают простые китайские рабочие/крестьяне, готовые бороться с китайскими

---

<sup>5</sup> Троеслов (Троесловие) – «Саньзыцзин» дословно переводится как «Канон трёх иероглифов», каждая строчка в нём состоит из трёх иероглифов; был написан более 700 лет назад, во времена династии Южная Сун (1127–1229 гг.) Точных данных о его авторе нет. Книга содержит в себе базовые знания о временах года, астрономии, этике, добродетели, истории, философии, человеческих качествах и взаимоотношениях и считается детской классикой Китая.

генералами, иностранными захватчиками и просто с любым персонифицированным злом, в «Человеке с шариком» Март фокусирует свое внимание на отрицательном персонаже. Но это отнюдь не противоречит всей идейно-образной системе сборника, где ведущей становится идея борьбы простого народа против власти эксплуататоров.

Именно такой образ учителя отразил китайские реалии в области образовательной системы, требующие незамедлительных перемен. Школа, по мысли китайских просветителей той поры (Лу Синя, Мао Дуня, Бо Цзиня), становится наиболее ярким свидетельством загнивающей феодальной системы. Престижная профессия учителя выбирается Чжао Лином как удобное место, где можно переждать тяжелые в материальном и политическом плане времена, в школе он находит возможность реализовать все присущие ему отрицательные стороны натуры.

Чжао Лин активно применяет палочную систему обучения, при любом случае пытается утвердить свою власть перед безропотным учеником: *«Школа, где безраздельно властвовал Чжао, стояла в центре разбросанной деревни. <...> И в полной власти этого фуляра из мертвецкой древности – 200 пытливых детей <...> <в школе> коверкались детские души письменами на мертвецкой древности»* (с. 72–73).

Кто же является положительным персонажем в этом мрачном рассказе? Конечно, революционеры, которые смещают Чжао Лина с почетной и уважаемой должности учителя. Именно они – провозвестники положительных изменений в китайской деревенской школе, от них дети узнают о «далекой красной стране СССР»: *«Злой учитель ушел вместе с палкой и никому не нужной наукой навсегда. Я и вот эта девушка будем учить вас по-новому. Мы расскажем вам о других странах, о которых толком не знал и сам ваш старый учитель. Мы научим вас любить и понимать природу и тому – как улучшить ваш сельский труд» <...> Ребята теснее придвигались к баньню, из-за зеленых ветвей которого падали новые неслышимые слова. Слушатели широко открыли рты, словно слова входили в них через эти разинутые рты...*

*Сан-вэ рассказывал ребятам в простых словах о великих событиях революции, о заветах Сунь Ятсена, о далекой красной стране СССР»* (с. 77).

Рассказ пишется в годы, когда в Советской России идут острые дискуссии о новациях в школьном образовании. Многое (если не все) из дореволюционной системы признается вредным и вымороченным. С самых первых

лет существования советского государства издается ряд документов, направленных на реформирование подхода к образованию и воспитанию будущего строителя коммунизма: Декрет ВЦИК и СНК «Об учреждении государственной комиссии по просвещению» (9 ноября 1917 г.), Постановление Правительственного комиссариата по просвещению «О реформе средней школы» (30 ноября 1917 г.), «Положение о единой трудовой школе Российской Социалистической Федеративной Советской Республики» (30 сентября 1918 г.) и «Основные принципы единой трудовой школы» (16 октября 1918 г.). Несмотря на то, что к 1930-м гг. в образовательной сфере побеждает консервативная линия, 1920-е гг. отмечены доминированием радикальных устремлений к эксперименту и новациям, поощрению индивидуального начала [Кошкина, Ядренникова, 2021; Шевелёв, 2018].

На начало 1930-х гг. приходится и публикация первых глав «Педагогической поэмы» А. С. Макаренко, которая поставила перед советским обществом ряд злободневных и сложных воспитательных и образовательных проблем: как должны выстраиваться отношения личности и коллектива, педагога и ученика, где проходят грани дозволенного и недозволенного в диаде «учитель-ученик», нужно ли наказывать ребенка, насколько может быть возможна степень доверия между педагогом и воспитанником. Читал ли это произведение Март, нам неизвестно – первая часть книги увидела свет только в 1933 г. в альманахе «Год XVII». Однако, как и в случае с произведениями китайских революционных писателей, важнее проследить типологию идейно-тематического наполнения произведения А. С. Макаренко и В. Марта.

Вспомним – в самом начале «Педагогической поэмы» рассказчик осознает остро назревшую необходимость воспитания нового человека: *«Для тебя бы это самое: построить новое здание, новые парты поставить, ты бы тогда занимался. Не в зданиях, брат, дело, важно нового человека воспитать, а вы, педагоги, саботируете все: здание не такое и столы не такие. Нету у вас этого самого вот... огня, знаешь, такого, – революционного. <...> Значит, нужно нового человека по-новому делать»* [Макаренко, 1935, с. 5–6]. Эту метафору Макаренко Март в своем рассказе реализует: лучшими учителями для нового человека постфеодалного Китая становятся китайские революционеры, которые провозглашают смену образовательной парадигмы, разворот от знаниевой образовательной системы феодалного Китая к человекоориентированным, природосообразным принципам образования современного уже постфеодалного Китая.

После первых воспитательных неудач герой Макаренко поймет, что система наказаний в новой образовательной системе не принесет результатов, она ломает как ученика, так и учителя. Отношения учителя и ученика, с точки зрения Макаренко, в новое время должны стать отношениями друзей разного возраста. Система наказаний в школьном обучении должна уйти в прошлое, она уродует растущую душу, не растя человека, устремленного к борьбе и свободе. В деле воспитания нового человека нужно ориентироваться не на сухую теорию, а на природную склонность ученика, его природное любопытство и наблюдательность: *«в моих руках никакой науки нет и никакой теории нет, что теорию нужно извлечь из всей суммы реальных явлений, происходящих на моих глазах»* [Макаренко, 1935, с. 17]. Март солидарен с Макаренко, что палкой нового человека не воспитать. В рассказе Марта также прослеживается мысль, что через воспитание детей можно воспитать/изменить сознание и их родителей – таков путь к свободе, по мнению новых учителей.

В «китайском рассказе» Марта новые учителя-революционеры не загоняют детей в душные классы, а приводят их под развесистый баньян. Они следуют не косной традиции, а лишь природной склонности учеников.

Сжатое художественное пространство рассказа сконцентрировало в себе критику старого строя, надежду на революционные изменения и признание невозможности этих изменений в тогдашней исторической ситуации Китая. Связующим элементом этих идей для писателя становится образ учителя Чжао Лина.

Для создания образа Чжао Лина Март использует разнообразные художественные приемы. Детали портрета Чжао Лина передаются при помощи термоморфных аналогий: *«Бесстрастный, медлительный, уверенный. Казалось, вся его душа ушла в змеевидные руки, вернее, на кончики тонких длинных пальчиков»* (с. 71), – описание внешнего облика содержит скрытое сравнение со змеей или готовящимся к нападению другим змеевидным чудовищем.

В каждой портретной характеристике персонажа сквозит отрицательное авторское отношение к нему: змеевидные руки, кончики тонких длинных пальчиков, выхолненные руки, пряткие пальцы, «судорожно, злорадно <...> вертели шарик». У Чжао Лина длинные ногти на мизинцах, скрытые для сохранности металлическими колпачками: *«На мизинцах обеих рук – большие ногти – винтами, под металлическими колпачками: не обломать»* (с. 71). В Китае у представителей аристократии существовала традиция отращивать длинные ногти на руках. Кто-то отращивал только ноготь на мизинце. Белые длинные

ногти являлись признаком богатого человека, чьи руки не осквернены земледельческим трудом. П. Я. Пясецкий подмечал, что колпачки на мизинцах богатые китайцы носили «больше из подражания моде или чтобы заставить думать, что под ними сохраняются весьма длинные ногти, считающиеся признаком аристократизма, на том основании, что, следовательно, человек может жить не от труда рук своих» [Пясецкий, 1880, с. 280]. Предметный мир персонажа – наиболее действенный способ гротескного изображения. Для Чжао Лина длинные ногти на мизинцах – лишь внешняя примета его «аристократизма», как и шарик, и странного назначения флейта.

Уже в названии рассказа писатель отказывает персонажу в имени – для него это просто знак – «человек с шариком», воплощение привычной для многих привычки китайцев упражняться с шарами-баодин (□□□, bao ding qiu). Как известно, люди военные использовали их как средство укрепления силы и ловкости, императоры для достижения долголетия и просветления разума, подданные – для увеличения энергетического потенциала [Уильямс, 2004]. Для чего нужен шарик Чжао Лину? Его постоянные упражнения с шариком – лишь имитация действий «совершенного мужа». Однако шарик становится внешним атрибутом и внутренних эмоций персонажа. Движения шарика между пальцев Чжао Лина становятся показателем внутренних переживаний героя: в начале рассказа «Чжао Лин вечно крутит маленький шарик», в момент свержения его с должности учителя шарик «быстро, быстро прыгал в нервных пальцах», а в конце рассказа, когда Чжао Лин нашел опору в фанатично настроенной озлобленной толпе, он «судорожно, злорадно вертел таинственный шарик в трех пальцах».

Танцующий между пальцами шарик – это и символический образ «старого знания» (в трактовке Лу Синя) феодального Китая, к которому по традиции обращается раз за разом Чжао Лин, когда учит своих учеников. Это отполированное веками бесполезное знание, которое не затрагивает глубин познания.

Чтобы сделать понятным тщетность такого рода умственных упражнений, Март прибегает к русской шуточной поговорке, обозначающей «не совсем нормального человека»:

*«Деревенский кузнец говаривал:*

*– У Чжао Лина – одного шарика в голове не хватает, как раз того самого, который у него промеж пальцев без толку болтается»... (с. 71).*

В эпизоде, когда молодые революционеры выгоняют Чжао Лина из школы, шарик наконец выпадает из его рук: *«Чжао выкатил глаза под лоб и даже выронил шарик от столь неожиданной дерзости, оскорбляющей память Конфуция»* (с. 76). Старое знание, готовые схемы на все случаи жизни из старых канонических текстов не могут подсказать герою правильного ответа в новых реалиях.

Таким же атрибутом внешнего проявления устаревших аристократических устремлений, которым должен соответствовать образованный человек, является наличие у Чжао Лина флейты: *«Если вечером мы проходили мимо школы, было слышно, как Чжао Лин жалобно играл на флейте, которой бил нас», – рассказывал 13-ти летний Сяо-дзы: “И мой отец – деревенский кузнец говорил, что флейта так жалобно играет, потому что в ней наши слезы и обиды”*» (с. 77–78).

Речь также становится одной из характеристик «человека с шариком». На всем протяжении рассказа уста героя изрекают лишь две реплики, но они никогда не являются частью диалогической речи. Первый случай, когда читатель слышит голос Чжао Лина, относится к ситуации высокомерного пояснения крестьянину своей странной привычки постоянно вертеть между пальцами деревянный отполированный шарик: *«Видите ли, сударь, мои пальцы не должны отвыкнуть держать кисть, чтобы выводить иероглифы по всем правилам древнего письма... Вот почему я тренирую их в свободную минуту этим шариком»* (с. 71).

Второй раз персонаж заговорит уже в самом финале рассказа, когда будет произносить религиозную проповедь перед фанатиками из тайного ордена «Белых пик»: *«Так повелевают Духи усопших великих учителей и Конфуция»* (с. 80). В обоих случаях речь героя не индивидуализирована, это декламация известных фраз, вычитанных им из старых книг. Отсутствие собственной речи у Чжао Лина должно подчеркнуть мертвенность отживших идей феодального общества. В отличие от Чжао Лина, остальные герои рассказа говорят много, часто провозглашают лозунги в лучших традициях советской литературы.

Если внешне этот персонаж еще жив, то внутри он давно мертв: *<...> «Затейливые письма мертвецов и пьяный сок красного мака – опиум, без которого и дня не обходился Чжао Лин – высушили все живое в нем, спрессовали мысли в сухие книжные формулы, вытравили страсти»* (с. 71–72).

В китайской традиции обращения принято уважительно именовать учителя по роду занятий, либо добавлять к упоминанию профессии фамилию.

Ни разу в рассказе Чжао Лин не упомянут как «учитель Чжао», лишь дается авторская ремарка о том, что учителем тот стал, зная «удобный» для него обычай, распространенный в Китае: *«всякий оседлый школьный учитель должен приютить и накормить бродячего собрата, Чжао жил за счет этой хлебной традиции; он из года в год существовал на шее бедных учителей, блуждая из деревни в деревню по необъятной провинции»* (с. 72).

Если в персонификации профессии Чжао Лину отказано, то обезличенный устойчивый эпитет «злой учитель» лишь подчеркивает это отношение, становится нарицательным. Чжао Лин – олицетворение всей уходящей в прошлое феодальной системы образования: *«Молодые товарищи», – начал Сан-вэ, – мы только что уволили вашего злого учителя, в школьном плену у которого томились вы... Ваш учитель учил вас никому не нужным книгам и иероглифам, непонятным вам. Он бил вас бамбуковой палкой, когда хотел... Злой учитель ушел вместе с палкой и никому не нужной наукой навсегда»* (с. 77).

В гневных обвинениях Чжао Лину – обвинение всей палочной системе китайского образования: *«Секции народного образования исполкома крестьянского союза отлично известно, кто вы и как вы уродуете детей вашими методами обучения и бамбуковой палкой...»* (с. 76).

Чжао Лин готов властвовать только тогда, когда понимает, что его противник слабее его. Когда пришли революционеры в лице молодого юноши и девушки с официальной бумагой в руке, он тушется и ретируется. Но с течением времени Чжао Лин понимает, где можно применить свою жажду власти и жестокости – и вступает в союз «Белых пик», выступивших врагом революции. Имея за спиной отряд вооруженных собратьев, он возвращается в деревню, чтобы осуществить личную месть. Для участников тайной военной секты «Белых пик»<sup>6</sup> Чжао Лин становится «посвященным учителем». В новых обстоятельствах наш герой превращается в религиозного проповедника. Для фанатиков отряда «Белых пик» выученные речи Чжао Лина становятся наставлением к действию, потому они по первому же его велению фанатично мчатся в деревню, чтобы насадить голову революционного учителя на пику.

---

<sup>6</sup> В 1920-е гг. в Китае в условиях политического хаоса в стране, постоянной борьбы с милитаризмом, голодом и грабежом деревенского населения создавались многочисленные вооруженные организации соединяющие в себе черты легального деревенского ополчения и тайной религиозной организации. Они создавались, чтобы защитить деревенское население от грабежей и произвола. Название они получали по цвету шерстяной кисточки на пике [Костяева, 1995].

Образ Чжао Лина у Марта, конечно, напоминает персонажа Беликова из рассказа «Человек в футляре» А. П. Чехова, на что прямо указывает сам автор [Забяико, Землянская, 2021, с. 14–15]. И тот, и другой могут говорить только чужим языком, языком из прошлого. Беликов преподаёт греческий («*О, как звучен, как прекрасен греческий язык!*» [Чехов, 1984, с. 4]), Чжао Лин существует в древних иероглифах канонических трактатов («*К 40 годам он – футляр набитый десятком тысяч иероглифов, изречениями 5-ти книжся, прямыми и ломанными линиями древних гаданий, затхлыми одами в честь удельных князей, догмами истлевших учений*») (с. 72). Только чеховская «футлярность» Беликова в большей мере носит психологический характер («*выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он всё время прятал его в поднятый воротник*» [Чехов, 1984, с. 4]). У Марта сам Чжао Лин – это футляр для пережитков прошлого, того, что должно остаться в веках феодального Китая, уничтоженного Синьхайской революцией и демократическими переменами 1920-х гг.

На наш взгляд, литературные переклички Марта в данном случае имеют довольно причудливый рельеф: это словно ответ Лу Синю, открывшему для себя Чехова и написавшему по его следам свои рассказы. Известно, что герои русской классики в осмыслении прозы «Левого крыла» обрели резко выраженные черты социальных типов [Забяико, Сенина, 2025]. «Человек в футляре» на китайской почве превращается в монстра, чью природу возможно постичь, только глубоко понимая чужую инокультурную традицию. Так художественная этнография в интерпретации Марта становится действенным способом выстраивания новых этносоциальных и этнокультурных связей.

### **Заключение**

«Китайский рассказ» «Человек с шариком» Венедикта Марта стал многослойным отражением самых разнообразных социополитических, этнокультурных, металитературных и собственно художественных установок писателя в конце 1920-х гг., типологически близких и советским, и китайским раздумьям писателей о воспитании нового человека и революции в сознании учителя и ученика. Тонко чувствующий эпоху, при этом вобравший в свою художественную систему многие традиции и новации русской литературы, Март не боится простроить в этом тексте самые мрачные сценарии исхода революционных брожений в Китае. И причины тому он видит как в универсальной природе обыденного зла (отсюда аналогии с Чеховым), так и в косности

и глубинной укорененности в этнической картине мира китайца тяги к схоластике иерархичности сознания. В этом отношении вполне вероятно, что советские новации тех лет, обращенные к развитию индивидуальности и творческих способностей ребят, весьма импонировали демократически настроенному Марту. Он выбрал типичный случай, ни на толику не соврав в изображении будней китайской школы и отношения учителей к своим подопечным и к своей миссии. Советский читатель, прочитав этот рассказ, должен был прочувствовать правду тех, кто стоял на стороне социалистических преобразований в Китае. Другое дело – насколько правдивым был посыл в изображении противостоящим китайским революционерам сил Гоминьдана.

То, что рассказ в едином целом с остальными «Рассказами о Востоке» не дошел до советского читателя, вполне объяснимо – не укладывался Март в прокрустово ложе сиюминутной смены политических ориентаций советского государства тех лет, слишком сложными были его аллюзии на архетипы русской литературы. Вполне возможно, что чуткое ухо рецензентов и редакторов уловило уже тяжкие шаги наступающей после расцвета либеральных свобод середины 20-х гг. реакции, возвращающей все начинания к консервативной точке отсчета.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Барашкова, Д. С.** Образ учителя в произведениях китайской литературы XX века (на примерах произведений Мо Яня и Е Шэнтао) / Д. С. Барашкова // *Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России*. – Хабаровск: Хабаровский государственный институт искусств и культуры, 2014. – С. 80–83.
2. **Забияко, А. А.** «Рассказы о Востоке» в контексте художественной этнографии В. Марта советского периода / А. А. Забияко, К. А. Землянская // *Гуманитарный вектор*. – 2021. – Т. 16. – № 4. – С. 8–17.
3. **Забияко, А. А.** Русские и китайцы: образы взаимного восприятия в литературе / А. А. Забияко, Е. В. Сенина. – Москва: Издательский дом ВКН, 2025. – 448 с.
4. **Забияко, А. А.** От мистики Востока к литературе факта (Венедикт Март) / А. А. Забияко // *Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина* / А. А. Забияко. – Новосибирск: Изд-во Сибирского отделения Российской академии наук, 2016. – С. 283–307.
5. **Костяева, А. С.** Тайные общества Китая в первой четверти XX века / А. С. Костяева. – Москва: Восточная литература, 1995. – 240 с.

6. **Кошкина, Е. А.** Подходы к реформированию советской школы в условиях конфликта образовательных стратегий 20-х – 30-х гг. XX века / Е. А. Кошкина, С. В. Ядренникова // Ученые записки университета имени П. Ф. Лесгафта. – 2021. – № 3(193). – С. 221–227.

7. **Макаренко, А. С.** Педагогическая поэма / А. С. Макаренко. – Москва: Гослитиздат, 1935. – 512 с.

8. **Март, В.** Рассказы о Востоке / В. Март // РГАЛИ. – Ф. 613. – Оп. 1. – Д. 7053. – 93 с.

9. **Ольденбург, С. Ф.** Вступительная статья // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. – Петербург: Всемирная литература, 1922. – Кн. 1. – С. 3–6.

10. **Переломов, Л. С.** Конфуций и конфуцианство с древности по настоящее время (V в. до н.э. – XXI в) / Л. С. Переломов. – Москва: Стилсервис, 2009. – 704 с.

11. **Пясецкий, П. Я.** Путешествие по Китаю в 1874–1875 гг. (через Сибирь, Монголию, Восточный, Средний и Северо-Западный Китай): в 2 т. Т. 1 / П. Я. Пясецкий. – Санкт-Петербург: Типография М. Стасюлевича, 1880. – 560 с.

12. **Уильямс, А.** Полная книга о китайских шариках здоровья. История их возникновения / А. Уильямс. – Москва: Диля, 2004. – 103.

13. **Чехов, А. П.** Случай из практики. Рассказы / А. П. Чехов. – Москва: Детская литература, 1984. – 47 с.

14. **Шевелёв, В. Ю.** Идеальный образ учителя в отечественной педагогике 1920-х годов / В. Ю. Шевелёв // Образование как фактор развития интеллектуально-нравственного потенциала личности и современного общества: материалы VIII международной научной конференции / Отв. ред. М. И. Морозова. – Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина, 2018. – С. 115–118.

15. **Шэ Сяолин.** Об истории перевода на русский язык новой китайской литературы в 1920–1930 гг. / Шэ Сяолин, Ли Мэньтя // Неофилология. – 2022. – Т. 8. – № 3. – С. 559–570.

16. **Шэ Сяолин.** Современная китайская художественная проза (1919–1949) в России: ранний перевод, издание и изучение / Шэ Сяолин, Вэнь Цзянь // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Востоковедение и африканистика. – 2021. – Т. 13. – № 1. – С. 4–18.

## REFERENCES

1. **Barashkova, D. S.** *Образ учителя в произведениях китайской литературы HKH века (на примерах произведений Mo Yanya i E Shentao) / D. S. Barashkova // Личност', творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России. – Хабаровск: Хабаровский государственный институт искусств и культуры, 2014. – С. 80–83.*
2. **Chekhov, A. P.** *Случай из практики. Рассказы / A. P. Chekhov. – Москва: Детская литература, 1984. – 47 с.*
3. **Koshkina, E. A.** *Подходы к реформированию советской школы в условиях конфликта образовательных стратегий 20-х – 30-х гг. XX века / E. A. Koshkina, S. V. Yadrennikova // Ученые записки университета имени П. Ф. Лесгафта. – 2021. – № 3(193). – С. 221–227.*
4. **Kostyaeva, A. S.** *Тайные общества Китая в первой четверти XX века / A. S. Kostyaeva. – Москва: Восточная литература, 1995. – 240 с.*
5. **Makarenko, A. S.** *Педагогическая поэма / A. S. Makarenko. – Москва: Гослитиздат, 1935. – 512 с.*
6. **Mart, V.** *Рассказы о Востоке / V. Mart // RGALI. – Ф. 613. – Оп. 1. – Д. 7053. – 93 с.*
7. **Ol'denburg, C. F.** *Вступительная статья // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. – Петербург: Всесмирная литература, 1922. – Kn. 1. – С. 3–6.*
8. **Perelomov, L. S.** *Конфуций и конфуцианство с древности по настоящее время (V в. до н.э. – XXI в) / L. S. Perelomov. – Москва: Stil'servis, 2009. – 704 с.*
9. **Pyaseckij, P. Ya.** *Путешествие по Китаю в 1874–1875 гг. (через Сибирь, Монголию, Восточный, Средний и Северо-Западный Китай): в 2 т. Т. 1 / P. Ya. Pyaseckij. – Санкт-Петербург: Типография М. Стасюлевича, 1880. – 560 с.*
10. **Uil'yams, A.** *Полная книга о китайских шариках здоровья. История их возникновения / A. Uil'yams. – Москва: Дилья, 2004. – 103.*
11. **Shevelyov, V. Yu.** *Идеальный образ учителя в отечественной педагогике 1920-х годов / V. Yu. Shevelyov // Образование как фактор развития интеллектуально-нравственного потенциала личности и современного общества: материалы VIII международного научной конференции / Отв. ред. М. И. Морозова. – Санкт-Петербург: Лeningradский государственный университет имени А. С. Пушкина, 2018. – С. 115–118.*
12. **She Syaolin.** *Об истории перевода на русский язык новой китайской литературы в 1920–1930 гг. / She Syaolin, Li Men'ya // Нефилология. – 2022. – Т. 8. – № 3. – С. 559–570.*

13. **She Syaolin.** Sovremennaya kitajskaya hudozhestvennaya proza (1919–1949) v Rossii: rannij perevod, izdanie i izuchenie / She Syaolin, Ven' Czyan' // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Vostokovedenie i afrikanistika. – 2021. – T. 13. – № 1. – S. 4–18.

14. **Zabiyako, A. A.** «Rasskazy o Vostoke» v kontekste hudozhestvennoj etnografii V. Marta sovetskogo perioda / A. A. Zabiyako, K. A. Zemlyanskaya // Gumanitarnyj vektor. – 2021. – T. 16. – № 4. – S. 8–17.

15. **Zabiyako, A. A.** Russkie i kitajcy: obrazy vzaimnogo vospriyatiya v literature / A. A. Zabiyako, E. V. Senina. – Moskva: Izdatel'skij dom VKN, 2025. – 448 s.

16. **Zabiyako, A. A.** Ot mistiki Vostoka k literature fakta (Venedikt Mart) / A. A. Zabiyako // Mental'nost' dal'nevostochnogo frontira: kul'tura i literatura russkogo Harbina / A. A. Zabiyako. – Novosibirsk: Izd-vo Sibirskogo otdeleniya Rossijskoj akademii nauk, 2016. – S. 283–307.

---

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

---

## ФЕНОМЕН ИГРЫ

---

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-210-222

**В. М. Москалюк<sup>1</sup>**

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (Луганск, ЛНР)*

**Д. Ю. Молчанов<sup>2</sup>**

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (Луганск, ЛНР)*

## СУТЬ И ГРАНИЦЫ ИГРЫ КАК КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНА В АСПЕКТЕ КУЛЬТУРНО-ЯЗЫКОВОЙ ЭТИМОЛОГИИ СЛАВЯН

В статье исследуется этимология, смысловая динамика и семантические поля лексем «игра», «понарошку» в славянских языках и говорах России с целью определения культурных функций, свойств и границ игры, а также поиска антонимической пары понятию игры.

**Ключевые слова:** игра, антоним, граница игры, Хёйзинга, Кайуа, сакральное, понарошку, покабудки, рутина, обыденность

**V. M. Moskaliuk**

*Federal state budget educational institution of higher education Mikhail Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts (Lugansk, LNR)*

---

<sup>1</sup> Валентина Михайловна Москалюк – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры театрального искусства Луганской государственной академии культуры и искусств им. М. Матусовского (Луганск, ЛНР). Email: msklk76@gmail.com.

<sup>2</sup> Дмитрий Юрьевич Молчанов – аспирант Луганской государственной академии культуры и искусств им. М. Матусовского (Луганск, ЛНР). Email: d.y.molchanov@yandex.ru.

**D. Yu. Molchanov**

*Federal state budget educational institution of higher education Mikhail Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts (Lugansk, LNR)*

## **ESSENCE AND LIMITS OF GAME IN COMPARATIVE ETYMOLOGY OF SLAVS**

The article examines the etymology, semantic dynamics and semantic fields of the lexemes “game”, “pretend” in Slavic languages and dialects of Russia with the aim of determining the cultural functions, properties and boundaries of the game, as well as searching for an antonymic pair to the concept of game.

**Keywords:** game, antonym, boundary of the game, Huizinga, Caillois, sacred, pretend, pokabudki, routine, everyday life

Несмотря на многие тысячелетия изучения человечеством игры, издавна являвшейся **объектом исследования**<sup>3</sup> одной из форм человеческой деятельности, вопрос о том, что именно считать игрой, по-прежнему открыт. Игра, как культурный феномен, спорит сама с собой, она отрицает и разрушает себя, чтобы уже в следующее мгновение воскресить себя же в новом качестве. Сама игра играет игроком. Может ли быть последовательным в объективности её исследователь, не теряя «лес за деревьями», когда множество противоречивых частных игровых стихий погружают в туман неопределенности целое данного культурного феномена?

Несмотря на объективные трудности, с которыми неизменно сталкиваются исследователи игры, **актуальность таких исследований** сегодня высока, как никогда ранее. К примеру, междисциплинарному направлению изучения компьютерных игр, game studies, всего около двух десятилетий, но за этот срок учёными многих стран, в том числе России, написано множество работ. Игра, с её символическим пространством смыслов, давно «перешагнула» экранные ограничения, непринужденно создав кинематограф, затем телевидение, и, наконец, компьютерные игры, социальные сети, мессенджеры.

**Целью настоящего исследования** является разграничение определений игрового и неигрового. Говоря языком теории систем, игра – это система, а элементы, не входящие в неё, образуют внешнюю среду. Так как сам феномен игры противоречив и многогранен, необходимо определить границы игры, что даст нам возможность проанализировать её природу, систематизировать её признаки и дать дефиницию данного феномена.

---

<sup>3</sup> Здесь и далее выделено нами. – В. М., Д.М.

В какой степени **разработана проблема поиска границы игры**? Вряд ли мы ошибемся, если укажем на то, что каждый исследователь этой проблемы хотя бы единожды пользовался понятием «**неигра**». Предположим, практическая деятельность человека вполне может быть удовлетворена им. Однако, по размышлении мы приходим к отрицательному ответу, поскольку в дихотомическом делении целого на части как минимум одна сторона должна нести в себе сущностные характеристики. Так, термин «неигра» обретет смысл лишь тогда, когда сам предмет феномена игры, вся её проблематика будут исчерпаны. Как мы понимаем, реальная ситуация крайне далека от этого, если таковое вообще возможно.

Что же противоположно игре по смыслу? Сразу важно оговориться, что не все понятия имеют антонимы, но всё же немало существительных можно объединить в пары, противоположные по смыслу, например, «свет-тьма», что чаще всего и происходит естественным путем в устойчивых фразеологизмах. Образуются такие антонимические противопоставления в процессе взаимодействия элемента-протагониста с элементом-антагонистом, как, например, в связке «огонь и вода» (огонь испаряет воду, вода тушит огонь, т.е. элемент теряет свое главное отличительное свойство взаимодействия со средой, для воды – смачивание, для огня – горение), либо посредством их передаются ощущения наблюдателя от контактов с противопоставляемыми элементами, как в связке «лед и пламя» (максимально холодно и максимально горячо).

Объективно степень разработанности проблемы границы игры иллюстрирует следующий факт. В «Словаре антонимов русского языка» М. Р. Львова [Львов, 1984, с. 139, с. 227] есть пары «выигрыш – проигрыш» и «проиграть – отыграть», но понятие «игра» отсутствует. Так же обстоит дело и в «Словаре антонимов русского языка» Л. А. Введенской [Введенская, 2003], «Словаре синонимов и антонимов современного русского языка» А. С. Гавриловой [Гаврилова, 2014] и многих других. Вопросом определения границы игры задаются многие исследователи, например, д.ф.н., доц. К. П. Шевцов [Шевцов, 2019], но ответ на него искал ещё Й. Хёйзинга в работе «Homo ludens. Человек играющий», где отмечал, что игра находится вне противопоставлений «мудрость-глупость», «добро-зло», «истина-ложь» и даже не противопоставлена серьезности, поскольку и сама бывает чрезвычайно серьезной [Хёйзинга, 2022, с. 18–21].

Очевидно, значение слова «игра» в пространстве культуры остается настолько недостаточно изученным, а основное свойство игры продолжает

быть в ряде случаев не определено, что эта лакуна не дает возможности подобрать смысловой антагонист. В настоящей публикации поставлена цель подбора семантически максимально соответствующего понятию игры антагониста и разграничение игрового и неигрового с помощью изучения этимологии слов, связанных с концептом игрового.

Реабилитация игры – именно так можно охарактеризовать фундаментальные и переломные в смысле смены научного дискурса работы знаменитых западных философов «*Homo ludens. Человек играющий*» Йоханна Хёйзинги [Хёйзинга, 2022] и «Игры и люди» Роже Кайуа [Кайуа, 2022]. Остается лишь удивляться тому, как на такое поистине знаменательное событие «забыли пригласить» русский народ с его многовековой мудростью, лаконично сконцентрированной в семантике русских слов. И если Хёйзинга в своем фундаментальном труде хотя бы упоминает о семантике слова «игра» в «некоторых славянских языках» [Хёйзинга, 2022, с. 68], то лишь как о славянском заимствовании из германской языковой группы.

Значительной «франкоцентричностью» грешит и Кайуа, поскольку очевидно, что для оценки такого глобального общечеловеческого (и не только, если вспомнить об играх животных) феномена как игра, изучение семантики одного лишь французского слова «jeu» не имеет смысла. Аналогичный денотат этого же понятия в другом языке имеет иные семантические модальности. Также обстоит дело и с динамикой семантических изменений в зависимости от условий жизни и эпохи жизни носителей одного и того же языка. И, наконец, даже двое собеседников одно и то же слово в диалоге могут воспринимать по-разному, ориентируясь на личный опыт. Таким образом, в данном случае можно полностью согласиться с идеей Л. Витгенштейна, выраженной им в «Философских работах» о «семейном сходстве» коннотаций, но не о тождественности их семантических полей [Витгенштейн, 1994, Ч.1, с. 110–111].

С целью последовательно дополнить и сравнить лексемы игры, приведенные Хёйзингой и Кайуа, со сходными по смыслу русскими словами, а также выявить уникальный ландшафт семантического поля, образно говоря изучить «игру по-славянски» мы обратимся к самому слову «игра».

Слово «игра», согласно данным «Этимологического словаря славянских языков. Праславянский лексический фонд», выпуска 8, изданного под редакцией члена-корреспондента АН СССР О. П. Трубачева [ЭССЯ, VIII, 1981, с. 208], в старославянском языке имело значение «развлечение, танец, игра».

Это значение сохранилось и в наши дни в болгарском, македонском, верхнелужицком, словацком, нижнелужицком, словинском и словенском языках, а также в чакавском наречии сербохорватского языка. Отметим также, что в старочешском языке к этому добавляется значение «шутка», сохранившееся и в современном чешском языке. Более организованная природа игры выражена в старопольском языке в значении «зрелище, представление, шутка, насмешка». Понятие игры в собственном значении слова сохранилось и в русском церковнославянском языке. В современных белорусском и украинском языках слово «игра» подразумевает тот же комплекс понятий.

Важно отметить, что в различных диалектах русского языка игра получает особенно широкий спектр смысловых оттенков. Так, согласно данным выпуска 12 «Словаря русских народных говоров» под ред. Ф. П. Филина [Филин, 1977, с. 6566] олонецкий, архангельский, пермский, Кировский, тульский, томский, новгородский, вологодский говоры объединяют под понятием «игра» молодежные гулянья. Семантика того же слова в псковском говоре имеет преимущественно матримониальный характер, означая праздник и свадьбу. Архангельский, северодвинский, терский, курский и Кировский говоры подразумевают под игрой танец и пляску, при этом симбирский, орловский, олонецкий, архангельский говоры также понимают под игрой исполнение композиций на музыкальных инструментах.

Остановимся подробнее на контекстных значениях игры в русских фраземах. В Шенкурском уезде Архангельской губернии имела место «игра в зайньку», изображавшая свадьбу. В том же регионе была распространена «игра в парочки», в которой жених – «куна» сватался к «соболу» – невесте. В данном случае налицо мимикрия, то есть имитационная форма игры. В Петрозаводском уезде Олонецкой губернии весьма показательно разграничивали игровое и профанное время пословицей о выборе будущих супругов: «Не примечай на игре, примечай на работе». Отметим, что в данном примере понятия «игра» и «работа» выступают антонимами. В Моздокском полку Терского войска, Фатежском уезде Курской губернии, Архангельском уезде Архангельской губернии словом «игра» обозначали хоровод, а в Устьянско-Дмитриевской волости Северо-Двинской губернии игрой называли особое место для танцев вплоть до сороковых годов прошлого века. Уникальной семантикой слово «игра» обладало в говоре Олонецкой губернии, где помимо прочего означало пение птиц. Таким образом, древнее понятие игры исконно хранит в себе самые архаичные формы первобытного анимизма, в рамках которого игра становится общим признаком высших позвоночных.

Итак, семантическое наполнение слова «игра» имеет набор явных свойств сакрального, поскольку данное понятие, во всей полноте его значений, не имеет синонимов. Какие бы значения не принимала игра, будь то пляска, пение, инструментальная музыка, танцы и хороводы, все эти качества есть лишь аспекты игры, её формы, в то время как само понятие игры является для них всеобъемлющим и категориальным. Именно этот синкретизм и передает архаичную область сакрального. Как утверждал профессор А. А. Потебня на страницах «Русского филологического вестника» [Потебня, 1881, с. 150], слово «игра» имеет древние индоевропейские корни, роднящие его с древнеиндийским *уајаті* – «чтить божество» и греческим *αγιος* – «священный». Косвенно эту гипотезу подтверждают славянские летописные источники, называвшие пережитки язычества «игрищами бесовскими». В данном случае речь никак не может идти о несерьезности ритуалов, но само слово игра приобретает в христианскую эпоху inferнальный смысловой оттенок. Этот процесс в частности отражается в старопольском *igracz*, что означает «скоморох». *Игрецом* в говорах Орловской, Курской, Воронежской, Тульской, Тамбовской и Пензенской губерний называли злого духа, беса и домового. В Курской губернии бытовало такое ругательство-проклятие: «Игрёц тебя подыграй», на Дону, очевидно не желая поминать вслух чёрта, могли сказать: «Игрёц тебя возьми!». Особо любопытно, что в том же регионе уже в конце 30-х годов прошлого века форму игреца в фольклоре принял некий эвгемеризм: «*Игрёц Покромкин* тебя хватил – пошла и пропала». Добавим, что в Курской губернии игрецом также именовали истерический припадок, а в донском и рязанском говорах – паралич [Филин, 1977, с. 70], что наводит на мысль о фольклорном родстве славянских игрецов и западноевропейских инкубов.

Аспект эротизма является неотъемлемой частью феномена игры и, возможно, даже такие «пуританские» игры как шахматы являются в определенной степени формами сублимации. Наглядно это иллюстрирует целый культурный пласт, основанный на эротизме игры. Так, например, словинское слово *грас* (играть) имеет и второе значение – «распутничать». Отметим, что в олонецком, новгородском, тверском, пермском, уральском, челябинском и рязанском говорах русского языка слово «играть» подразумевает также ухаживания и близкие интимные отношения. В Псковской губернии молодицу, запевающую на игрище, называли *игрицей*, но в Тамбовской губернии так называли сваху – женщину, исполняющую ритуальные песни в процессе свадьбы. И если в подавляющем большинстве славянских языков особое сакральное место для игры называется «игрищем», то это же слово в польском языке имеет

диалектическое значение «токование у птиц», «течка у животных». В заонежском, олонецком и архангельском говорах юношу-ухажёра называли *игральником*, а девушку, принимающую его знаки внимания *игральницей*. При этом словом «игральщик» могли назвать: а) гармониста на Южном Урале; б) ухажёра в Вятской, Новгородской, Ярославской губерниях; в) любовника в Яранском уезде Вятской губернии. Приведем характерный пример раскрытия этих социальных ролей в семантике говора Челябинской губернии: «*За соседа вышла <...> И с ним сроду не играла. Уж как играл с Манькой <...> Его в армию взяли, она с ним поехала и ночевала там, а он ее всю испытал и изуверил и взял Клашку. Ведь играл с ней, думали ведь как жена, а вот не взял*» [Филин, 1977, с. 69]. Как видим, игра несет в себе рудименты древних инициаций, связанных с выбором супругов. Игра – испытание, тест пробного периода.

Для более глубокого понимания игры обратимся к слову «понарошку» – детскому условию игрового, с которого начинаются импровизационные игры русских детей. В данном слове приставка *по-* имеет смысл «согласно условиям, по правилам», что по сути есть перенос условия из обыденного в игровой мир. И всё же смысловое ядро представляет собой слово *нарок* [ЭССЯ XXIII, 1996, с. 8–11]. В старославянском языке оно имело значение «заранее установленный срок», а близкое по значению *нароком* «главным образом; на основании, по причине».

Впрочем, у разных славянских народов *нарок* имеет самые разные и подчас совершенно противоречивые значения. Так, у болгар оно может означать «предубеждение, настрой общественного мнения против кого-то и создание мнения, что тот способен только на зло». По сути, это аналог русского понятия *наговор*, но интересно то, что производное слово *нарочница* означает «предсказательница судьбы» или «девушка, гадающая на цветах в Енёв день». В сербско-хорватском языке *нарок* значит «название, наименование, зов, вызов, благовест, благословение, счастье, судьба, имущество, состояние, доброе, хорошее известие; хорошая репутация, приказ, предопределенная этим приказом удача», в словенском – «совещательное собрание», в старочешском – «возражение, противоречие; обвинение; жалоба; злодеяние, преступление; судебный штраф за всевозможные преступления, обвинение, оговор, клевета, судебное разбирательство опасных уголовных преступлений», специальное значение – «число, означающее очередность определенного года в повторяющемся пятнадцатилетнем цикле», также в старом чешском праве это «предъявление иска, обвинение в преступлении; жалоба по поводу оскорбления чести и достоинства». Аналогичное чешскому значение слово имеет в словацком и лужицком языках.

Отдельно отметим польский сегмент семантического поля слова *нарок*. Диффузия семантики профанного и сакрального выражается в единовременной «дани и Богу, и кесарю». Так, в старопольском языке *нарок* – это «не установленная точно повинность в пользу пограничных городов», но также и «божественная заповедь». Резонно предположить, что в данном случае мы имеем дело с концептом «двух мечей» блаженного Августина, когда сосредоточение в руках римских пап светской и духовной властей размывает грань между налогообложением и заповедями в массовом сознании. При этом в польском языке такие производные, как *narokiem* и *naroki* означают условность «словно, будто, с виду» и преднамеренность соответственно.

Пожалуй, из всех славянских народов именно русский народ в силу его широчайшего по площади расселения образовал самое обширное смысловое поле. Так, *нарокъ* есть «акт наименования, присвоение звания или сана, постановление нормы, приказ, предопределение судьбы, особое время или его отрезок, граница, предел» и даже «то, что отделено в дар божеству и запретно для пользования под угрозой проклятия».

Как показывает русский церковно-славянский вариант 31 стиха 20 главы книги Иезекииля, *нарок* есть вербальная часть по сути магического акта древних израильтян, то есть попытки воздействия на Бога с целью получения ответов на вопросы, подобно оракулам в язычестве: «и въ приношѣнии даровъ вашихъ и въ нарощѣхъ вашихъ, егда проходять чада ваша сквозѣ огнь: вы оскверняетея во всѣхъ кумирѣхъ вашихъ даже до днѣшняго днѣ, и азъ отвѣщаю ли вамъ, доме Израилевъ?» Данный стих комментирует блаженный Иероним Стридонский (ум. 420 г. н.э.), как проклятие древних израильтян, к которому приводит принесение детей в жертву демонам [Иероним, 1886, с. 289]. Блаженный. Феодорит Кирский (ум. 457г. н.э.) делает акцент в большей степени на моральной оценке нарока как части ритуала, называя его «беззаконием, безчестием и злочестием» [Феодорит, 1859, с. 516], при этом профессор А. П. Лопухин [Лопухин, 2009, с. 870] акцентирует внимание на историко-правовом контексте, отмечая, что израильтяне «не оставили и наиболее мерзкого для Бога вида идолослужения – сожжения детей в честь Молоха, восходившего ко временам Моисея (Лев. 18:21; 20:2)», за что, согласно книге Левит, предписана смертная казнь. Данное семантическое содержание слова *нарок* сохраняется в христианской среде, как мы видим, на протяжении 1600 лет. Отметим различие ритуала и игры, которое заключается в частности в том, что игровые действия должны, по мнению его акторов, нести неминуемые последствия после окончания действия. Вследствие этого *нарок* применяется в архаическом значении «заклинание, заговор, клятва»

и в этом смысловом ключе становится общественным статусом актора – «тот, кто навлек на себя проклятие, отлученный, повинный смерти». Кроме того, *нарок* – это «намерение, цель, проклятье, зарок, причина, предлог». А стало быть *нароком* значит «умышленно, специально, особо» но при этом и «в шутку, для видимости, с намерением обмануть», в более архаических значениях – это болезнь, причиненная «дурным глазом» и соответственно «горе». Так же *нароком* может означать «иногда», «к месту» или же «неожиданно». Есть и определенный фатализм в определениях «предназначение, предопределение, судьба».

Если мы взяли за основу семантических ретроспекций слова *нарок* детское слово *понарошку*, закономерно появление в связи с этим вопроса, почему именно детская культура зачастую является консервирующей и сохраняющей средой для архаизмов, ведь дети ассоциируются прежде всего с их открытостью и доверчивостью ко всему новому? Действительно детский «консерватизм» не бросается в глаза, но его причиной является ограниченность их личного опыта, словарного запаса и синонимических соответствий, в то время как взрослые люди, общаясь с детьми, припоминают именно те лексемы, которые употреблялись ими же в детстве и видятся наиболее базовыми категориями понятий. Таким образом, связка «от родителя к ребенку» является формой сохранения базовых культурных кодов и консервативна по сути.

Замечательно раскрывает суть игры и такой синоним слова *понарошку* как употребляемое на юге России слово *покабудки*. Являясь, как и *понарошку* наречием, *покабудки* по смыслу говорит нам: «Пока, лишь на время игры, суть предмета, живого существа или процесса *будет* иной». Конечно, можно было бы заменить его словом *как будто*, но тогда теряется символическое время, точки входа и выхода из него. И, что ещё более важно, *покабудки* отражает особую *двойственность* осознания игры игроком. Ребенок на костюмированном утреннике прекрасно осознает, что он не зайчик, а лишь *играет роль*. Именно *эмоции*, которые вызывает у него образ зайчика он проецирует на себя в этот момент, *присваивая* их, видя своё «Я» их источником.

Славянские и более всего русские лексемы, связанные с феноменом игры, ярко раскрывают её глубинную суть. Она позволяет нам, примеряя на себя образы в процессе отождествления игрока и роли, воплотиться в образ, *во-образить*, что собственно и иллюстрируется фраземой *игра во-ображения*. При этом роль познания, как таковая, не противоречит игре, но в ней она вторична. Мы идём в театр на постановку «Юлий Цезарь» Шекспира не для

того, чтобы получить урок по истории Древнего Рима – для этого есть более точные и информативные книги или документальные фильмы. Наша цель иная – мы желаем получить эмоциональный опыт, почувствовать одиночество императорской власти, жажду доверия, боль, горечь и изумление Цезаря в последние мгновения жизни. Но в обычной жизни большинство из нас не становятся императорами и уж точно мало желающих испытать на себе удар кинжала. Но в игре возможно всё, и мы жаждем получить *запредельный безопасный эмоциональный навык*.

Русская пословица гласит: «Делу время, потехе час», таким образом, противопоставляя работу и игру. При этом работа подразумевает собой профессионализм – уровень навыков работника, при котором он полностью владеет методикой работы, исключая неожиданные затруднения, или имея опыт их разрешения. Хёйзинга не раз подчеркивал, что игра несовместима с *обыденностью*, но не стал далее развивать эту мысль. Старинное значение слова «обыденность» – это работа, полностью совершаемая за один день. Игра дает возможность прожить время в разных образах, она *разнообразна*, а работа есть образ профессионала, и она *однообразна*. Именно поэтому игра с её непредсказуемостью – потеха, а хорошо известное дело с его повторяемостью – *рутина*.

Важно отметить, что с этой точки зрения ритуал, который в известном смысле можно считать процессом родственным игре, как раз полностью лишен новизны и непредсказуемости игры.

Подходят ли слова «рутина» и «обыденность» в качестве антонима к слову игра? Заметим, что нейросети GPTchat и YandexGPT однозначно определяют антонимом игры работу. Портал *sinonim.org* в качестве антонимов к слову «обыденность» предлагает: сон, чудо, исключение, редкость, возвышенность, необычность, неповторимость, жизненность, сказочность, диво, волшебство, событие. К слову «рутина» антонимы такие: новизна, инновация, диво, события, форс-мажор, изобретение, преобразование, приключения, происшествие, творчество, приключение, эксперимент, озарение, изменение. Как видим, все эти слова так или иначе характеризуют различные аспекты игры, скрытые в этимологии этого слова.

О чем же говорит этимология слов «игра», «понарошку» и «покабудки»?

1. Условие особого сакрального времени присутствует в этих словах полной мерой.

2. Определяется особый «игровой» порядок причинно-следственных связей.

3. Амбивалентность зла и добра, беды и несчастья, «злого глаза» и благовеста можно объяснить наследием дохристианского и христианского периодов истории.

4. Гадания на имущество, удачу, счастье, судьбу и т.п. явно проявляют пророческий аспект игры, которая становится «оракулом» необъяснимой трансцендентной воли фатума.

Итак, границей между игровым и неигровым игры можно считать право воплощения иных образов и сценариев поведения. Это граница между «Я» и многообразностью иных «Я».

Так что же такое тогда по сути игра?

На основе вышеизложенного, нами предлагается следующая дефиниция. Игра – это свободная, добровольно принимаемая, ограниченная во времени и пространстве деятельность, направленная на достижение условной цели и сопровождаемая чувством напряжения и радости, главная задача которой – получение абсолютно безопасного эмоционального навыка познания и изменения утилитарно значимого круга явлений обыденной жизни игрока.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Витгенштейн, Ж. И.** Философские работы. Часть I. Пер. с нем. / Составл., вступ. статья, примеч. М. С. Козловой. Перевод М. С. Козловой и Ю. А. Асеева / Л. Витгенштейн. – Москва: Изд-во «Гнозис», 1994. – 612 с.
2. **Кайуа, Р.** Игры и люди: / Роже Кайуа; [перевод с фр. С. Зенкина]. – Москва: Издательство АСТ, 2022. – 288 с. – (Философия-Neoclassic).
3. **Львов, М. Р.** Словарь антонимов русского языка: Более 2 000 антоним. пар / Под ред. Л. А. Новикова. – 2-е изд., испр. и доп. / М. Р. Львов. – Москва: Русский язык, 1984. – 384 с.
4. **Русский филологический вестник.** – Варшава, 1881. – VI. – № 3.
5. **Словарь антонимов русского языка:** Более 500 антоним. Гнезд / Л. А. Введенская. – Москва: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 445 с.
6. **Словарь антонимов русского языка – онлайн подбор** / sinonim.org // © sinonim.org: [сайт]. – 2023. – URL: <https://sinonim.org/a> (11.12.2024).
7. **Словарь русских народных говоров** / под ред. Ф. П. Филина. Вып. 12. – Ленинград: Наука, 1977. – 369 с.

8. **Словарь синонимов и антонимов современного русского языка.** 50000 слов / Под редакцией А. С. Гавриловой. – Москва: «Аделант», 2014. – 800 с.

9. **Творения блаженного Иеронима Стридонского.** Библиотека творений св. отцов и учителей церкви западных / Четырнадцать книг толкований на пророка Иезекииля. – Киев: Тип. Корчак-Новицкого. Ч. 10: Кн. 17. – 1886. – 361 с.

10. **Творения блаженного Феодорита, епископа Кирского.** Творения Святых Отцов в русском переводе, издаваемые при Московской духовной академии / Толкование на пророчество божественного Иезекииля. – Москва: в тип. В. Готье. Ч. 6. – 1859. – 780 с.

11. **Толковая Библия,** или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета под редакцией А. П. Лопухина: в 7 т. Изд. 4-е. – Москва: ДАРЪ, 2009. Т. IV: Пророческие книги. – 1168 с.

12. **Хёйзинга, Й.** Homo ludens. Человек играющий; [пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича] / Йоханн Хёйзинга. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – 400 с.

13. **Шевцов, К. П.** Границы игры / К. П. Шевцов // Международный журнал исследований культуры. – 2019. – № 1 (34). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/granitsy-igry> (11.12.2024).

14. **Этимологический словарь славянских языков.** Праславянский лексический фонд. Под ред. члена-корреспондента АН СССР О. П. Трубачева. Вып. 8. – Москва: Наука, 1981. – 252 с.

15. **Этимологический словарь славянских языков.** Праславянский лексический фонд. Под ред. члена-корреспондента АН СССР О. П. Трубачева. Вып. 23. – Москва: Наука, 1996. – 239 с.

#### REFERENCES

1. **Etimologicheskij slovar' slavyanskih yazykov.** Praslavyanskij leksicheskij fond. Pod red. chlena-korrespondenta AN SSSR O. P. Trubacheva. Vyp. 8. – Moskva: Nauka, 1981. – 252 s.

2. **Etimologicheskij slovar' slavyanskih yazykov.** Praslavyanskij leksicheskij fond. Pod red. chlena-korrespondenta AN SSSR O. P. Trubacheva. Vyp. 23. – Moskva: Nauka, 1996. – 239 s.

3. **Hyojzinga, J.** Homo ludens. Chelovek igrayushchij; [per. s niderl. D. V. Sil'vestrova; komment. D. E. Haritonovicha] / Johann Hyojzinga. – Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2022. – 400 s.

4. **Kajua, R.** Igry i lyudi: / Rozhe Kajua; [perevod s francuzskogo S. Zenkina]. – Moskva: Izdatel'stvo AST, 2022. – 288 s. – (Filosofiya-Neoclassic).
5. **L'vov, M. R.** Slovar' antonimov russkogo yazyka: Bolee 2 000 antonim. par / Pod red. L. A. Novikova. – 2-e izd., ispr, i dop. / M. R. L'vov. – Moskva: Russkij yazyk, 1984. – 384 s.
6. **Russkij filologicheskij vestnik.** VI. – № 3. – Warshava, 1881.
7. **Shevcov, K. P.** Granicy igry / K. P. Shevcov // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. – 2019. – № 1 (34). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/granitsy-igry> (11.12.2024).
8. **Slovar' antonimov russkogo yazyka:** Bolee 500 antonim. Gnezd / L. A. Vvedenskaya. – Moskva: OOO «Izdatel'stvo Astrel'»: OOO «Izdatel'stvo AST», 2003. – 445 s.
9. **Slovar' antonimov russkogo yazyka** – onlajn podbor / sinonim.org // © sinonim.org: [sajt]. – 2023. – URL: <https://sinonim.org/a> (11.12.2024).
10. **Slovar' russkih narodnyh govorov** / pod red. F. P. Filina. Vyp. 12. – Leningrad: Nauka, 1977. – 369 s.
11. **Slovar' sinonimov i antonimov sovremennogo russkogo yazyka.** 50000 slov / Pod redakciej A. S. Gavrilovoj. – Moskva: «Adelant», 2014. – 800 s.
12. **Tvoreniya blazhennogo Ieronima Stridonskogo.** Biblioteka tvorenij sv. otcov i uchitelej cerkvi zapadnyh / Chetyrnadcat' knig tolkovanij na proroka Iezekiilya. – Kiev: Tip. Korchak-Novickogo. Ch. 10: Kn. 17. – 1886. – 361 s.
13. **Tvoreniya blazhennogo Feodorita, episkopa Kirskogo.** Tvoreniya Svyatyh Otcev v russkom perevode, izdavaemye pri Moskovskoj duhovnoj akademii / Tolkovanie na prorochestvo bozhestvennogo Iezekiilya. – Moskva: v tip. V. Got'e. Ch. 6. – 1859. – 780 s.
14. **Tolkovaya Bibliya,** ili Kommentarii na vse knigi Sv. Pisaniya Vethogo i Novogo Zaveta pod redakciej A. P. Lopuhina: v 7 t. Izd. 4-e. – Moskva: DAR, 2009. T. IV: Prorocheskie knigi. – 1168 s.
15. **Vitgenshtejn, JI.** Filosofskie raboty. Chast' I. Per. s nem. / Sostavl., vstup. stat'ya, primech. M. S. Kozlovoj. Perevod M. S. Kozlovoj i Yu. A. Aseeva / L. Vitgenshtejn. – Moskva: Izd-vo «Gnozis», 1994. – 612 s.

# СЕМИОТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

---

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-223-235

**В. А. Ермолаев<sup>1</sup>**

*Кузбасский государственный аграрный университет  
им. В. Н. Полецкова (Кемерово, Россия)*

## ПИТАНИЕ И ГАСТРОНОМИЯ: ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ

В статье рассматриваются питание и гастрономия как феномены повседневности в их специфике.

Питание и гастрономия – социально-культурные феномены, определяющие уровень жизни определенного общества. Система питания, культура принятия пищи, свойственная отдельной единице населения, определяют направление гастрономической культуры, кулинарная культура – совокупность конкретных средств, имеющих место в этой культуре относительно продуктов питания. Можно выделить: во-первых, теоретический уровень кулинарной культуры, который состоит из системы общих конкретных принципов приготовления пищи, во-вторых, эмпирический уровень артефактов.

Питание – неотъемлемая часть гастрономии, включающая также рефлексии. Гастрономическая рефлексия дает возможность осознать значение пищи как в жизни людей в целом, так и каждой отдельной личности, в частности. Кроме того, она дает понимание национальной пищи, определяет границы, в рамках которых разрабатываются соответствующие гастрономические стратегии, а также основные принципы их создания.

Благодаря рефлексии могут устанавливаться признаки, которые определяют наличие/отсутствие культуры, уровень жизни как отдельного человека, так и страны, а также эпохи. Гастрономии можно использовать в качестве инструмента, позволяющего исследовать культурное состояние и потенциал не только стран, но и целой эпохи.

**Ключевые слова:** питание, гастрономия, культура, социология, общество

**V. A. Ermolaev**

*Kuzbass State Agrarian University named after V. N. Poletskov (Kemerovo, Russia)*

## NUTRITION AND GASTRONOMY: GENERAL AND PARTICULAR

---

<sup>1</sup> Владимир Александрович Ермолаев – доктор технических наук, доцент, профессор кафедры Биотехнологии и производства продуктов питания Кузбасской государственной сельскохозяйственной академии (Кемерово, Россия). E-mail: ermolaevvla@rambler.ru.

The article examines nutrition and gastronomy as phenomena of everyday life in their specifics. Nutrition and gastronomy are socio-cultural phenomena that determine the standard of living of a particular society. The nutrition system, the culture of eating peculiar to a particular population, determine the direction of gastronomic culture, and culinary culture is a set of specific means that take place in this culture with respect to food. One can distinguish: firstly, the theoretical level of culinary culture, which consists of a system of general specific principles of cooking, and secondly, the empirical level of artifacts. Nutrition is an integral part of gastronomy, which also includes reflection. Gastronomic reflection makes it possible to realize the importance of food both in the lives of people in general and of each individual in particular. In addition, it provides understanding of national food, defines the boundaries within which appropriate gastronomic strategies are developed, and as well as the basic principles of their creation. Through reflection, signs can be established that determine the presence/absence of culture, the standard of living of both an individual and a country, as well as an epoch. Gastronomy can be used as a tool to explore the cultural status and potential of not only countries, but also an entire epoch.

**Keywords:** nutrition, gastronomy, culture, sociology, society

## Введение

В настоящее время ведущей чертой российской культуры является качественное отношение к повседневности. Это, полагаем, связано с тем, что повседневность сопряжена с формированием внешнего облика личности, а также норм и правил ее поведения. Кроме того, повседневность – это та реальность, с точки зрения которой оценивается все, вокруг происходящее.

Повседневность, по мнению ряда исследователей, это воспринимаемый членами гражданского общества социокультурный мир. Он оказывает непосредственное влияние на членов общества, и вместе с тем, он напрямую от них зависят (т.е., сами люди тоже оказывают влияние на данный социокультурный мир). Речь идет о мире различных объектов, которые имеют те или иные конкретные свойства. Он наполнен различными значениями [Коркюф, 2002, с. 80].

Самые ранние исследования повседневности имели в большей степени описательный характер, что подтверждается анализом трудов ученых. В этих работах активно изучался именно внешний аспект повседневной жизни людей.

Достаточно точно понятие повседневности определено в научных работах Н. Л. Пушкаревой. Автор рассматривает данное понятие с точки зрения системы традиционного взаимодействия между членами общества и укладов их жизни<sup>2</sup>. Любое такое общественное отношение (социальное взаи-

---

<sup>2</sup> Н. Л. Пушкарева говорит о том, что повседневность представляет собой так называемую ткань общественных отношений [Пушкарева, 2004].

модействие), по мнению автора, запланировано людьми и носит исключительно рациональный характер [Пушкарева, 2004, с. 16].

Повседневность является еще и культурологической категорией. С точки зрения семиотики, повседневность – это совокупность различных знаков, которая включает быт и бытие [Социология питания, 2017, с. 70; Зарубина, 2011, с. 52].

Для нашего исследования важны научные труды французского историка Фернана Броделя. Исследователем было выделено несколько составляющих культуры повседневности: во-первых, это еда, во-вторых, это жилище, и, наконец, в-третьих, это одежда. Вместе с тем, в качестве второстепенных составляющих культуры повседневности Фернан Бродель назвал: изысканную еду, стильную, популярную одежду, а также шикарное жилище [Бродель, 1986, с. 548].

### **Результаты исследования**

Многие авторы справедливо пишут о том, что, наряду с деятельностными факторами, в основе изучения культуры повседневности должны лежать еще и эмоциональные факторы. Такая точка зрения была высказана автором Б. В. Марковым [Марков, 2008, с. 14].

В. Д. Лелеко, придававший большое значение культурологическому подходу в изучении повседневности, предлагает принимать во внимание еще и такие аспекты, как время и пространство, и, кроме того, событийные и предметные составляющие повседневности. Он пишет о важности обращения к ритуальным действиям людей, которые они совершают повседневно [Лелеко, 2002, с. 227].

Самый больший интерес в этом подходе направлен на культуру питания.

Б. В. Марков культуру питания предлагает изучать в разрезе национальных, а также гендерных различий; в совокупности установленных канонических и ритуалов употребления еды: дружбы / предательства; допустимости / недопустимости тех или иных пищевых продуктов, и т. д. Вместе с тем, в качестве составляющих этой культуры Марков называет запахи, вкусы, атмосферу, пищевой этикет и т. п. элементы культуры питания [Марков, 2008, с. 43].

Безусловно, в научных исследованиях культуры питания людей конкретной территории либо конкретного государства нужно принимать во внимание все данные факторы и составляющие.

В 60–70 гг. предыдущего века научное изучение пищи как культурного явления актуализировано. Многие исследователи этого периода стали рассматривать пищу с позиций особого культурного кода, необходимого для понимания пищевой, гастрономической культуры.

В начале XX столетия еда и питание стали объектами многих научных дисциплин (например, экономики, медицины и т.д.), в том числе социальных наук и культурологии.

Такие социальные науки, как антропология и этнография питания<sup>3</sup>, история питания<sup>4</sup>, социология питания<sup>5</sup>, экономика питания<sup>6</sup>, внесли наибольший вклад в исследование питания.

Однако в нынешнем столетии стоит задача интеграции социальных наук. Уже недостаточно рассматривать процессы питания в обществе с позиции какой-либо одной науки, поэтому возникают междисциплинарные исследования, объединяющие методы разных наук.

Мультидисциплинарность в исследованиях феномена питания основывается на следующем. Акт питания подразумевает кулинарную обработку разных видов пищи и питья (технический аспект), а также последующее потребление пищи и питья (что может рассматриваться в качестве стандартных, базовых маркеров социальных ситуаций) и ритуальность в регулярно повторяющемся культурном контексте. Так, пища, являющаяся структурной составляющей повседневности, должна рассматриваться именно с позиции культурного фактора.

Учитывая тот факт, что культура представляет собой целостную систему норм и правил поведения членов общества, установленных в данном обществе, а также духовных ценностей, можно сказать, что повседневные действия личности – это составной элемент культуры. Между ними имеются очень тесные связи. Организация питания людей в рамках аксиологического, деятельностного, а также других научных подходов должна быть охарактеризована с точки

---

<sup>3</sup> Изучает питание примитивных обществ и исследуют культурные обычаи и традиции питания народов мира [Добровольская, 2005].

<sup>4</sup> Рассматривает исторические типы питания членов общества [Fernandez-Armesto, 2004, с. 83; Freedman, 2007, с. 312; Kaufman, 2006, с. 180; Kiple, 2000, с. 1057].

<sup>5</sup> Исследует социальные практики и модели питания [Зиммель, 2010, с. 187; Кравченко, 2002, с. 127; Сорокин, 2003, с. 492].

<sup>6</sup> Изучает создание (изготовление) пищевых продуктов, а также их обмен [Лысенко, 2013, с. 162].

зрения самостоятельной составляющей культуры повседневности. Например, в рамках первого из указанных выше подходов пища людей рассматривается как важный элемент их жизнедеятельности.

Говоря о значимости культурологического подхода к исследованию питания, необходимо обратить внимание на то, что культура, по мнению некоторых исследователей, – это воплощение различных социальных ценностей в различных общественных отношениях, в жизнедеятельности людей [Выжлецов, 2016, с. 17]. Пища является важным вещественным носителем социальных ценностей, в которых воплощается духовность культуры [Большаков, 2015, с. 9]. Иначе говоря, питание можно представить как подсистему, которая является социальным индикатором качества жизни общества.

С. Кириленко отводит важную роль символическому значению пищи [Кириленко, 2022].

Традиционно (повседневное) потребление пищи – это удовлетворение основных потребностей каждого отдельного человека исключительно на основе расходования им различных пищевых продуктов. Так возникает сознание принадлежности человека к какому-то конкретному социальному слою, социальной группе на основе употребления в пищу конкретных видов пищевых продуктов.

Включенная в конкретную систему пища начинает постепенно приобретать определенные знаковые функции. Как отмечают многие авторы, появление информативных кодов еды непосредственным образом происходит в ходе коммуникации. Они органично сопряжены с культурно-историческим, а также с социальным аспектом [Веблен, 2021, с. 345].

Социальное действие, по мнению известного зарубежного исследователя К. Вульфа [Вульф, 2010, с. 23], представляет собой, прежде всего, чувственно-физическое следование членов гражданского общества тем или иным культурным практикам. Для телесных (физических) практик основополагающим их проявлением является питание. Тем самым питание как феномен связывается с культурой и социальным действием.

Социологический подход, который определяет питание как повседневность, основной акцент делает на значении пищи в организации общественной жизни граждан. П. Бурдье пишет о смысловозначительной функции пищи в гражданском обществе. О принадлежности личности к той или иной группе, а также о ее позиции, которую эта личность занимает в данном обществе, следует судить по характеру употребления ею пищи, а также по сформировавшимся у этой личности привычкам в питании [Бурдье, 2019, с. 357].

Такую же функцию выполняет и гастрономия в культурном контексте. Гастрономию можно рассматривать как феномен пересечения большого количества разных стратегий, которых придерживаются ее субъекты [Элиас, 2011, с. 46].

В любых культурах желание относиться к «высшей» ячейке общества не в меньшей мере моделирует поведение человека, как и желание изыскивать средства к существованию [Веблен, 2021, с. 45].

Из изложенного можно сделать вывод, что понятие гастрономической культуры (как и понятие питания, системы питания) – определенный показатель общего уровня развития гражданского общества в целом, а также отдельного человека. Например, есть понимание о существовании государств, в которых уровень рассматриваемой нами гастрономической культуры является «низким» и «высоким». Кроме того, есть понимание целесообразности повышения ее уровня у определенных людей. Можно сказать, что гастрономическая культура является показателем нормативности в повседневном бытии и уровня приобщенности людей к культуре.

Об этом свидетельствуют и другие исследования. Известный зарубежный исследователь Ричардс предлагает обратиться к древней истории. Так, рацион человека, живущего в древнем обществе, по большому счету, не отличается от современного (первобытный человек употреблял в пищу эти же самые продукты питания, которые употребляет человек в настоящий период времени: овощи, мясо зверей и т.д.) [Richards, 2022]. Но у современного человека, приобретающего пищевые продукты, как правило, в магазине, есть право их выбора. Выбор продуктов питания, характерный для современного человека, повлек за собой следующее: на повседневный процесс питания современных людей социокультурная традиция стала оказывать гораздо меньшее влияние. Существенно ослабеваает такая важная функция социокультурной традиции, как защита людей от вредной, пагубной пищи. Тем самым, алгоритм регуляции процесса питания в значительной степени поменялся, что обусловлено переменами, произошедшими в гражданском обществе. Важную роль постепенно стала играть наука о здоровом питании.

С иной точки зрения рассмотрел систему питания С. А. Арутюнов, который ввел в обиход такой термин, как «система питания этноса» [Арутюнов, 2002, с. 28]. Автор использует понятие «система питания этноса» для характеристики объективно существующей реальности. Эта работа предлагает историко-этнографический подход к исследованию феномена питания.

Таким образом, говоря о гастрономии как культуре, можно сделать два вывода: во-первых, это обобщенная характеристика определенного порядка в приготовлении и потреблении тех или иных блюд; во-вторых, это характеристика уровня соответствия определенному эталону питания.

Согласно выводам М. В. Капкан, гастрономическая культура – это феномен, который должен быть рассмотрен с точки зрения определенной совокупности норм и образцов [Капкан, 2010, с. 6].

Питание людей, безусловно, является определенным культурным явлением. Вместе с тем, питание людей – это неотъемлемое явление их обыденной жизни. Отметим, что повседневность как раз в данном случае очень тесно связана с ценностными смыслами, с жизненными установками личности.

Такое понятие, как культура питания, имеет, как известно, достаточно длинную историю. Но ее исследование на сегодняшний день носит по большей части фрагментарный характер. В современных исследованиях культуры питания доминирующее положение занимает описательный подход. Так, в научных работах исследователей (А. Терещенко, П. Гиро и мн. других ученых) содержится некоторая информация о привычках питания определенного народа [Коноплева, 2019, с. 145].

Таким образом, система питания, определенная культура принятия пищи, свойственная отдельной единице населения (отдельному человеку, семье, группе, национальности, стране и т.д.), определяет направление гастрономической культуры.

Понятие гастрономической культуры включает, как это было уже указано, не только правила, порядок и принципы потребления пищи, но и рефлексию.

Гастрономическая культура, по большому счету, имеет следующие элементы. В качестве первого ее структурного элемента выступает кулинарная культура членов общества, второго – культура питания членов общества. И, наконец, третий структурный элемент – гастрономическая рефлексия [Социология питания, 2017, с. 116; Зарубина, 2011, с. 52].

Необходимо назвать основные, крупные концепции социальных взаимоотношений, которые непосредственно входят в культуру питания. Первая из них: «личность – пища». Она регламентируется установленными нормами сочетания тех или иных готовых блюд. Другая глобальная концепция: «личность – личность». Она сосредоточена на престиже и уместности употребления еды,

исходя из гастрономического содержания этой глобальной концепции, а также с позиции поведения конкретных людей.

Гастрономическая рефлексия дает возможность осознать значение пищи в жизни людей в целом и каждой отдельной личности, в частности. Она дает понимание национальной пищи и т.д. Она определяет границы, в рамках которых разрабатываются соответствующие гастрономические стратегии, а также основные принципы их создания [Коноплева, 2019, с. 143].

Подводя итог исследования, необходимо обратить внимание на то, что, как и гастрономия, питание является социально-культурным феноменом, определяющим уровень жизни определенного общества. Между тем, питание – это элемент гастрономии, которая, включает, помимо прочего, культуру питания, а также рефлексия, являющуюся отличительным признаком гастрономии. Именно благодаря рефлексии человек, группа людей, население устанавливает признаки, присущие той или иной ячейке общества, городу, либо культурному пласту.

Кроме того, благодаря гастрономии, понимаемой с позиции культурологического подхода к ее исследованию, можно изучать культурное состояние и потенциал не только стран, но и целой эпохи.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Арутюнов, С. А.** Традиционная пища как выражение этнического самосознания / С. А. Арутюнов, Т. А. Воронина. – Москва: Наука, 2001. – 293 с.
2. **Бодрийяр, Ж.** Система вещей: [Пер. с фр.] / Ж. Бодрийяр. – Москва: Рудомино, 1995. – 168 с.
3. **Большаков, В. П.** Понимание культуры как проблема современной теории / В. П. Большаков // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2015. – Т. 210. – С. 9–19.
4. **Бродель, Ф.** Структуры повседневности: возможное и невозможное / Ф. Бродель. – Москва: Прогресс, 1986. – 623 с.
5. **Бурдьё П.** Экономическая антропология: курс лекций в Коллеж де Франс (1992–1993) / под ред. П. Шампаня, Ж. Дюваля при участии Ф. Пуло, М. К. Ривьер; послесл. Р. Буайе; пер. с фр. Д. Кралечкина. – Москва: Дело РАНХ и ГС, 2019. – 416 с.
6. **Веблен, Т.** Теория праздного класса / Т. Веблен. – Москва: Едиториал УРСС, 2021. – 368 с.

7. **Вульф К.** Производство социального: ритуал, эмоции, воспоминания / К. Вульф // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2010. – № 3. – С. 23–50.
8. **Выжлецов, Г. П.** Аксиология культуры на рубежах веков / Г. П. Выжлецов // Международный журнал исследований культуры. – 2016. – № 2 (23). – С. 15–26.
9. **Добровольская, М. В.** Человек и его пища / М. В. Добровольская. – Москва: Научный Мир, 2005. – 367 с.
10. **Ермолаев, В. А.** Культурологические стратегии в сфере питания / В. А. Ермолаев // Вестник культуры и искусств. – 2023. – № 2. – С. 65–73.
11. **Ермолаев, В. А.** Гастрономический код как фактор межкультурной коммуникации / В. А. Ермолаев // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 60. – С. 98–105.
12. **Ермолаев, В. А.** Кулинарные и гастрономические особенности русской пищи, изложенные в трудах В. В. Похлебкина с позиций культурологии / В. А. Ермолаев // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 68. – С. 32–40.
13. **Зарубина, Н. Н.** Повседневность в контексте социокультурных трансформаций российского общества / Н. Н. Зарубина // Общественные науки и современность. – 2011. – № 4. – С. 52–62.
14. **Зиммель, Г.** Социология трапезы / Г. Зиммель // Социология: теория, методы, маркетинг. – 2010. – № 4. – С. 187–192.
15. **Кабицкий, М. Е.** Введение в тему: антропология пищи и питания сегодня / М. Е. Кабицкий // Этнографическое обозрение. – 2011. – № 1. – С. 3–7.
16. **Капкан, М. В.** Феномен гастрономической культуры: специфика форм репрезентации: на примере России XIX–XX веков: автореферат диссертации ... кандидата культурологии. 24.00.01 – Теория и история культуры / Капкан Мария Владимировна. – Екатеринбург, 2010. – 26 с.
17. **Кириленко, С.** Особенности символизации пищи в современном обществе. – URL: [http://www.redyar.samara.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=422&Itemid=382](http://www.redyar.samara.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=422&Itemid=382) (17.03.2025).
18. **Коноплева, Н. А.** К вопросу определения сущностных характеристик и факторов формирования повседневной культуры питания и гастрономической культуры / Н. А. Коноплева, М. А. Винокурова // Гуманитарный вектор. – 2019. – Т. 14. – № 4. – С. 143–152.

19. **Коркюф, Ф.** Феноменологический конструктивизм: вклад А. Щюца // Новые социологии / пер. с фр. Е. Д. Вознесенской, М. В. Федотовой; науч. ред. Н. А. Шматко. – Санкт-Петербург: Алелейя, 2002. – С. 80–84.
20. **Кравченко, С. А.** Социокультурная динамика еды / С. А. Кравченко. – Москва: Изд-во МГИМО, 2014. – 198 с.
21. **Лелеко, В. Д.** Пространство повседневности в Европейской культуре / В. Д. Лелеко. – Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2002. – 320 с.
22. **Лысенко, Ю. В.** Экономика предприятия торговли и общественного питания / Ю. В. Лысенко. – Санкт-Петербург: Питер, 2013. – 192 с.
23. **Марков, Б. В.** Культура повседневности / Б. В. Марков. – Санкт-Петербург: Питер, 2008. – 352 с.
24. **Пушкарева, Н. Л.** Предмет и методы изучения «истории повседневности» / Н. Л. Пушкарева // Этнографическое обозрение. – 2004. – № 5. – С. 3–19.
25. **Ситников, А. В.** Методы изучения религии в социальной теории П. Бурдьё / А. В. Ситников // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. – 2017. – Т. 17. – № 1. – С. 38–50.
26. **Сорокин, П.** Голод как фактор: Влияние голода на поведение людей, социальную организацию и общественную жизнь / П. Сорокин. – Москва: Academia, 2003. – 684 с.
27. **Социология питания: традиции и трансформации:** коллективная монография / Н. Н. Зарубина и др.; под общ. ред. Н. Н. Зарубиной, С. А. Кравченко. – Москва: МГИМО-Университет, 2017. – 302 с.
28. **Элиас, Н. О.** Процессы цивилизации: социогенетические и психогенетические исследования. Т.1: изменения поведения в высших светских кругах запада / Н. Элиас // Культурология. – 2001. – № 1 (17). – С. 25–77.
29. **Fernandez-Armesto, F.** Near a Thousand Tables: A History of Food / F. Fernandez-Armesto. – NY: Free Press, 2004. – 258 p.
30. **Freedman, P.H.** (ed.) Food: The History of Taste. / P. H. Freedman. – Berkeley and LA: University of California Press, 2007. – 368 p.
31. **Kaufman, C. K.** Cooking in Ancient Civilizations. Westport / C. K. Kaufman. – Greenwood Press, 2006. – 224 p.
32. **Kiple, K.F.** (eds.) The Cambridge World History of Food / K. F. Kiple, K. Conee Ornelas. – Cambridge University Press, 2000. – Pp.1057–1062.
33. **Richards E.** First Lessons in Food and Diet / E. Richards. – Boston: Whitcomb & Barrows, 1904. – URL: <http://archive.org/stream/firstlessonsinf00richgoog#page/n5/mode/2up> (17.03.2022).

## REFERENCES

1. **Arutyunov, S. A.** Tradicionnaya pishcha kak vyrazhenie etnicheskogo samosoznaniya / S. A. Arutyunov, T. A. Voronina. – Moskva: Nauka, 2001. – 293 s.
2. **Bodriyyar, Zh.** Sistema veshchey: [Per. s fr.] / Zh. Bodriyyar. – Moskva: Rudomino, 1995. – 168 s.
3. **Bol'shakov, V. P.** Ponimanie kul'tury kak problema sovremennoj teorii / V. P. Bol'shakov // Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. – 2015. – T. 210. – S. 9–19.
4. **Bourdieu, P.** Economic anthropology: a course of lectures at the Collège de France (1992–1993) / edited by P. Champagne, J. Duval with the participation of F. Poupaud, M. K. Rivière; afterword by R. Boyer; trans. from French by D. Krалеchkin. – Moskva: Delo RANEPА, 2019. – 416 p.
5. **Burd'e P.** Ekonomicheskaya antropologiya: kurs lekcij v Kollezhe de Frans (1992–1993) / pod red. P. Shampanya, Zh. Dyuvalya pri uchastii F. Pupo, M. K. Riv'er; poslesl. R. Buaje; per. s fr. D. Krалеchkina. – Moskva: Delo RANH i GS, 2019. – 416 s.
6. **Brodel', F.** Struktury povsednevnosti: vozmozhnoe i nevozmozhnoe / F. Brodel'. – Moskva: Progress, 1986. – 623 s.
7. **Dobrovol'skaya, M. V.** Chelovek i ego pishcha / M. V. Dobrovol'skaya. – Moskva: Nauchnyj Mir, 2005. – 367 s.
8. **Elias, N. O.** Processe civilizacii: sociogeneticheskie i psihogeneticheskie issledovaniya. T.1: izmeneniya povedeniya v vysshih svetskikh krugah zapada / N. Elias // Kul'turologiya. – 2001. – № 1 (17). – S. 25–77.
9. **Ermolaev, V. A.** Gastronomicheskij kod kak faktor mezhkul'turnoj komunikacii / V. A. Ermolaev // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2022. – № 60. – S. 98–105.
10. **Ermolaev, V. A.** Kulinarnye i gastronomicheskie osobennosti ruskoj pishchi, izlozhennye v trudah V. V. Pohlebkina s pozicij kul'turologii / V. A. Ermolaev // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2024. – № 68. – S. 3240.
11. **Ermolaev, V. A.** Kul'turologicheskie strategii v sfere pitaniya / V. A. Ermolaev // Vestnik kul'tury i iskusstv. – 2023. – № 2. – S. 6573.
12. **Kabickij, M. E.** Vvedenie v temu: antropologiya pishchi i pitaniya segodnya / M. E. Kabickij // Etnograficheskoe obozrenie. – 2011. – № 1. – S. 3–7.
13. **Kapkan, M. V.** Fenomen gastronomicheskij kul'tury: specifika form reprezentacii: na primere Rossii XIXXX vekov: avtoreferat dissertacii ... kandidata kul'turologii. 24.00.01 – Teoriya i istoriya kul'tury / Kapkan Mariya Vladimirovna. – Ekaterinburg, 2010. – 26 s.

14. **Kirilenko, S.** Osobennosti simvolizacii pishchi v sovremennom obshchestve. – URL: [http://www.redyar.samara.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=422&Itemid=382](http://www.redyar.samara.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=422&Itemid=382) (17.03.2025).
15. **Konopleva, N. A.** K voprosu opredeleniya sushchnostnyh harakteristik i faktorov formirovaniya povsednevnoj kul'tury pitaniya i gastronomicheskoj kul'tury / N. A. Konopleva, M. A. Vinokurova // Gumanitarnyj vektor. – 2019. – T. 14. – № 4. – S. 143–152.
16. **Korkyuf, F.** Fenomenologicheskij konstruktivizm: vklad A. Shchyuca // Novye sociologii / per. s fr. E. D. Voznesenskoj, M. V. Fedotovoj; nauch. red. N. A. Shmatko. – Sankt-Peterburg: Aleleja, 2002. – S. 80–84.
17. **Kravchenko, S. A.** Sociokul'turnaya dinamika edy / S. A. Kravchenko. – Moskva: Izd-vo MGIMO, 2014. – 198 s.
18. **Leleko, V. D.** Prostranstvo povsednevnosti v Evropejskoj kul'ture / V. D. Leleko. – Sankt-Peterburg: SPbGUKI, 2002. – 320 s.
19. **Lysenko, Yu. V.** Ekonomika predpriyatiya trgovli i obshchestvennogo pitaniya / Yu. V. Lysenko. – Sankt-Peterburg: Piter, 2013. – 192 s.
20. **Markov, B. V.** Kul'tura povsednevnosti / B. V. Markov. – Sankt-Peterburg: Piter, 2008. – 352 s.
21. **Pushkareva, N. L.** Predmet i metody izucheniya «istorii povsednevnosti» / N. L. Pushkareva // Etnograficheskoe obozrenie. – 2004. – № 5. – S. 3–19.
22. **Sitnikov, A. V.** Metody izucheniya religii v social'noj teorii P. Burd'e / A. V. Sitnikov // Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seriya: Sociologiya. – 2017. – T. 17. – № 1. – S. 38–50.
23. **Sorokin, P.** Golod kak faktor: Vliyanie goloda na povedenie lyudej, social'nyu organizaciyu i obshchestvennyu zhizn' / P. Sorokin. – Moskva: Academia, 2003. – 684 s.
24. **Sociologiya pitaniya: tradicii i transformacii: kollektivnaya monografiya** / N. N. Zarubina i dr.; pod obshch. red. N. N. Zarubinoj, S. A. Kravchenko. – Moskva: MGIMO-Universitet, 2017. – 302 s.
25. **Veblen, T.** Teoriya prazdnogo klassa / T. Veblen. – Moskva: Editorial URSS, 2021. – 368 s.
26. **Vyzhlecov, G. P.** Aksiologiya kul'tury na rubezhah vekov / G. P. Vyzhlecov // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. – 2016. – № 2 (23). – S. 15–26.
27. **Vul'f, K.** Proizvodstvo social'nogo: ritual, emocii, vospominaniya / K. Vul'f // Zhurnal sociologii i social'noj antropologii. – 2010. – № 3. – S. 23–50.

28. **Zarubina, N. N.** Povsednevnost' v kontekste sociokul'turnyh transformacij rossijskogo obshchestva / N. N. Zarubina // Obshchestvennye nauki i sovremennost'. – 2011. – № 4. – S. 52–62.

29. **Zimmel', G.** Sociologiya trapezy / G. Zimmel' // Sociologiya: teoriya, metody, marketing. – 2010. – № 4. – S. 187–192.

30. **Fernandez-Armesto, F.** Near a Thousand Tables: A History of Food / F. Fernandez-Armesto. – NY: Free Press, 2004. – 258 p.

31. **Freedman, P. H.** (ed.) Food: The History of Taste. / P. H. Freedman. – Berkeley and LA: University of California Press, 2007. – 368 p.

32. **Kaufman, C.K.** Cooking in Ancient Civilizations. Westport / C. K. Kaufman. – Greenwood Press, 2006. – 224 p.

33. **Kiple, K.F.** (eds.) The Cambridge World History of Food / K. F. Kiple, K. Conee Ornelas. – Cambridge University Press, 2000. – Pp.1057–1062.

34. **Richards E.** First Lessons in Food and Diet / E. Richards. – Boston: Whitcomb & Barrows, 1904. – URL: <http://archive.org/stream/firstlessonsinf00richgoog#page/n5/mode/2up> (17.03.2025).

# НАУЧНЫЕ ВСТРЕЧИ

---

**М. В. Строганов<sup>1</sup>**

*Институт мировой литературы им. М. Горького*

**Е. Н. Строганова<sup>2</sup>**

*Государственный мемориальный музей-заповедник  
Д. И. Менделеева и А. А. Блока*

## **ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ЛИТЕРАТУРА И ЧИТАТЕЛЬ»**

Перспективные научные направления в изучении того или иного предмета весьма интересны и показательны для понимания сути самого изучаемого предмета. С этой точки зрения особое значение для гуманитаристики приобретает смена научных парадигм в филологии, особенно в литературоведении, где описываемый язык и язык описания совпадают прямо и непосредственно: не только естественный язык и язык метаописания, как в лингвистике, но и язык технических приемов (смена точек зрения как основа композиции, использование чужого слова).

Эта проблематика отразилась в работе Всероссийской научной конференции «Литература и читатель», которую провели 23 и 25 ноября 2024 г. Государственный музей Л. Н. Толстого (Москва) и Тверская областная универсальная научная библиотека им. А. М. Горького в ознаменование 100-летия доктора филологических наук, профессора Геннадия Николаевича Ищука<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Михаил Викторович Строганов – доктор филологических наук, профессор, ведущий сотрудник ИМЛИ РАН им. М. Горького (Москва, Россия).

<sup>2</sup> Евгения Нахимовна Строганова – доктор филологических наук, профессор, научный сотрудник Государственного мемориального музея-заповедника Д. И. Менделеева и А. А. Блока (Москва, Россия). Email: [enstrojanova@yandex.ru](mailto:enstrojanova@yandex.ru).

<sup>3</sup> См. о нем: *Строганов М. В. Ищук Геннадий Николаевич // Русские литературоведы XX века: Биобиблиографический словарь. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. Т. 1: А-Л. С. 264–265.*



На фото: Г. Н. Ишук.

Юбилей был отражен в целом ряде ресурсов<sup>4</sup>. 23 ноября конференцию в Твери открыли приветственные слова директора ТООУНБ **С. Д. Мальдовой**, поделившейся воспоминаниями о Г. Н. Ишукe как постоянном читателе библиотеки, и старшего научного сотрудника ГМТ **Е. А. Бузько**, сообщившей о документах Г. Н. Ищука, хранящихся в фондах ГМТ, – его переписке с Н. Н. Арденсом и Н. Н. Гусевым. **Е. Н. Строганова** представила презентацию «Геннадий Николаевич Ишук. Биография в фотографиях», подготовленную при ближайшем участии членов семьи Г. Н. Ищука. 25 ноября работа конференции продолжалась в Москве. С приветственным словом о Г. Н. Ишукe выступила заместитель директора по научной работе ГМТ **Л. В. Калюжная**. С мемуарными докладами выступили ученики Г. Н. Ищука: **В. И. Юхнович** (Старая Русса) и **Н. З. Коковина** (Курск).

---

<sup>4</sup> Радиопередача о Г. Н. Ишукe вышла в эфир 27 ноября 2024 г. в 11:10 в программе «Встречи до полудня»; повтор 28 ноября 2024 г. в программе «Истоки» в 7:30 на волне 93,5 в FM диапазоне; <https://vesti-tver.ru/radio/radiorf/k-100-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-tverskogo-uchyenogo-doktora-filologii-gennadiya-nikolaevicha-ishchuk/>. Запись конференции см.: <https://tverlib.ru/ru/event/2024/20241123/%20https://tolstoymuseum.ru/news/2024/11/26/75131/>. «Литература и читатель». К 100-летию со дня рождения Г. Н. Ищука. Тверская областная универсальная научная библиотека им. А. М. Горького; [https://vk.com/tolstoymuseum?z=video-26960808\\_456239387%2Fvideos-26960808%2Fpl\\_-26960808\\_-2](https://vk.com/tolstoymuseum?z=video-26960808_456239387%2Fvideos-26960808%2Fpl_-26960808_-2). «Литература и читатель». К 100-летию со дня рождения Г. Н. Ищука // Государственный музей Л. Н. Толстого. Единственная видеозапись Г. Н. Ищука сохранилась в репортаже о проведенной им в Калининe в 1976 г. конференции, посвященной М. Е. Салтыкову-Щедрину: [https://vk.com/video-57062922\\_456239029?list=aecf0b25a371fd6afc](https://vk.com/video-57062922_456239029?list=aecf0b25a371fd6afc).



На фото: автограф Г. Н. Ищука

Во вступительном слове **М. В. Строганов** обратил внимание на парадокс в изучении художественного восприятия, одним из активных пропагандистов которого в 1970-е гг. был Г. Н. Ишук. Эта тема выводила литературоведение за рамки имманентных проблем литературы и искусства. Читатель как необходимая составляющая литературного процесса, как постоянный участник творческого диалога вписывался, таким образом, в систему «альтернативных» исследований в гуманитаристике, актуализированных в последние десятилетия XX в. (возраст, нация, пол и гендер, религия и проч.). Эти исследования формировались за рубежом в русле постмодернистских тенденций, в то время как изучение художественного восприятия – в лоне модернизированного марксизма. Но как показывает время, эти две внешне независимые линии развития, отталкиваясь от внешне различных ситуаций, реализовывали общую тенденцию отхода литературоведения от имманентного анализа литературного процесса к социокультурологическому направлению. И опыт Г. Н. Ищука, который созрел в его работах с конца 1960-х гг., выглядит вовсе не периферийным, не маргинальным, а мейнстримным и продолжает оставаться актуальным до настоящего времени, что и показала прошедшая конференция.



На фото: Г. Н. Ишук

Два доклада были обращены к научной деятельности Г. Н. Ищука. **А. С. Кондратьев** (Липецк) в докладе «“Война и мир” Л. Н. Толстого: читательское восприятие и проблемы понимания в освещении Г. Н. Ищука» говорил о том, что, понимая русскую словесность как диалог читателя с автором, Г. Н. Ишук методологически определил направление литературоведческих исследований, открывающее возможности более адекватного восприятия замысла произведения. Обращение ученого к «Войне и миру» в аспекте освоения читательского опыта выявляет перспективу преодоления искажающих замысел суждений, что актуализирует смысловые доминанты панорамного освещения Л. Н. Толстым таких универсальных состояний бытия, как *война и мир*. Аналитическое описание приемов авторского воздействия на читателя расширяет представления о системе героев и их межличностных отношениях, что органично вписывает «Войну и мир» в контекст «большого времени». **Е. В. Петренко** (Тверь) посвятил свой доклад «Научный текст как медиатекст. О газетных публикациях Г. Н. Ищука» анализу публицистических выступлений профессора Ищука, который, оставаясь в рамках научного дискурса, адаптировал свои статьи под требования публицистики, ориентируясь на читательский интерес и собственные представления о творчестве русских писателей. Все публицистические статьи Г. Н. Ищука, будучи монологами, представляют собой диалогические высказывания, поскольку в них репрезентируются два элемента диалога: адресованность и ответственность. Г. Н. Ишук опубликовал в центральной и областной периодике девять статей о русских писателях. Медиатексты, приуроченные к юбилеям классиков, имели официальный характер, другие отличались большей свободой от условностей советской печати. Однако все материалы ученый воспринимал как тексты научного или, по крайней мере, научно-популярного характера, поэтому находил возможным перепечатывать газетные материалы в научных и литературно-краеведческих сборниках.

На историческом и современном материале в докладах рассматривались особенности чтения разных категорий читателей: писателей, критиков, читателей из крестьянской среды, учащихся, иноязычных читателей и др.

Вопросу о роли чтения в творческом процессе был посвящен доклад **А. В. Маркова** (Москва) и **О. А. Штайн** (Екатеринбург) «Михаил Кузмин как читатель Льва Толстого: “Отец Сергей”, “Пример ближним” и их источники». Докладчики показали, что Кузмин был преданным читателем Толстого, но в противовес готовым моральным решениям пытался акцентировать парадоксы, связывающие средневековые жития и позднейшие галантные романские сюжеты. В Толстом Кузмин видел значительный потенциал работы со средневековыми легендами, что видно в рассказе «Пример ближним», где усилено карнавальное

начало по сравнению с повестью Толстого «Отец Сергей». Одновременно Кузмин следовал наиболее парадоксальным житиям Пролога, где доказывалось, что именно гордыня, а не сладострастие становилась причиной падения аскетов. Так он оспаривал морализм Толстого, поддерживая вместе с тем его критику миметического искусства в трактате «Что такое искусство». Миметическое оказывается карнавальным и низовым, чему Кузмин противопоставляет более высокую игру галантного и аскетически выверенного сюжета. Доклад **О. А. Карповой** (Москва) ««Тройственный союз» в романе П. А. Лачиновой “Вне общественных интересов” (1873–1874): диалог с современниками и предшественниками» был посвящен вопросу о роли «чужого слова» в идейном содержании произведения. Было показано, что эпизоды чтения и обсуждения героями идиллии С. Гесснера «Ламех и Цилла» и рассказа Э. По «Лигейя» актуализировали различие в восприятии проблемы «тройственного союза» мужскими и женскими персонажами романа. **А. Г. Степанов** (Москва) в докладе «Автор как читатель: об одном поэтическом диалоге Юрия Колкера с Иосифом Бродским» обратился к вопросу о семантических переключках между стихотворениями «На смерть друга» Бродского (1973) и «Прощанье» Колкера (2000), ритмическая структура которых соответствует схеме Ан5аБаБ: Поэтическая память не связана с художественными и идеологическими пристрастиями ее носителя. Колкер известен не только как поэт-традиционалист, но и как критик-консерватор, подчеркивавший стилистическую небрежность, провалы и неудачи Бродского. Это не помешало ему позаимствовать у Бродского стихотворную форму для воплощения типологически близкого содержания. Диалог состоялся не благодаря авторской воле, а вопреки ей. Поэт попадает под влияние ритма, интонации, языковых структур, мотивов нелюбимого автора, потому что зависимость от них сильнее, чем от собственной идеологической позиции. Поэт в известном смысле принадлежит не себе, а звуку, «голосу Музы», и, выступая в роли медиума, помогает осуществиться тексту – предмету литературной памяти. Подчиняясь звучанию «сильного» текста, автор подтверждает тем самым его значимость в культуре. **В. Г. Андреева** (Москва) в докладе «Литература, основа творчества и читатель: диалог Л. Н. Толстого и П. В. Анненкова в письмах 1850-х годов» говорила о переписке, которая содержит высказывания и замечания, отсутствующие в статьях Анненкова. По мнению критика, внимание писателя должно быть направлено не только на внешний мир, но и в глубины душевной жизни. Задачи искусства Анненков видел не в обсуждении проблем государственного масштаба, но в поиске лучшего пути для частного человека. В отличие от Боткина и Дружинина, он не был первым читателем произведений Толстого, но именно он смог понять особенности натуры Толстого, накладывавшие отпечаток на его художественный талант.

**И. В. Миронова** (Тверь) посвятила свой доклад «Авторы, герои и читатели рукописного журнала “Осколки нашего кружка”» комплексному исследованию неопубликованных «Мемуаров моей жизни» тверской дворянки С. К. Кегель и рукописному журналу «Осколки нашего кружка». Анализ документов Государственного архива Тверской области, а также семейного архива Литвицких позволил очертить круг молодых дворян Бежецкого и Корчевского уездов – авторов и читателей рукописного журнала – и расширить представления о литературной жизни Тверской губернии 1880-х –1900-х гг. Полученные результаты дают возможность говорить о приоритетности коммуникативной цели для авторов и читателей журнала, собственно же литературные цели (раскрытие и развитие дарований авторов, а также просвещение и духовное обогащение читателей) отодвигаются на второй план. **Т. А. Ильина** (Тверь) в докладе «Как читали Л. Н. Толстого в Женской учительской школе П. П. Максимовича» описала особенности бытования произведений Л. Н. Толстого в средних учебных заведениях начала XX в. с опорой на архивные и печатные источники Тверской женской учительской школы им. П. П. Максимовича. Докладчица охарактеризовала репертуар чтения, выявила наиболее востребованные произведения и темы, а также особенности читательского восприятия. Проведенный анализ позволил сделать вывод о том, что наиболее читаемыми произведениями Толстого были «Война и мир», «Детство» и «Отрочество», а наиболее интересными оказывались вопросы автобиографичности, толстовский психологизм и религиозно-философская проблематика. **Е. М. Чигирева** (Воронеж) в докладе «Произведения Л. Н. Толстого для народного чтения в оценке крестьянского населения Воронежской губернии» проанализировала литературные интересы и предпочтения взрослого крестьянского населения Воронежской губернии, отличавшейся низким уровнем грамотности и доступности книжной продукции. Архивные и печатные материалы показывают, что воронежских крестьян наиболее заинтересовали народные рассказы Толстого «Где любовь, там и Бог», «Бог правду видит, да не скоро скажет», а наименее понятными были «Севастопольские рассказы», «Власть тьмы», «Первый винокур». Статистические материалы, тщательно собранные земскими органами, убедительно свидетельствуют, что народные произведения писателя вызвали живую эмоциональную реакцию полуграмотных читателей и безграмотных слушателей. Евангельские смыслы и гуманистические идеи Толстого сделали его самым популярным писателем в среде воронежских крестьян.

Два доклада были посвящены восприятию русской литературы иноязычным читателем. **А. В. Геворкян** (Москва) в докладе «Рецепция творчества В. Г. Короленко в армянской литературе до 1917 года: переводы, отклики в печати» осветил

особенности восприятия армянским читателем творчества Короленко начиная с самых ранних его произведений. Переводы Короленко публиковались как в периодических изданиях, так и отдельными книгами. В 1892–1902 гг. на армянском языке были изданы «Дети подземелья» (1892), «Убийца» (1892; 1896 – под заглавием «Невольный убийца»). С 1900 по 1902 г. В. Мушэ перевел для журнала «Лепта» повесть «Слепой музыкант», рассказы «Лес шумит», «Йом-Кипур» («Судный день»). В 1901 г. в Тифлисе выходит отдельным изданием перевод повести «Слепой музыкант». По мотивам этой повести А. Красильникянц написал стихотворение с одноименным названием (Ахпюр.1889. № 12). Таким образом армянские читатели в течение десяти лет смогли познакомиться с основными произведениями Короленко, причем каждый перевод становился заметным явлением не только в литературной, но и в общественно-политической жизни. Об этом свидетельствуют и разножанровые сообщения о деятельности Короленко, в частности развернутые критико-биографические публикации, приуроченные к 50-летию и 60-летию писателя. **Л. В. Калюжная** (Москва) в докладе «Трактат Л. Н. Толстого “Что такое искусство?” в оценке французского критика Эмиля Фаге» описала специфику восприятия этой работы Толстого в отличной от российской культурной среде, причем оценка Э. Фаге, автора известной статьи «Толстой и Мопассан» (1895, Tolstoï et Maupassant), которая ранее не попадала в поле зрения критиков и ученых.

В нескольких докладах был поднят вопрос об особенностях современной читательской ситуации. **В. В. Прозоров** (Саратов) в докладе «Читательская типология в восприятии В. Г. Белинского», включавшем воспоминания о плодотворном научном сотрудничестве с Г. Н. Ищуком, говорил об актуальных проблемах современной читательской культуры в ее динамике. Модель драматически сложного соотношения универсально охарактеризованных Белинским малых и больших социально-культурных «коллективов» («детей известной доктрины» и «староверов»), с одной стороны, «людей движения» и «верхоглядов», с другой) – явление органичное с точки зрения внутренней логики всех цивилизационных превращений. Грустно прощание с привычными представлениями о книге, но кто сказал, что с этими ценностями мы обречены проститься? По мнению докладчика, лучше вместо распространенных плачей по былой книжности прислушаться к логике «людей движения» с их многочисленными самодеятельными починами. Книга как факт никуда не делась. Интернет выводит читателя из линейного восприятия текста в объемный гипертекстовый мир с его огромной памятью, с множющимися оперативными параметрами. И «детям известной доктрины», и «людям движения» стоит положить свои инициативные

силы на то, чтобы в разительно обновленных условиях приближать литературу к ее потенциальному читателю. Доклад **Е. В. Федотовой** (Тверь) «Современный школьник как читатель» был посвящен анализу чтения современных подростков. Письменный опрос учащихся 7-х и 9-х классов средней школы № 35 г. Твери позволил выявить предпочтения школьников в чтении программных и рекомендованных учителем произведений, а также произведений, подобранных самостоятельно или под влиянием сверстников, родителей, интернет-ресурсов. Докладчица обратилась к вопросу о негативном и позитивном влиянии на читательские интересы учащихся, а также исследовала их мнение о собственном читательском опыте. **А. А. Власова** (Тверь) построила свой доклад «Любимые книги жителей Твери: результаты опроса в рамках акции Библионочь-2024» на материалах анонимного опроса «Любимая книга вашей семьи», который был приурочен Тверской областной библиотекой к Году семьи. Этот опрос показал, что в большинстве случаев упоминались не современные авторы, а русские классики XIX и XX вв., детские прозаики и поэты, зарубежные писатели. Чаще всего встречались имена А. Пушкина и М. Булгакова, а также Л. Толстого, Н. Гоголя, И. Тургенева, К. Чуковского. Согласно издательской статистике, самый издаваемый автор А. Джейн (А. Потапкина), за ней следуют «классики»: Ф. Достоевский, А. Кристи, Э. Ремарк, М. Булгаков, Л. Толстой, Дж. Оруэлл, Дж. Остен, а в детской литературе лидером остается К. Чуковский, на втором месте А. Пушкин. При этом между детьми и родителями существует разрыв в вопросах чтения, общий корпус текстов отсутствует. Это особенно заметно в подростковом чтении: «классика» типа Ж. Верна, А. Дюма подростками не востребована, а родители не ориентируются в современной литературе. Взрослые по инерции называют «свои» книги, в числе же любимых семейных книг чаще всего упоминают программные произведения русской классики, которые дети обязаны прочесть в школе. Это единственное, что объединяет поколения в семейном чтении и является ядром этого чтения.

Два доклада были посвящены собственно Толстому и особенностям интерпретации его творчества. В докладе **В. Ш. Кривоноса** (Самара) «Сюжет дороги в романе Л. Н. Толстого “Воскресение”» был рассмотрен сюжетный механизм, открывающий герою романа возможность нового рождения. Нехлюдов отправляется в Сибирь вслед за осужденной на каторгу Масловой, ведущей по его вине греховный образ жизни. Дорога испытывает героя на способность выполнить возложенную им на себя самоискупительную миссию. Именно в дороге, обладающей значимым с точки зрения проблематики романа сюжетным потенциалом, раскрывается нравственный потенциал личности героя. Только выйдя за границы привычного образа жизни и проявив готовность к внутренним изменениям, он

может заново обрести самого себя. Сменив неподвижность как образ жизни на непредсказуемое по своим последствиям движение, герой романа становится человеком дороги, и его ожидают не только перемещения в пространстве, но и серьезные внутренние перемены. Завершение сюжета дороги побуждает Нехлюдова искать новую форму движения, которой становится путь – символ нравственного воскресения. Сюжетно мотивированное обращение к Евангелию конкретизирует переход дороги в путь души. В финале романа высвечиваются онтологические проблемы, ставшие главными для героя, который открыл свою личную связь с абсолютным и осознал себя как человека пути. По мнению **К. А. Солева** (Москва), назвавшего свой доклад «Как изучать Толстого?», только при рассмотрении творчества Толстого в целом, как это сделано в статье Н. Н. Страхова «Толки о Толстом (Психологических этюд)», можно убедиться в том, что произведения великого писателя друг друга «дополняют». Эту взаимодополняемость, которую следует понимать как «непрерывную линию между первыми и последними произведениями» (М. М. Бахтин), можно проиллюстрировать посредством толстовской идеи «истинной любви». В трактате «О жизни» она описана как любовь, которая не выделяет какого-то отдельно взятого индивида и не предпочитает его всем остальным, но «всегда имеет в основе своей отречение от блага личности и возникающее от того благоволение ко всем людям». Такую «истинную любовь» испытывают Сережа Ивин из неоконченного рассказа «Святочная ночь», Платон Каратаев и князь Андрей из романа «Война и мир», Иван Васильевич из рассказа «После бала».

Наконец, еще одна группа докладов была связана с рецепцией литературного текста другими видами искусства. Г. Н. Ищук уделял этой проблеме самое пристальное внимание в учебном семинаре по роману «Война и мир», в рамках которого студенты делали доклады об иллюстрациях к роману, о сценических и киноинтерпретациях. В этом отношении данная группа докладов также продолжала дело, начатое Г. Н. Ищуком. **М. В. Строганов** (Москва) в докладе «Карикатура как форма художественного восприятия Л. Толстого» описал две волны интереса русских карикатуристов к Толстому в связи с его 75-летним (1903 г.) и 80-летним (1908 г.) юбилеями. В юбилейные годы Толстой осмысливается как гигант (Гулливер), окруженный лилипутами, что отражается в пропорциях фигур – его самого и окружающих писателей и почитателей. В некоторых случаях для такого изображения в качестве прецедентного текста использовалась общеизвестная скульптурная композиция – статуя бога Нила из музея в Ватикане. Определенную иронию в ряде случаев вызывало отношение Толстого к юбилейной шумихе: хотя он сам постоянно отказывался от торжеств, но

в Ясной Поляне столь же постоянно принимались делегации и отдельные посетители с поздравлениями. Таким сомнением в искренности Толстого пропитан в частности юбилейный номер журнала «Сатирикон» 1908 г. Однако в трактовке отношений Толстого и церкви, Толстого и Союза русского народа художники-карикатуристы всегда находились на стороне писателя. **Е. Н. Строганова** (Московская обл., Солнечногорск) в докладе «Женщина с книгой в русской живописи XIX века», подчеркнув, что обращение художников к этой теме всегда связано с социальными нормами и эстетическими канонами эпохи, проследила общие исторические предпосылки и тенденции в западноевропейской и русской живописи. В европейской живописи читающие женщины впервые появляются в 1304–1305 гг. в картинах на религиозные сюжеты, где книга символически воплощает идею святости и благочестия. В светской европейской живописи книга как атрибут женского образа возникает в эпоху Возрождения. Аналогичные явления, но уже гораздо позднее, происходят и в русской живописи. В иконописи первое изображение читающей Богородицы известно с XVII в., с середины XVIII в. читающая Богородица появляется на картинах русских мастеров. В светской живописи картины, изображающие женщину с книгой, получают распространение в Екатерининское время – в портретах статусных женщин, известных своей общественной и/или литературной деятельностью, т. е. книга оказывается маркером социальной роли героини и выполняет социально репрезентативную функцию. К началу XIX в. чтение становится принятым занятием для женщин, и книга в сентиментальной и романтически ориентированной живописи изображается как часть повседневной жизни. При этом в портрете первой половины XIX в. заметны две особенности. Модель изображается в домашнем или просто замкнутом пространстве, которое иногда размыкается пейзажем за окном. Героини не показаны в процессе чтения, книга размещена рядом, иногда имитируется ситуация прерванного чтения, но чтение как таковое не изображается. Обе эти особенности нивелируются во второй половине XIX в., когда в историческом плане актуализируется «женский вопрос», а в эстетическом возникает потребность в реальном воспроизведении жизни. В работах И. Крамского, Г. Мясоедова, М. Башкирцевой, Н. Ге, изображающих модель в природном пространстве, создается впечатление не позирующей, а естественно живущей, поглощенной чтением героини. **Е. Г. Милюгина** (Тверь) в докладе «Кто заказывает музыку? Инструментальное исполнительское искусство первой половины XIX века как зеркало слушательских запросов и ожиданий» обратилась к проблеме музыкальной коммуникации исполнителя и слушателя, которые отражены в свидетельствах о взаимоотношениях и самооценках исполнителей и аудитории. На рубеже XVIII–XIX вв. исполнителем выступал сам композитор, а слушателями венценосный заказчик музыки и его окружение, что

ограничивало музыкальную коммуникацию кругом аристократической знати, а ее формы – салонным музицированием и работало на формирование легенды композитора и исполнителя (Моцарт-победитель и Клементи-побежденный в венском турнире 1780 г., юные виртуозы Ант. и Ап. Контские при петербургском дворе в 1803 г.). Распад единства *композитор-исполнитель* ко второй трети XIX в. обострил проблему формирования их вкуса для создания собственной интерпретации музыкального текста. Переход в концертные залы освободил исполнителей от воли венценосного заказчика, но поставил их в зависимость от демократической аудитории с обычно несформированным музыкальным вкусом. Попытка установить коммуникацию с неискушенным слушателем нередко оборачивалась профанацией музыкальных ценностей и культом безвкусицы. Некоторые исполнители пытались сохранять двойственную позицию: «Я играю на скрипке и на публике; я – то музыкант с музыкантами, то собиратель тысяч слушателей и их денег» (Ап. Контский). Но это не освобождало их от ответственности за формируемые вкусы. Прямо отвечая на запросы и ожидания демократического слушателя, такой исполнитель продуцировал массовую культуру. **А. Н. Зорин** (Саратов) в докладе «Л. Н. Толстой в современном российском театре. Формы инсценирования и актуального стиля» представил ряд театральных интерпретаций: «Семейное счастье» (2000) и «Война и мир. Начало романа» (2001) в театре П. Фоменко, «Крейцера соната» (2008, режиссер А. Яковлев), «Каренин» (2011, режиссер В. Мейкшанс) и «Сережа» (2018, режиссер Д. Крымов) в МХТ им. А. П. Чехова, «Русский роман» (2015, М. Ивашквичюс, режиссер М. Карбаускис) в театре Маяковского и др.

На конференции также выступили **Е. Г. Елина** (Саратов), **А. В. Кулагин** (Коломна), **Ю. В. Прокопчук** (Москва) **Е. К. Созина** (Екатеринбург) и **В. А. Черкасов** (Белгород), чьи доклады в форме статей будут опубликованы в следующем номере.

В. Д. Денисов<sup>1</sup>

## IX НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ГОГОЛЬ И ПУШКИН СЕГОДНЯ»



По традиции, в лицейские дни **18–19 октября 2024 г.** Центральная библиотека им. Н. В. Гоголя Красногвардейского района Санкт-Петербурга провела IX Всероссийскую научно-практическую конференцию «Гоголь и Пушкин сегодня». Её участниками стали преподаватели и учащиеся вузов Санкт-Петербурга и Москвы, ученые из «Дома Гоголя» и Пушкинского дома. А избранный формат – оф и онлайн – предоставил каждому участнику возможность плодотворно работать на своём месте в обеих столицах. Об этом и многом другом говорили в своем приветственном слове заведующая библиотекой Юлия Альвидо Мартинкенайте и доктор филологических наук Владимир Дмитриевич Денисов.

Пленарное заседание открыл один из ведущих гоголеведов Александр Анатольевич Карпов – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета, – речь шла о роли рассказа «Уединенный домик на Васильевском» Пушкина / Титова в творческой истории повести Гоголя «Невский проспект». Доктор филологических наук Владимир Дмитриевич Денисов анализировал оставшееся неопубликованным гоголевское эссе о трагедии «Борис Годунов»

---

<sup>1</sup> Владимир Дмитриевич Денисов – доктор филологических наук, профессор, независимый исследователь (Санкт-Петербург, Россия).

А. С. Пушкина. «Южному миру» в творческом сознании Н. В. Гоголя – как географическому, украинскому, так и фольклорному – посвятил свой доклад доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Институт высших гуманитарных исследований имени Е. М. Мелетинского РГГУ Александр Ильич Иваницкий. Темой научных изысканий кандидата филологических наук, ст. научного сотрудника ГБУК г. Москвы «Дом Гоголя» Даниила Леонидовича Рясова стала «Универсальная рецензия: заметка Гоголя о повести “Убийственная встреча” 1836 г.». Интересное, перспективное сообщение «О кинематографических приёмах в прозе Н. В. Гоголя» сделал аспирант кафедры русской литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова Сергей Александрович Яровой. Пленарное заседание завершилось обсуждением докладов и научной дискуссией.

Вторую часть конференции открыл необычный доклад «Пушкин и Гоголь об экономике загробного мира», его прочел Александр Анатольевич Погребняк – кандидат экономических наук, ст. научный сотрудник Лаборатории критической теории культуры Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». А доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения Виктория Юрьевна Прокофьева порадовала участников конференции, показав с комментариями ретроспективу «Пушкин и Гоголь в изображениях конца XX – начала XXI вв.: от высокого до смешного». Необычным предстал стендовый доклад «Н. В. Гоголь как политический мыслитель» одного из опытейших гоголеведов Владимира Алексеевича Воропаева – доктора филологических наук, профессора МГУ им. М. В. Ломоносова. После обсуждения докладов и подведения итогов конференции состоялась презентация новой книги «Александр Пушкин. Близкая эпоха» петербургского писателя Сергея Владимировича Сурина.



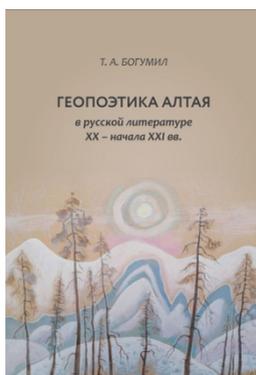


Ссылка на видео: [https://vkvideo.ru/video-58183999\\_456239703?ref\\_domain=yastatic.net](https://vkvideo.ru/video-58183999_456239703?ref_domain=yastatic.net)

# НОВЫЕ КНИГИ

**Богумил Т. А.**

*Геопоэтика Алтая в русской литературе XX – начала XXI вв. : монография / Т. А. Богумил; под науч. ред. А. И. Куляпина; М-во просвещения Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. образования «Алт. гос. пед. ун-т» (ФГБОУ ВО «АлтГПУ»).* – Барнаул : АлтГПУ, 2024 (Колибри). – 363 с.



Монография кандидата филологических наук, доцента кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета Татьяны Александровны Богумил посвящена исследованию геополитического образа Алтая в контексте сибирского текста русской художественной литературы XX – начала XXI веков. Описана художественная структурно-семиотическая модель Алтая в единстве природных и антропогенных составляющих: флоры (деревьев), рельефа (горы), гидросферы (реки), образов дороги (Чуйский тракт), городов (Барнаул, Бийск, Змеиногорск), локальных сюжетов.

Монография Т. А. Богумил стала победителем XX фестиваля «Издано на Алтае» в номинации «Лучшее научное издание».

Поздравляем с победой!

Желаем дальнейших успехов!!!

# SUMMARY

---

## PUSHKIN'S STUDIES

---

**G. Y. Karpenko, V. P. Tarsukov**

*Samara National Research University named after  
academician S. P. Korolev (Samara, Russia)*

### **"A VAGUE HANGOVER": THE ANTHROPOLOGY AND HISTORIOSOPHY OF THE "U" SOUND ("THE FADED FUN OF THE MAD YEARS..." BY A. S. PUSHKIN AND "TWO DESTINIES" BY V. S. VYSOTSKY)**

The article implements an aesthetic and psychophysiological hypothesis about the correlation of the sound "u" with the state of a "vague hangover" based on the material of A. S. Pushkin's elegy "The Faded Fun of the Mad Years..." and V. S. Vysotsky's poem "Two Destinies" ("I lived gloriously in the first third...").

The theoretical and methodological premise of the article was the statement V. N. Toporova on the possibility of studying a text where every word and sound expresses the experiences of the author's "own body", which precisely form the "language" describing these experiences.

The article deals with the meaning-generating state of intoxication, which is known to the writer, forms a "buzz of intoxication" in him: the sound "u" is born from it as a cognate state of "vague hangover". The "y" found in words that carry lexically reduced "gloomy" meanings serves as a concept with emotionally negative content that offends the soul.

In Pushkin's elegy, the meaning-generating "u" "follows" from the verse "The faded fun of the Mad years / It's hard for me, like a vague hangover..." And in Vysotsky's poem, "u" gets its expression in the permanent threshold stage of intoxication.: "But I'll have a little stew, I'll just drink it when I want to."

In his work Pushkin overcomes the "wolfish" sound when the same "y" is phonetically and semantically softened (inside words): "Sometimes I'll get drunk on harmony again, /... And maybe – on my sad sunset / Love will flash with a farewell smile." So, "u", passing into a softened sound, sends a "sound message" not only about the poet, but also about a man of the Pushkin era, who represents the possibility of transformation.

Vysotsky's "u" already sounds different: phonosemantically, the sound does not transform. "Vague hangover", also accompanied by a "wolfish" "y", is sung more slowly and tragically depressingly and gradually, on a phonetic level, turns into a screaming-muffling-dying "a", especially obvious in one of the variants: "Oh, I'm a crook! / May you die drinking, / My two destinies are / Crooked and Not Easy!"

Vysotsky has an anthropological ("intrauterine") "hopeless hope" for salvation, eschatologically reinforced by the warning: "The Holy Mother of God will not save you." Thus, the "vague hangover", which became the "Russian disease" (M. M. Shemyakin) and was symbolically and psychophysiologicaly conveyed by the sound "u", not only reflected the different anthropology of the time of Pushkin and Vysotsky, but also outlined a dangerous line in the historiography of Russia: another time, and even one sounds and values differently, the same sound, the mental hierarchy of a person is changing. In one sound, the history of Russia, of Russian life, was reflected.

## AROUND GOGOL

---

**A. I. Ivanitskiy**

*Russian State University for Humanities (Moscow, Russia)*

### **ON THE MEANING OF "PICTURESQUENESS" OF THE SOUTHERN WORLD IN GOGOL'S WORKS (once again about the writer's attitude to the Nazarene artists)**

N. V. Gogol's interest in Nazarene artists during his first stay in Italy in 1837–1842 developed in line with his understanding of the role of southern (Italian) nature as a "soil" in Renaissance painting as the pinnacle of religious art. The Renaissance ideal of immaculate femininity, embodied in the Raphael's Virgin Mary, acted for Gogol in the mid-1830s as a catharsis of the "demonic" eroticism of the Small Russian South, embodied in the heroines of the cycle "Evenings on a Farm near Dikanka" (1831–1832) and the story "Viy" of the cycle "Mirgorod" (1834). However, in the articles of the cycle "Arabesques" (1835), Gogol, in line with romantic Hellenism, ascribes Italian painting to the same southern nature and the folk character formed by it. In the essay "Rome" (1841–1842), a sensually beautiful woman (Anunziata) embodied the pictorial basis of this unity, riveting someone else's gaze with her own enslaving gaze at him. The resolution of this contradiction was the second edition of the story "Portrait" (1842–1843), largely based on the desire of the "Nazarenes" to connect Raphael with the norms of Italian painting of the XV century, preserving the continuity of the iconographic tradition. Expressing the southern nature and its "enslaving picturesqueness" in the titanic demonism of the moneylender, Gogol turned the ideal of spiritualized femininity into the antithesis of this nature.

**V. Y. Bal**

*Tomsk State University (Tomsk, Russia)*

## **THE MYTH OF THE IMMORTALITY OF GOGOL'S LAUGHTER IN THE NOVEL BY A. KOROLYOV "GOGOL'S HEAD"**

The article is devoted to the structural and semantic analysis of the dialogue between the modern writer A. Korolev (born in 1946) and the creative heritage of classic writer N. V. Gogol. The research is elaborated on the material of the novel "Gogol's Head", which was first published in 1992 in the magazine "Znamya". The novel presents a mythologizing receptive model of Gogol's image and creative legacy, which is based on the creation of a new myth not of the writer's life, but the one about the writer's life – his immortality. The myth of the writer is considered in a typological aspect. It is understood not as the result of an archaic perception and understanding of the world, but as the result of the application of forms and structures of mythological thinking by non-mythological consciousness. The novel explores a semantic system created according to the principles of mythological thinking. The myth of the writer is also considered as a particular case of the myths of the New Age with different ontological nature, since they are formed and exist not in the sacred, but in the profane sphere – ideology, politics, and culture.

At the center of the novel is both the fact of Gogol's own active myth-making, which was characterized by mystification and acting, and the exceptional mythogenicity of Gogol's "biographical legend" after his death. The novel presents a re-actualization of already existing myths about Gogol ((1) auto-myths; (2) myths generated in the mythopoetic era of the Silver Age; (3) an urban legend about the reburial of the writer). The mechanism of joint re-actualization of these myths determines the principles of constructing the plot of the novel, which generates the myth of the immortality of Gogol's laughter, connected with Gogol's experience of evil knowledge and the methods of its artistic understanding and presentation. Korolev actualizes Rozanov's principle of creating the myth about Gogol, when the mythologization of the writer becomes the basis for the historicization of his mythological equivalent. The novel proposes a mythologized model of history, based on the eschatological idea of the growth of evil. Gogol's stylistic mythologemes of the depiction of evil, associated with the poetics of fantastic grotesque and absurdity, are the formative principle of the author's reflection on Gogol as the hero of a legendary plot, whose head was stolen during a reburial. The system of Gogol's doubles in the fantastic fragments of the novel shows the confrontation between two mythological biographies of the writer. The first is connected with the image of Gogol as a religious fanatic who believed in his special calling as a writer and created surrogate confirmations of his divinely chosen status. The second, opposite, is connected with the talent of a laugher, which Gogol renounced in a state of religious ecstasy. The artistic reconstruction of the struggle for Gogol's laughter between the Soviet government and Bulgakov, who claimed the role of literary heir, presented in the novel, reveals the desacralized form of the writer's immortality. The main plot of the novel about life after death, executed according to the laws of Gogol's stylistic mythologies of the grotesque and the absurd, ironically shows how the writer's dream of the immortality of the soul in the Christian sense remains unfulfilled.

---

# GENRE STUDIES

---

**M. S. Stepanova**

*Sretensky Theological Academy (Moscow, Russia)*

## **SOME GENERIC AND STYLISTIC CHARACTERISTICS OF FAMILY NARRATIVE IN THE ILLUSTRATED CHRONICLE OF IVAN THE TERRIBLE**

Russia is currently putting a strong emphasis on the strengthening traditional family values, improving birth rates and reducing the number of divorces. This comes as no surprise as the family plays a decisive role in the formation of an individual and of an entire nation. For a better understanding of the family values of the Russian people, it seems important to turn to the experience of our ancestors, inscribed in Old Russian literature. However, there is a gap in scientific research on the family in Old Russian Literature. This article is an attempt to analyze the family narrative in the Illustrated Chronicle of Ivan the Terrible, in particular its genetic and stylistic features. This will contribute to better understanding what role the family played in the minds of the Old Russian writers of the 16th century and what value it had. The choice of the Illustrated Chronicle as the subject of the analysis is primarily due to the fact that it is the largest annalistic and chronographic work of Ancient Rus'. The Illustrated Chronicle combines authenticity and artistic fantasy, unites various genres, and is inherently edifying.

The study has shown that the family topic is widely represented as a family chronicle detailing the most important events in the life of people and their families. Among the key genres revealing the family topic in the Chronicle are an annual record, a novel and a homily. We analysed their inherent poetic means, compositional and stylistic features, and artistic symbols used in the context of the family narrative.

The study has shown that the Illustrated Chronicle reports on such events as marriage, birth of children, and death. Annual records, on the one hand, can be protocol-based and unemotional, and on the other hand, they can be expressive. An analysis of the expressive means in the above mentioned expressive entries showed that such events as weddings and marriages are depicted as especially joyful. The opposition life/death, on the basis of which the entries on death and birth are constructed, deserves attention. The chronicle stories are characterised by typical formulas of the hagiographic style. It was possible to establish that special attention in the stories is paid to the connection between parents and children, the influence of the father and mother on the fate of their children. This is revealed through the motives of the move, hagiographic formulas reporting on the birth of children from pious parents, a metaphorical model (symbol) of a tree, in which children are the good fruit of their parents. In the Illustrated Chronicle, the life of the family, spouses and their children, is inextricably linked with the Christian faith and virtues. The results obtained expand knowledge about the family narrative in Old Russian literature.

**N. S. Titova**

*Odintsovo Branch of Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation (Odintsovo, Russia)*

## **AXIOLOGICAL UNDERSTANDING OF THE PATH MOTIF IN THE NOVEL IN VERSE "SVAROGOV" BY V. A. SHUF**

The author dedicated the article to the poet of the Silver Age Vladimir Alexandrovich Shuf. He turned 160 years old on February 3 (January 22, old style). Unfortunately, Shuf and his work were undeservedly forgotten for almost a century. The article attempts to clarify the reasons for the oblivion of the poet and his legacy.

The relevance and scientific novelty of the chosen topic are determined by the scale of the personality, the high level of the poet's artistic talent, his role in the life of Russia at the turn of the 19th and 20th centuries, the low degree of study of his multifaceted work, as well as the need to include his legacy in the context of the history of Russian literature.

The theoretical basis of the study is rooted in the contributions of scientists who have committed their efforts to the examination of the value dimensions of fiction. Consequently, in the introductory section of the article, a number of scientists who have explored axiological issues are cited, with quotations that underscore the significance and intricacy of the subject under investigation.

The purpose of the proposed study is to analyze the axiological aspect of the path/road motive in the verse novel "Svarogov" as the dominant one of all Shuf's works, to substantiate the need to introduce the legacy of the Silver Age poet into the historical and literary process of the turn of the 19th and 20th centuries.

The 1898 edition of the verse novel "Svarogov" has not been reprinted, and the author of this article has no detailed literary analysis of the novel.

The article represents the first attempt to consider the value potential of the path/road motive in the novel "Svarogov" in the context not only of the poet's legacy, but also of Russian classical literature.

The works of A. S. Pushkin, M. Y. Lermontov, F. M. Dostoevsky, L. N. Tolstoy and others are used for comparison.

This article is based on a systemic method that combines methods of holistic analysis of a literary text with axiological, biographical, historical, elements of textual analysis, etc.

The article states that in verse novel "Svarogs", like in all Shuf's work, the spiritual path of a person, the search for the meaning of life, is comprehended. The axiological line of the path's motive is based onto an active dialogue with the poetic and spiritual tradition and can be traced in the title, choice of genre, composition, images of heroes, symbolism, epigraphs, etc. Furthermore, the technique of antithesis plays an important role in the novel: St. Petersburg – Crimea, life – death, God – devil, path – dead end.

In addition, the article proposes potential ways for further investigation into Shuf's heritage, including the motive of path/road.

Thus, the results of the study can make a contribution to include Shuf's name and heritage into the historical and literary process, as well as to expand the idea of the axiological meanings of the motive of the path/road in fiction.

**S. S. Zhdanov**

*Siberian State University of Geosystems and  
Technologies (Novosibirsk, Russia)*

**I. V. Gauzer**

*Siberian State University of Geosystems  
and Technologies (Novosibirsk, Russia)*

## **REPRESENTATION OF MADRID IN THE TRAVELOGUE "TRAVEL NOTES IN SPAIN, EGYPT, ARABIA AND INDIA" BY K.A. SKALKOVSKY**

The paper deals with representation of the Madrid space in K. A. Skalkovsky's travelogue "Travel Notes in Spain, Egypt, Arabia and India". The aim of the study is analytical description of the main motives characterizing this space. The approach to solving this problem should be defined as imagological-semiotic. The image of the Spanish capital in the text is marked by a significant share of travesty and infamiliarization in the spatial representation. At the same time, the narrator's main focus is on Spanish anthropy, i.e. on the images of Madridians in a wide social panorama from the elite to the very bottom of society. The authors trace the connection of this imagery with the mythopoetic tradition of depicting Spain in Russian culture, which has two main forms of 'black' and 'yellow' legends. The semantic core of Skalkovsky's Madrid text is represented by the second variant, to which the author refers in one way or another – directly or in a travestied, infamiliarized manner. The elements of the 'black legend' are actualized on the periphery of the described topos (Madrid surroundings) and primarily in the space of historical memory. The local embodiment of the 'black legend' is the image of the exurban palace of the Spanish rulers, the Escorial.

By infamiliarizing the description, Skalkovsky partially debunks the 'yellow legend' of Spain, consistently denying its presence or fixing the weakening of its mythopoetic elements in the reality he describes. It applies, for example, to the motives of a passionate, romantic Spaniard, a daring, attractive manola, exotic 'oriental' dances, the great Spanish theatrical tradition, etc. Respectively, as the basic opposition that defines Skalkovsky's narrative, his vision of Madrid, the opposition "adventurous, artistic, peculiar Spain of the past – relatively rational Spain of the present, subjected to averaging according to the patterns of European (Western) civilization" is defined. This 'artistic' element in the modern Madrid is highlighted by describing loci of bullfighting, theaters, and museums. Images of Madrid sculptural loci, on the contrary, are connected with a travesty. The latter is also noticeable in the image of a 'chimerical' locus of the museum-ministry.

Finally, Skalkovsky ambivalently characterizes the modern political Madrid, represented primarily by anthropic images of politicians and journalists, but also embodied in the space of the Chamber of Deputies. The key here is the motive of freedom, revealed in two ways: on the one hand, as anarchy, entropy, and immediacy, but on the other hand as sacrifice, service, and sacrality. Due to the connection with the space of historical memory, marked by the motive of the struggle for freedom, the representation of the political Madrid, mired in party intrigues and competition for the benefits, acquires multidimensionality, historical significance and, in fact, a connection with the Spanish myth of Russian culture.

## THE POETICS OF THE MOTIF

---

**Gleb Mamatov**

*Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russia)*

**Elena Tyryshkina**

*Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russia)*

### **INSECTIVE IMAGES IN B. POPLAVSKY'S CREATIVITY: HYMENOPTERA**

Images of hymenoptera (wasps and bees) in the poetic world of Boris Poplavsky are discussed in the article. Their symbolism, the motifs associated with them and the relation of these images to the cultural tradition are considered. The intertextual, hermeneutic and poetic myth approaches are used. Considering the rich tradition of perceiving these images in the world literature, the authors addressed the works devoted to wasps and bees in the folklore of different nations, the antique mythology and the Russian modernism. In the verses and prose of Boris Poplavsky, the bee is usually associated with the motifs of the Sun, reverie, the Apollonian dreams (in the terminology of Friedrich Nietzsche), airiness and light, whereas in the mythology and in the preceding literature, this image united the Apollonian and the Dionysian. Of special importance is the opposition of the bee and the fly in the verses of the Montparnasse poet in connection with the subject of art. The bee symbolizes immortality, the elated, sacral and beautiful origins in the artistic work, it is a holy inhabitant of the gardens of Eden. The image of the fly originates from the Dionysian, just as in the traditional thinking, associated with the subject of death. In the same way, the fly, being opposed to the bee, symbolizes the primeval and chaotic element of the art. Honey and wax are special motifs related to the image of the bee. Honey is the metaphoric embodiment of artistic work, and its taste is both bitter and sweet, as, in the understanding of Boris Poplavsky, a poet is dedicated to his mission and is beyond the dispute between the good and the evil; therefore, the birth of a work of art delivers him both pain together with suffering and joy together with beauty. Wax is totally different, symbolizing flesh and the earthly foundation of the human life, in its opposition to the spirit, in which the poet is close to the Christian outlook. In all the poems where this image appears, there emerges the motif of wax melting exposed to the sun or to fire, signifying, on the one hand, death, and, on the other hand, acquisition of the true freedom and exit into the other beautiful worlds. The

wasp emerges in the verses of Boris Poplavsky in an unconventional way, devoid, as a rule, of traditionally negative connotations. In the cycle of poems *Above the Sunny Music of Water*, the wasp, having, just as the bee, the Apollonian nature, appears in the sunny summer landscape, and the sounds it makes are melodious and named ‘ringing’. Special importance is attained to the wasp as the symbol of the prophetic gift: in the verses of the Montparnasse poet, there emerges the image of a blind wasp, symbolizing acquisition of the internal vision, opening up all the worlds and times connected in a single view to the dying hero. In this case, blind wasps become the hero’s twins, who acquires, in this borderline moment between life and death-immortality, the gift of prophecy, which is close to the Russian poetic tradition (A. Pushkin, O. Mandelstam).

## **THE ARCHETYPE. SYMBOL. THE MYTHOLOGEME**

---

**E. S. Medkova**

*Independent researcher*

### **FOLK WHEELCHAIR TOY “STEAMBOAT”/ SHIP/ BOAT OF THE FEDOSEEVSKY CRAFT: THE IMAGE OF THE WORLD**

The article examines the image and symbolism of ride-on toys under the general name “Steamboat” of the Fedoseyevo traditional axe-and-chip craft from the standpoint of semantic analysis. The archetype of the Mother Goddess (“Mother of the Raw Earth” in the Russian paradigm) in her most archaic incarnation associated with the primordial element of water was chosen as the initial semantic kernel. A review of the development of the imagery of the Mother Goddess archetype starting from the Neolithic era made it possible to build a clear evolutionary chain of mythologemes: the “water” hypostasis of the Mother Goddess in the form of a boat/vessel; the image of the “solar boat” as a symbol of the unity of Mother Water and the Son/husband-sun generated by her; the disintegration of the single process of rebirth of the son-sun in the womb of the Mother Goddess, accordingly, the displacement of the image of the boat/vessel/ship to the periphery of the lower night world and the assertion of the image of the solar chariot as the center of the universe; understanding the image of a ship as a ship of salvation (a variant of Noah’s Ark) and the personification of the church as a whole in the Christian tradition. The codes for denoting the feminine (boat, cabin/ship’s house, mast/World Tree, bird, anthropomorphic image of the Mother Goddess) and masculine principles (solar wheel, rowers, solar horse) were identified, as well as the codes for the structure of the universe in the form of a ship (horizontal of a boat/ship, vertical of oars-supports, three levels of the cabin, door as a path to rebirth or a path to heaven). Semantic analysis with the involvement of data from the historical and folk etymology of the Russian language showed that in Russian culture the image of a ship/boat/vessel was associated with the world-organizing model of the mythological cosmos: “boat” is associated with the concept of harmony, peace, consent,

order, and “vessel” – with ideas about judgment, law, fate, peace, agreement. The analysis of the imagery of the ship in the paintings of spinning wheels showed that since the mid-19th century, a gradual process of moving the image of the ship as the water hypostasis of the Mother Goddess from the periphery of the universe to its earthly center has been taking place in Russian traditional culture. The ship becomes the main code of the presence in earthly existence of the creative, regulating, structuring and harmonizing function of the water-river hypostasis of the Mother of the raw earth. At the same time, the image of the steamship, in the core of which there is a fiery firebox, is transformed into the image of the heavenly chariot of the solar god. In the context of toy forms, the steamship has turned into a steamboat-ride with a handle in the form of a horse and a red solar wheel, implementing real movement. The predominance of yellow and red colors in the coloring of steamboats-rides, abundant floral ornamentation testifies to the prevalence of the solar element of the daytime topos, and total light. The priority attention to the earthly world at the end of the 19th century coincided with the dream of paradise on earth of the Soviet ideological model and the mythological model of a harmonious, orderly universe of paradise on earth.

---

## **MUSEUM CONTEXT: THE FORGOTTEN**

---

**I. S. Izbachkov**

*Likhachev Russian Research Institute for Cultural  
and Natural Heritage (Moscow, Russia)*

**K. E. Rybak**

*Likhachev Russian Research Institute for Cultural  
and Natural Heritage (Moscow, Russia)*

## **FORMULA OF LOVE BY ANNA BARUSSEAU. ABOUT MUSEUMIFICATIONS OF THE LYAKHOVO ESTATE AND THE ROLE OF ARCHIVED CRIMINAL CASES IN MUSEUM PRACTICE**

The Vargins' estate «Lyakhovo» near Moscow is an architectural monument and the location for filming the famous television film «Formula of Love». There are additional opportunities for designing the museum exhibition related to the forgotten case of Anna Barousseau. In 1908, a girl from a circle of golden youth was murdered on the estate. The story had a public resonance and can be interpreted in the museum space of the estate. The public was attracted by the details of the dissolute lifestyle of the local nobility and three assistant prosecutors of the Moscow District Court. The scandalous details of this case were actively discussed in the press. In addition to the memorable relationships of love and jealousy, the murder case provides an opportunity to show the peculiarities of the judicial system of the Russian Empire, the jury trial, the acquittal verdict and the peculiarities of its appeal. A separate topic is the activities of court reporters and the reflection of major trials in the media. Impunity

of the act allows us to raise complex issues of responsibility of the individual and society to the victims of crimes. The way the prosecutor's office and the defense presented evidence to the jury, interrogated witnesses, participated in the debate, is interesting material for showing the legal culture of Russian society of those years in the context of the events of a high-profile case. The presence of an estate park in Lyakhovo creates opportunities to involve animators in the work and provides space for the use of modern information technologies (for example, additional reality). Mistakes made by the police during the investigation of the case can become the basis for the creation of excursion programs dedicated to the forensics of those years (lost evidence, missed details of the inspection of the crime scene).

The Barousseau case is not only a tragic story of love and crime, but also an interesting example of how an accidentally discovered archival document can expand a museum exhibition. Through the circumstances of the specific crime, it becomes possible to show a large layer of the culture of Russian society: the values of high society, the interests of the public, the development of state institutions.

---

## **ACCORDING TO THE PAGES OF RUSSIAN PERIODICALS**

---

**S. V. Sharifullina**

*Saint Petersburg University of Management Technologies  
and Economics (Saint Petersburg, Russia)*

### **JAPANESE THEME ON THE PAGES OF RUSSIAN PERIODICALS IN THE BEGINNING OF XX CENTURY (ON THE MATERIAL OF THE JOURNAL «VESTNIK EVROPY»)**

The relations between Russia and Japan were formed at the very beginning of the Russian-Japanese War of 1904–1905. For Russia, the Asian country was exotic, unknown, and in this unfamiliarity, it was frightening yet intriguingly different from familiar Europe and the known America. «Vestnik Evropy» was a platform that published news and texts from foreign intellectuals. European and American writers, and then Asian culture, became accessible to Russian readers thanks to the publication by M. M. Stasyulevich. The first article about Japan appeared in the journal «Vestnik Evropy» – a significant fact marking the beginning of productive and mutually influential cultural relations between the two countries. Russian writers, scholars, and journalists curiously studied Japan and, through the only available source – the press – presented to their readers information about the new country deemed worthy of attention. Among the travelers fascinated by the new culture was the renowned artist and literary writer V. V. Vereshchagin, for whom the second trip to Japan became fatal. However, Vereshchagin left a curious and little-studied legacy in the form of travel essays and a “Japanese” series of paintings. Contemporaries and descendants shape their perception of the distant country also through the words and brush of the outstanding artist.

# SHUKSHINISTICS

---

**Galina Anufrieva**

*Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russia)*

## **INTERNAL MONOLOGUE IN THE FILM STORY V. M. SHUKSHINA «KALINA KRASNAYA»**

The knowledge of man, the history of his soul is one of the key problems in the poetic world of V. M. Shukshin. The relevance of our appeal to the phenomenon of the character's inner speech in the film story "Kalina Krasnaya" is due to several reasons.

Firstly, the fact that the internal monologue in the writer's works is mainly studied on the material of stories. Secondly, the description of this type of speech in the film story «Kalina Krasnaya» was undertaken by researchers only along the way, when considering the genre specifics of the work or when characterizing the evolutionary process in the writer's work. It is also worth noting that the material presented in the future is planned to be included in the dictionary entry for the encyclopedia of one work «Kalina Krasnaya» by V. M. Shukshin, on which a team of scientists from Altai State Pedagogical University is currently working.

The purpose of the article is to describe the features of the internal monologue in the film story «Kalina Krasnaya». The work indicates that the laws of the screenplay principle of narration put forward dialogue and mixed types of other people's speech as leading compositional and speech forms. At the same time, the introduction of the hero's internal monologue into the speech tissue is motivated by the originality of the plot development of the work and the psychology of the hero's actions. Fragments of internal monological speech are compositionally and meaningfully related to crisis communication situations in which Yegor Prokudin manifests himself. During the analysis, we identified and described the following situations: 1) a situation provoking an emotional surge in the hero's behavior; 2) the situation of internal tension associated with the hero's thoughts about the meaning of life, about the soul; 3) retrospective situations from the hero's childhood; 4) the situation of transition from internal reflections to dialogue.

The psychological drawing of Yegor Prokudin's behavior is explicated by the following types of internal monologue: relevant, indirect and retrospective. In the process of work, a special kind of retrospective internal monologue was identified and described, which does not have clear graphic and stylistic markers. Born by applying the author's «word» and «thoughts» of the hero, such a monologue connects the consciousness of the narrator and the character and becomes a subtle psychological device that reveals the essence of the hero's «hidden» soul.

Thus, the internal monologue in film news is a structurally and meaningfully significant type of speech that performs several functions: characterological, ideological, plot-forming and compositional. In the poetics of the Shukshin word, the internal monologue plays the role of a technique with which the author explains the behavioral model of the hero trying to restore the lost genetic connection with his mother, home, and ordinary people.

**T. A. Bogumil**

*Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russia)*

## **SEMANTICS OF BIRCH IN "KALINA KRASNAYA" BY V. M. SHUKSHIN**

The article examines the semantics of one of the main dendro-images of the film story and the movie "Kalina Krasnaya" by V. M. Shukshin. The meaning of the birch image grows out of the real features of the plant and the cultural tradition (mythological, folklore, literary) that has developed around it. In the context of Shukshin's work, the image of the birch is associated with the concepts of femininity (a girl-bride, a wife, a mother), the Motherland (Russia as a whole and a small homeland), the archetype of the prodigal son, the plot of initiation in its family and calendar-ritual variation. In the film story and the movie, three birch scenes coincide, timed to coincide with the key events of Yegor's fate: leaving prison, changing his life path, death. Birches are personified as "girlfriends" and "brides", and are read as the natural-plant hypostasis of Lyuda Baikalova. In folklore, wedding and funeral rituals are isomorphic, which is reflected in the plot of "Kalina Krasnaya".

The mythopoetic connection of the birch code with the theme of death and rebirth is indicated in the subsequent narrative (these fragments are absent from the film). During the "bardelero", Trinity is mentioned – a Christian Orthodox holiday that goes back to the pagan custom of celebrating the approach of summer with the help of ritual actions over greenery. The ritual consisted of two stages: "curling" (decorating) the tree, and then, about a week later, "developing" and destroying the victim. Prokudin's actions at his next meeting with the birches are similar to the first stage – decorating the tree. The rudiments of the ritual ribbon and wreath are the tie and hat. Giving things to the plants symbolizes Yegor's rejection of the inorganic role of an urban intellectual. The second, climactic, "birch" scene, which was preserved in the film, is Yegor's return from the crooked path of a thief to his original peasant field, given by his name (Georgy is ancient Greek for "farmer"). The hero's love for birches, symbolizing spring, renewal, new life, is, as it were, programmed by his name. In folk culture, Saint George / Yegory / Yuri acts as the conqueror of winter.

The final "birch" scene of the film story and the film is dedicated to the death of Prokudin. The violent death of the hero in a birch grove near a plowed and sown field finds an analogue in the first marital act, as well as in ancient ritual sacrifices of the annual and agricultural cycle.

Taken together, the scenes with the birch-brides create a continuous symbolic plot about marriage/death in the film story. In the film, the accents are placed differently. The birch is anthropomorphized not only as a girl, but also as a mother. That is, the wedding-funeral semantics are supplemented by family-agrarian and Christian (the motif of the prodigal son) meanings.

Another dendro-image of Russia in the film is the pine tree. The tree antithesis to the birch-pine in the film is the palm tree. The palm tree in Shukshin's world is a symbol of the beautiful and vicious life of others (cf. the resort myth in the writer's work).

In the film, in comparison with the film story, the number of episodes with birches as symbols of purity is reduced, and on the contrary, there are shots with desecrated and fictitious birches. With the help of the latest versions of the birch image, the urban and prison loci

are contrasted with the rural one, where the genuine, so necessary for man, sacred and moral meanings are still preserved, the material embodiment of which is the birch.

The presented material was prepared for the “Encyclopedia of “Kalina Krasnaya” by V. M. Shukshina”, which a team of scientists from Altai State Pedagogical University is currently working on.

## ARTISTIC TEXT

---

**Ruzhentseva Natal'ya Borisovna**

*Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)*

**Budaev Eduard Vladimirovich**

*Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)*

**Nakhimova Elena Anatolyevna**

*Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)*

## INTENSIFIERS AS A MEANS OF ENHANCING EXPRESSION IN FICTION AND JOURNALISM

The article is devoted to the ways of intensification of expressivity, the most important textual category in literature and journalism of the XX–XXI centuries.

The purpose of the article is to compare the repertoire of means that enhance the expressivity of the text in the discourse of fiction and journalistic discourse, and to determine the potential of this category. The authors conclude that intensifiers in fiction are mainly attributions (definitional constructions) that perform the visual and expressive function of enhancing a feature, action, state and serve to characterize characters, create artistic images, portrait, landscape and other types of descriptions. Intensifiers in a literary text are primarily linguistic, speech, and textual in nature. They can be not only words with the meaning of the highest degree of a feature, but also units of syntactic, compositional, and stylistic levels of text organization. In turn, intensifiers in journalism perform the influencing function of additional substantiation of opinion. The intensification of expression serves to broadcast the author's opinion along with arguments in defense or refutation of the thesis. In addition to speech means of enhancing the influencing effect, the intensification of the latter has an intertextual and polysemiotic nature. A modern journalistic text is inserted into the “vertical context of culture,” and the impact is determined by both the verbal and visual range of the message. In general, the dynamics of the development of the category of expressivity is determined primarily by the processes taking place in journalism. This is an increase in the discreteness of the journalistic text (an increase in the role of the title complex and the visual series, which have additional expressive possibilities). In addition, the dynamics of the development of this category is determined by the increased stylistic freedom of the journalist, the mixing of stylistic systems, the leveling of speech types and genre amalgam, as well as the influence of the postmodern style of writing. The potential for the development of the category of expressivity is associated, according to

the author of the article, with trash trends and the style of “grunge” in modern journalism, as well as with Internet discourse, in particular, with the genres of blog, commentary and social networks. Journalistic trends and the specifics of Internet discourse will undoubtedly find their continuation in literary creativity, which is constantly striving to update the means of expression of thought.

## YOUNG PHILOLOGY

---

**K. A. Zemlyanskaya**

*Amur State University (Blagoveshchensk, Russia)*

### **THE IMAGE OF A CHINESE TEACHER IN VENEDIKT MART'S STORY “THE MAN WITH THE BALLOON”**

The material for this study is the story “A Man with a Balloon” of Venedikt Mart, the writer from the Far East (late 1920s – early 1930s). The image of a Chinese teacher in V. Mart's reflection is passed through the prism of the socio-political problems of the 1920s, which worried Chinese and Soviet society, and the ethnocultural, meta-literary and artistic attitudes of the writer. Deep insight into traditional Chinese thinking, knowledge of the basic universals of the traditional Chinese worldview, and familiarity with the tradition of the educational system allowed Mart to touch upon the most important issues of concern to Chinese and Soviet society on the eve of turbulent revolutionary events in a typical episode from the everyday life of a Chinese school. His story is not only a projection of acute social problems, but also an attempt to harmonize the new social reality with his own artistic and ethnographic intentions.

Mart's story becomes a kind of “response” to Lu Xun's stories, dedicated to the problems of Chinese education after the Xinhai Revolution and created with an eye on Russian classical literature. The image of Zhao Ling, the teacher, in Mart's work is a negative character, a certain function, a cog in the Chinese system of bureaucratic hierarchy, a “case” with remnants of the past, of what should remain in the centuries of feudal China, destroyed by the Xinhai Revolution and the democratic changes of the 1920s. Mart focuses his attention on the negative character. In the artistic space of the collection “Tales of the East” the image of the “evil teacher” Zhao Ling is organically integrated into a series of images of exploiters and enemies of the Chinese revolution, with whom the common people are fighting. It is this image of the teacher that reflects the Chinese realities in the field of the educational system, which require immediate changes. The positive characters in the story, with whom the writer associates hope for changes in the educational sphere, are young revolutionaries from the people, who are called upon to become wise mentors to the younger generation, who understand the nature of the child's soul and the tasks of Chinese education in the conditions of post-feudal China. These ideas, from the writer's point of view, are in tune with the aspirations that excite the teachers of the young Soviet state, who strove for radical changes and innovations, encouraging individuality in children's consciousness. The image of Zhao Ling from Mart's story “The Man with the Balloon” is a reverse projection of the image of the

teacher Belikov from A. P. Chekhov's story "The Man in the Case", who turns into a monster on Chinese soil. Its nature can be comprehended only by deeply understanding the foreign cultural tradition. Thus, artistic ethnography in Mart's interpretation becomes an effective way of building new ethnosocial and ethnocultural connections.

---

## **THEORY AND HISTORY OF CULTURE**

---

### **THE PHENOMENON OF THE GAME**

---

**V. M. Moskaliuk**

*Federal state budget educational institution of higher education Mikhail Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts (Lugansk, LNR)*

**D. Yu. Molchanov**

*Federal state budget educational institution of higher education Mikhail Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts (Lugansk, LNR)*

### **ESSENCE AND LIMITS OF GAME IN COMPARATIVE ETYMOLOGY OF SLAVS**

The proposed research approach provides new opportunities to determine the functions, properties and boundaries of the game. The game is a comprehensive cultural foundation on which not only the traditional spheres of society are based, but also all the latest cultural trends. The purpose of this study is to distinguish between gaming and non-gaming, hence the need to define the boundaries of the game, analyze its nature, and systematize its features.

As the analysis showed, none of them, known to the authors of dictionaries of the antonyms of the Russian language, gives a specific word that is opposite in meaning to the word "game". There is no way to find a semantic antagonist to the word "game" in the cultural space. The publication demonstrates the search for an antagonist of the game that best semantically corresponds to this concept (using data from the Old Slavic language, as well as the Slavic languages of Bulgarian, Macedonian, Upper Lusatian, Slovak, Lower Lusatian, Slovene and Slovene languages, as well as some dialects). Based on the etymology of words related to the concept of gaming, a distinction is made between gaming and non-gaming. In addition, the semantic field of the words "fake" and "make believe" in a number of the above languages and dialects was studied.

Such a multifaceted phenomenon as the game is considered in sacred, matrimonial, erotic and other aspects. According to the authors' conclusions, the boundary between gaming and non-gaming can be considered the right to embody other images and scenarios of behavior. The game is the boundary between the "I" and the variety of other "I", which allows, by trying on images in the process of identifying the player and the role, to embody an image, to imagine what is revealed in the phrase the game of imagination.

The authors propose such a definition of the game: the game is a voluntary activity within a certain place, time, method and rules in order to obtain an extremely safe emotional cognition skill and change a utilitarianly significant range of phenomena in the player's everyday life.

---

## **SEMIOTICS OF EVERYDAY LIFE**

---

**V. A. Ermolaev**

*Kuzbass State Agrarian University named after  
V. N. Poletskov (Kemerovo, Russia)*

### **NUTRITION AND GASTRONOMY: GENERAL AND PARTICULAR**

The article examines nutrition and gastronomy as everyday phenomena from the point of view of a cultural approach. Nutrition and gastronomy are a socio-cultural phenomenon that determines the standard of living of a particular society. The food system, a certain culture of eating peculiar to a particular unit of the population, determines the direction of gastronomic culture. Culinary culture defines a set of specific means that take place in this culture in relation to food. Two aspects stand out: firstly, the theoretical level of culinary culture, which consists of a system of general specific principles of cooking, and secondly, the empirical level of artifacts.

Nutrition is an integral part of gastronomy, which also includes reflection. Gastronomic reflection makes it possible to realize the importance of food in the lives of people in general and each individual in particular. It provides an understanding of national food and defines the boundaries within which appropriate gastronomic strategies are developed, as well as the basic principles of their creation. There are concepts of social relationships that are directly included in the food culture: the first of them is "personality – food" (it is regulated by established norms for combining certain ready-made dishes), the other is "personality – personality" (it focuses on the prestige and appropriateness of eating, based on the gastronomic content of this global concept, as well as with positions of behavior of specific people).

Like gastronomy, nutrition is a socio-cultural phenomenon that determines the standard of living of a particular society. Through reflection, signs can be established that determine the presence/absence of culture, the standard of living of both an individual and a country, as well as an epoch. Gastronomy can be used as a tool to explore the cultural status and potential of not only countries, but also an entire epoch.

Сетевое издание

«Культура и текст»

Статьи сетевого издания включаются в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ), доступный в интернете по адресу:  
<http://elibrary.ru>

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов

Точка зрения редакции может не совпадать с мнением авторов статей