

**SLAVICA XLVI**



**ANNALES INSTITUTI SLAVICI  
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS**

# **Slavica**

**XLVI**

**Published by the Institute of Slavic Studies  
University of Debrecen**



**DEBRECEN UNIVERSITY PRESS  
2018**

### **Редколлегия / Editorial board**

Prof. Klára Agyagási, (Editor-in-chief, University of Debrecen)

József Goretity (Assistant Professor, University of Debrecen)

Olga Szücs (Assistant Professor, University of Debrecen)

Ildikó Regéczi (Assistant Professor, University of Debrecen)

Kornél Kovács (Technical editor)

### **О журнале**

Журнал Slavica (Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis) был основан в 1961 году и издается ежегодно в декабре в объеме одного тома Институтом славистики Дебреценского университета. В нем, соответственно традициям, публикуются оригинальные исследования по славянскому языкознанию, литературоведению и культурологии, а также обзоры и рецензии в перечисленных областях.

Рукописи принимаются на славянских, английском и немецком языках. Каждая статья подвергается рецензированию по peer-review системе со стороны заграничного и независимого венгерского эксперта исследуемой темы.

### **About the journal:**

Slavica (Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis) was established in 1961 and is published annually in December by the Department of Slavonic Studies of the University of Debrecen. Traditionally it covers research in Slavonic linguistics, literature and civilization, as well as reviews in the above mentioned areas.

Contributions are accepted in all Slavic languages, in English and in German. Submitted manuscripts are subject to peer-view procedure by independent, anonymous Hungarian and foreign expert referees.

Online access:

<https://dea.lib.unideb.hu/dea/handler/2437/238461/browse?type=title>

Postal address / Почтовый адрес:

Szlavisztikai Intézet

Debreceni Egyetem

H-4032 Debrecen

Egyetem tér 1.

ISSN 0583-5356

DOI: 10.31034

Дебреценский университет

Издатель: Zoltán SZILVÁSSY, ректор университета

Оригинал-макет подготовлен Институтом славистики

Дебреценского университета

Отпечатано в отделе репрографии Дебреценского университета

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>Языкознание</b> .....	7
Татяна ИЛИЕВА: Някои наблюдения в върху синтагматиката на антонимите в старобългарския език .....	8
Marek OLEJNIK: Antroponimy z formantem <i>-uk, -czuk</i> na przykładzie starostwa grabowieckiego .....	28
<b>Литературоведение</b> .....	39
Наталья ИВАНОВА: Современный роман в поисках жанра .....	40
Тамара ДЪЯКОВА: Современный русский роман в поисках своей игры.....	48
Angelika MOLNÁR: Войны и миры (О военной прозе Арсена Титова) .....	55
Anna TELEKI: Традиция классической русской литературы в романе «Замыслил я побег» Юрия Полякова.....	63
Hédi SIPOS: Ущербные вещи как реликвии прошлого? – Роль памяти в романе Константина Вагинова Гарпагониана .....	73
Pdlikó REGÉCZI: Поэзия Чабы Ласлофи в диалоге с русской литературой ....	85
<b>Культурология</b> .....	95
György RUZSA: Icon Research in the Soviet Union in the First Half of the 20 <sup>th</sup> Century.....	96
Дмитрий РЕУТ: От методологии до практики устойчивого воспроизводства культурной единицы на примере Европы (гигиена культуры).....	124
Екатерина ХАУНИНА: Эволюция институтов общественной поддержки культуры: опыт исторического исследования .....	140
Ольга СЮЧ – Татьяна ЮДИНА: Современное искусство и коррелятивные процессы институтов культуры.....	158
<b>Обзоры и рецензии</b> .....	169
Martin HENZELMANN: Золтан Анраш: Interslavica. Исследования по межславянским языковым и культурным контактам. Москва: Индрик, 2014.....	170
Камен РИКЕВ: Дмитрина Хамзе: Езикът на комичното. Върху творчеството на полския писател новатор Витолд Гомбрович. София: Авлига, 2016.....	172
Ольга НОВИКОВА: Взаимодействие мысли и фабулы в современном русском романе.....	177
Владимир ТУЛУПОВ: Валентин Катаев – Журналист и редактор.....	183
Агнеш ФУРО: Воскрешение слова. (Русско-советские литературоведческие статьи), ред. Ангелика Молнар, Михай Фрешли, Сомбатхей: Nyugat-Magyarországi Egyetem Savaria University Press, 2016 .....	189
<b>Формальные требования / Formal requirements</b> .....	192



# Языкознание

Татяна ИЛИЕВА

**НЯКОИ НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ СИНТАГМАТИКАТА НА АНТОНИМИТЕ  
В СТАРОБЪЛГАРСКИЯ ЕЗИК  
(ПО МАТЕРИАЛ ОТ БОГОСЛОВИЕ НА ЙОАН ЕКЗАРХ)****Observations About Syntagmatics of Antonyms  
in the Old Bulgarian Language**

The article analyses the antonymy in the Old Bulgarian language on the basis of material excerpted from John the Exarch's Theology and from the syntagmatic aspect. A classification is made according to various criteria of the so-called antonymous contexts, i.e. the standard syntactic structures containing antonyms. The wealth of associative links between the translation and its source is presented by means of numerous illustrative examples from the monument mentioned. Also revealed are the expressive capabilities of the newly formed Old Bulgarian language. Besides, John the Exarch's creative approach to translating is shown – he did not artificially imitate foreign models but used them creatively to expand the means of expression of the paradigmatics of the Old Bulgarian language, a paradigmatics which itself was well developed and diverse.

*Keywords: diachronic lexicology of the Bulgarian language, antonymy, Theology by John the Exarch.*

На синхронно равнище с оглед на днешното състояние на българския език антонимията като семантично отношение е описвана нееднократно в общи лексикологически курсове, предмет е на изследване от различни аспекти в трудовете на редица наши учени. Без да бъде изчерпателна, ще спомена имената на Кр. Чолакова [ЧОЛАКОВА 1957], Н. И. Дорошенко [ДОРОШЕНКО 1961], М. Коспартова [КОСПАРТОВА 1970, 1974, 1987], М. Вучкова [ВУЧКОВА 1977, 1979], Т. Балкански [БАЛКАНСКИ 1979], С. Георгиев и Р. Русинов [ГЕОРГИЕВ – РУСИНОВ 1979: 117-120], К. Викторова [ВИКТОРОВА 1981], М. Андреева [АНДРЕЕВА 1983], М. Йончева [ЙОНЧЕВА 1972], Г. Гочев [ГОЧЕВ 1979, 1981, 1989], Ст. Калдиева-Захаријева [КАЛДИЕВА-ЗАХАРИЕВА 1985], Т. Бояджиев [БОЯДЖИЕВ 1986:101-107], Д. Даскалова и Е. Добрева [ДАСКАЛОВА – ДОБРЕВА 1990], Ив. Колева [КОЛЕВА 1990], М. Михайлова [МИХАЙЛОВА 1990], Ив. Накова [НАКОВА 1991], С. Злачева-Кондрашова [ЗЛАЧЕВА-КОНДРАШОВА 1993], А. Динева [ДИНЕВА 1997-1998], В. Ватева [ВАТЕВА 1999], В. Зидарова [ЗИДАРОВА 2004], Р. Холанди [ХОЛАНДИ 2009] и др.

Проблемите на антонимията в диахронен аспект обаче са слабо проучени. При все че в славянското историческо езиковедие до тази проблематика са се докосвали изследователи от различни страни, между които К. Шуман [SCHUMANN 1958], Л. Мошински [MOSZYŃSKI 1982: 81-97], Н. Молнар



[MOLNÁR 1985], В. Лопина [LOPINA 1988: 165-172], Н. Андриевска [АНДРИЕВСКА 2003], В. С. Ефимова [ЕФИМОВА 2005: 251-264], А. Ковачевич [KOVAČEVIĆ 2016], всички те са разглеждали едностранно категорията негирани думи във от систематичните им връзки с техните положителни еквиваленти. Ето защо антонимията в исторически план все още чака своето цялостно монографично проучване и речниково отразяване, които да представят явлението на парадигматично и синтагматично равнище в еволюцията на езика според свидетелствата на достигналите до нас писмени паметници [ИЛИЕВА 2009, 2016].

Предлаганата статия анализира антонимията в стб. език от гледна точка на синтагматиката върху материал от “Богословие” на Йоан Екзарх<sup>1</sup>. Изборът на текст не е случаен. В съчинението си “Извор на знанието” св. Йоан Дамаскин прави опит цялостно да изложи системата на източнохристиянското философско-религиозно световъзприятие, прилагайки за сферата на битието Аристотелевата логика, а за сферата на свръхбитието – антиномизма [ФЛОРЕНСКИ 1914: 38]. Като средство за изграждане на антиномии той широко използва антонимията. На езиково равнище антиномии се изразяват чрез **антонимни контексти**, в които спецификата на значението на антонимите, състояща се в наличие на общи и противоположни семи, се проявява в синтагматиката по своеобразен начин – употребените съвместно антоними влизат в смислови отношения, обусловени от противоположните им семи. И макар Йоан-Екзарховият превод да обхваща само 48 глави от общо 100 на Догматиката на св. Йоан Дамаскин като подбор от стб. преводач, те са достатъчни по обем и разнообразие на съдържанието да се разкрие в пълнота антиномичната система на мислене в светоотеческата литература и нейното пресъздаване в конкретния преводен паметник чрез възможностите на стб. език.

На следващите страници въз основа на множество илюстративни примери от горепосоченото съчинение, използвано по образцовото критическо издание на Линда Садник [SADNIK 1967-1983], е направена класификация според различни критерии на типовете синтактични конструкции, в чийто състав влизат антоними<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Нататък за краткост използвам съкращението ЙоЕБ.

<sup>2</sup> В наблюденията си включвам контексти, съдържащи: думи от различни корени, означаващи противоположни понятия; еднокоренни деривати с негация; такива, създадени от семантично противоположни представки; т.нар. качествени антоними, между които няма средна степен; векторни опоненти за насоченост на действието; конверсиви. Освен това, тъй като по мое мнение в исторически план е необходимо да се обхванат писмено засвидетелстваните антонимни противопоставяния в цялото им богатство, в изследването са взети под внимание не само системни противопоставяния, но и ocasionални антитези, които са извън езиковата система, употребени в ЙоЕБ ad hoc, например, опозицията *жизнь ↔ мѹѡка* в 102a *Вѣчънаа же и жизнь и вѣчънаа мѹѡка*, гр. αἰώνιος δὲ ζωὴ καὶ αἰώνιος κόλασις. Или *добрѹ ↔ печаль* в 140b *обръщеть же съ и бѣ неправѣднѣъ, овѣмъ добрѹ овѣмъ печаль даѡа*, гр. εὐρεθήσεται δὲ καὶ ὁ θεὸς ἄδικος τοῖς μὲν ἀγαθὰ, τοῖς δὲ θλίψεις διδοῦς. Смятам, че само при такова широко разбиране на антонимните редове би било отразено в пълнота нивото на естетически творческо

И така, контексти, в които думата се употребява заедно със своя антоним и непосредствено му се противопоставя, се наричат антонимни. Същите биват:

а) според характера на връзката между участващите в състава им антоними: съединителни, противопоставителни, разделителни и т.н.;

б) според граматическата принадлежност на антонимизиращите се думи: субстантивни, адективни (съответно в атрибутивна или номинативна употреба), местоименни, глаголни, адвербиални, препозиционални;

в) според фразовия строеж: прости, които се състоят от едно антонимно противопоставяне (кратко или разширено), и сложни – от две и повече антонимни противопоставяния, на свой ред разподобяващи се на антонимни контексти с:

— еднородни или разнородни връзки;

— еднородни или разнородни антонимни двойки според граматическата им принадлежност (смесени антонимни контексти);

— еднородни или разнородни антонимни двойки според синтактичната им функция;

г) според линейното разположение на участващите в състава им антоними: контактни (в непосредствена близост) и дистантни (на контекстуално обозримо разстояние един от друг):

д) според текстовия отрязък, който обемат: на ниво изречение (фразови) и на ниво абзац.

Ето някои конкретни примери от ЙоЕБ за различни типове антонимни контексти според характера на връзката<sup>3</sup>:

### **1. Антонимни контексти със значение ‘съединение на противоположности’:**

#### *1.1. Синтактична конструкция ‘X и Y’ и нейната разновидност ‘и X, и Y’:*

Семантичните отношения в този тип конструкции се изразяват посредством копулативни съюзи и, ти, то, да, таже и др. (гр. *καί*; *τε ... καί*) или безсъюзно. Това е най-често срещаният тип антонимен контекст, отличаващ се в изследвания текст с огромно количество вариации. Могат да се образуват вериги от практически неограничен брой опозиции.

Прости антонимни контексти с противопоставящи се съществителни имена:

906  $\omega$  б̄жъствънѣмъ съвѣкоупѣ и разлоуцѣ. Гр. *Περὶ θείας ἐνώσεως καὶ διακρίσεως.*

---

влдееене от страна на конкретния стб. книжовник на описваните възможности на езика. Повече по този въпрос вж. у ИЛИЕВА 2016.

<sup>3</sup> Правописът в примерите следва ортографията на базовия ръкопис в изданието на Л. Садник. Синтактичните връзки между антонимите са маркирани с курсив, а самите противопоставящи се думи – с подчертаване. При две и повече антонимни противопоставяния членовете на всяка отделна опозиция се маркират с различно подчертаване.

128a Єдино же б̄жство безъ начатка єстьствъмъ и бесъ коньца. Гр. Μόνον δὲ τὸ Θεῖον ἀναρχόν τε φύσει καὶ ἀτελεύτητον.

165a Обоучение члчѣскоу послоншанию и ослоушанию. Гр. γυμνάσιον τῆς τοῦ ἀνθρώπου ύπακουῆς καὶ παρακοῆς.

307б Вьсакои бо добротѣ оубѣтъ и зъли всеи ѿвращениє вь семь обрѣщаемъ. Гр. Πάσης γὰρ ἀρετῆς παράκλησιν καὶ κακίας ἀπάσης ἀποτροπὴν ἐν ταύταις εὐρίσκομεν.

335a И вѣ б̄гвоуольствѣхъ соутъ болюства и хоу(ж)дѣства. Гр. Ἐν τε γὰρ ταῖς ἀρεταῖς εἰσὶν ἐπιτάσεις καὶ ὑφήσεις.

Прости антонимни контексти с противопоставящи се прилагателни имена:  
В атрибутивна употреба:

329a И работъный законъ коньча сѧ, ти законъ свободъный намъ дасть сѧ. Гр. Καὶ ὁ τῆς δουλείας νόμος πεπλήρωται καὶ νόμος ἐλευθερίας ἡμῖν δεδωρηται .

88б Тъ во всѧ можениѧ дасть и неб̄сскыимъ а̄нглѡмъ и земьнымъ намъ члкомъ Гр. ∅ (оригинална вставка).

В номинативна употреба:

182a тѣцить бо сѧ мокроє и соухѡє. Гр. κενοῦται γὰρ καὶ ξηρὰ καὶ ὑγρὰ.

183a Раздѣлають же сѧ силы д̄шныѧ вѣ мыслѣно и безмыслѣно. Гр. Διαίρουνται γὰρ αἱ δυνάμεις τῆς ψυχῆς εἰς λογικὸν καὶ ἄλογον.

260a...ѡ разумьнааго и чоуемааго чл̄ка сътвори. Гр. ἐκ νοεροῦ καὶ αἰσθητοῦ τὸν ἄνθρωπον. Срв. 259б, където същото противопоставяне се явява като асиметрична тричленна опозиция 1 срещу 2 – Сега ради створи разумьныѧ и неб̄сныѧ его силы, таже видимааго и чоуемааго мира. Гр. ...τούτου χάριν ἐποίησε πρῶτον μὲν τὰς νοεράς καὶ οὐρανίους δυνάμεις. εἶτα τὸν ὄρατὸν καὶ αἰσθητὸν κόσμον.

Понякога съюзът *и* не само съединява противоположностите, но ги и обединява в едно понятие, при което антонимите добиват допълнително значение:

23a С̄т̄аѧ писаниѧ .... ветъхыи и новыи завѣтъ рекоу. Гр. τὰς ἀγίας Γραφὰς ...τὴν τε Παλαιᾶν καὶ Καινὴν Διαθήκην – ветъхыи и новыи завѣтъ изпълват обема на понятието с̄т̄аѧ писаниѧ.

60a Чл̄къ ...мжжство и женство єстьствѣ имы. Гр. Ὁ δὲ ἄνθρωπος ...τὸ ἄρρεν καὶ τὸ θήλυ ἐν τῇ φύσει κεκτημένος. – мжжство и женство изпълват обема на понятието чл̄къ.

132б Ти бысть вечеръ, и бысть заутра д̄нь єдинъ. Гр. Καὶ ἐγένετο ἑσπέρα καὶ ἐγένετο πρωί, ἡμέρα μία – вечеръ/ ἑσπέρα и заутра/ πρωί изпълват обема на понятието д̄нь/ ἡμέρα.

Прости антонимни контексти с противопоставящи се глаголи:

29a Кто єсть с̄мѣсилъ и раздѣлилъ? Гр. Τί ταῦτα ἔμιξε καὶ ἐμέρισε.

143a Новы звѣзды ...бъжъемъ повелѣньемъ въ то время сѣставляють сѣ и пакы сѣ расыпають. Гр. ... τῷ θεῷ προστάγματι κατ' αὐτὸν καιρὸν συνίστανται καὶ πάλιν διαλύονται.

287б тѣждѣ бо бѣаше и помазѣши и мажимъ. Гр. Ὁ αὐτὸς γὰρ ἦν, ὃ τε χρίων καὶ χριόμενος – в нелична употреба (причастия). Опозицията е построена на базата на граматическо противопоставане актив – пасив.

Примери за сложни антонимни контексти:

17б Ѡ глѣнѣмъ и неоглѣнѣмъ и вѣдомѣмъ и неевѣдомѣмъ. Гр. Περί ῥητῶν καὶ ἀπορρήτων, καὶ γνωστῶν καὶ ἀγνώστων. – съдържа 2 еднородни двойки противопоставяния между антонимизиращи се прилагателни имена в номинативна употреба.

90б Разлогучнѣ ... и невиньное и виньное и нерожьствьное и рожьствьное... Гр. διακεκριμένως δὲ... καὶ τὸ ἀναίτιον καὶ τὸ αἰτιατόν, καὶ τὸ ἀγέννητον καὶ τὸ γεννητόν – съдържа 2 еднородни двойки противопоставяния между антонимизиращи се прилагателни имена в номинативна употреба.

135a Есеньнии възвратъ...по средѣ же имьи студень и топлоты, сухоты же и мокроты. Гр. Ἡ μετοπωρινή τροπή ... μέσως πῶς ἔχουσα ψύξεώς τε καὶ θέρμης, ξηρότητός τε καὶ ὕγρότητος μεσιτεύουσα – съдържа 2 еднородни двойки противопоставяния между антонимизиращи се съществителни имена.

146с (Вздоучхъ, бел. Т.И.) приемла знои же и студень, сухоты и мокроты. Гр. Ἄηρ ἐστὶ στοιχεῖον ... δεκτικὸν θάψεως τε καὶ ψύξεως, ξηρότητός τε καὶ ὕγρότητος – съдържа 2 еднородни двойки противопоставяния между антонимизиращи се съществителни имена.

189a ѣ човство юсть слоучхъ, гласъмъ и тѣпѣтъмъ сы човительно. Разоумѣваетъ же ихъ тънность и тяжесть, гладость и малыство и величьество. Гр. Δευτέρα αἰσθησίς ἐστὶν ἀκοή τῶν φωνῶν καὶ τῶν ψόφων οὔσα αἰσθητική. Διαγινώσκει δὲ αὐτῶν τὴν ὀξύτητα καὶ τὴν βαρύτητα, λειότητα καὶ μέγεθος – съдържа 2 двойки противопоставящи се съществителни имена.

139б Отъ нихъ бывають дждю и бездждью, студеньствю же и теплотѣ, мокротѣ и сухотѣ. Гр. ...ἐξ αὐτῶν γίνονται ὄμβρου καὶ ἀνομβρίας, ψύξεώς τε καὶ θέρμης, ὕγρότητός τε καὶ ξηρότητος... – съдържа 3 еднородни двойки противопоставяния между антонимизиращи се съществителни имена.

188б-189а човѣть же зракъ ....пошѣствѣе же и стояние, взрашьно и голо и гладко и негладко, и остро и тупо ... Гр. αἰσθάνεται δὲ ἡ ὄψις ... κίνησιν καὶ στάσιν, καὶ τὸ τραχὺ καὶ λεῖον, καὶ ὀμαλὸν καὶ ἀνώμαλον, καὶ τὸ ὀξύ καὶ τὸ ἀμβλύ – съдържа 4 двойки антоними (съществителни и субстантивирани прилагателни имена в номинативна употреба). Еднородни връзки.

191б Подълежимо же юсть посазанию тепло и студено, макъко же и жестоко, плазиво и остро и тупо, тажъко же и льгъко. Гр. ὑπόκειται δὲ τῇ ἀφῆι τὸ θερμόν καὶ τὸ ψυχρόν, τὸ δὲ μαλακόν καὶ σκληρόν καὶ γλισχρόν καὶ κραῦρον, βαρὺ τε καὶ

κοῦφου – съдържа 4 двойки антонимизиращи се субстантивирани прилагателни имена в номинативна употреба. Еднородни връзки.

426 Въздουшыныи во есть въносъ износъ, внимаемъ износимъ. Гр. Τοῦ ἀέρος γάρ ἐστὶν ὀλκὴ καὶ φορά, εἰσελκουμένου καὶ προχουμένου... – съдържа 2 двойки противопоставяния – една опозиция между антонимизиращи се съществителни имена и една – между глаголи в нелична причастна форма. Заслужава да се отбележи, че в стб. превод първата двойка антоними са образувани чрез противоположни представки, докато в гр. са налице разнокоренни лексеми, при това без изразено противопоставяне в семантиката. Оригинална е и фигуративната употреба в ЙоЕБ на етимологично тъждествени думи в двете двойки антителизи – износъ : износимъ срещу гр. φορά : προχουμένου. Известна свобода е проявена и в безсъюзното свързване на опозициите от страна на стб. преводач, за разлика от гр., където и в двата случая е употребена конюнкция καὶ.

1036 Сътвори все видимо и невидимо и еже отъ видимаго и отъ невидимаго съложена члѣка. Гр. Δημιουργεῖ τὰ σύμπαντα, ἄορατα τε καὶ ὀρατά· καὶ τὸν ἐξ ὀρατοῦ καὶ ἀοράτου συγκεῖμενον ἄνθρωπον – съдържа една двойка антонимизиращи се прилагателни имена, двукратно употребена в различни синтактични функции.

1066 Моя власть и прѣбывати и напредъ ити доврѣмъ и въ злѣте възвратити ся. Гр. ἐξουσίαν καὶ μένειν καὶ προκόπτειν ἐν τῷ ἀγαθῷ καὶ ἐπὶ τὸ χειρὸν τρέλεσθαι – съдържа 2 двойки противопоставяния – една опозиция между антонимизиращи се прилагателни имена в номинативна употреба, и една – между глаголи в нелична форма инфинитив.

175a Сътвори оубо бѣ члѣка...видима и разумна, по срѣдѣ величества и хуудьства, тѣжде плѣтъ и доухъ. Гр. Ἐποίησε οὖν ὁ Θεὸς τὸν ἄνθρωπον ... ὀρατὸν καὶ νοούμενον, μέσον μεγέθους καὶ ταπεινότητος, τὸν αὐτὸν πνεῦμα καὶ σάρκα – съдържа 3 двойки противопоставяния – една опозиция между антонимизиращи се прилагателни имена в предикативна употреба и две – между съществителни в различна синтактична функция – обектна и субектна.

252б Ёжию силою и высостъ же и глоубостъ, длъгостъ же и широстъ, видимаѣ же и невидимаѣ тварь сдръжить ся. Гр. διὰ τῆς τοῦ θεοῦ δυνάμεως τό τε ὕψος καὶ τὸ βάθος, μῆκος τε καὶ πλάτος ἤτοι πᾶσα ὀρατή τε καὶ ἀόρατος κτίσις συνέχεται – сложен антонимен контекст с три опозиции – две между противопоставящи се съществителни и една между прилагателни в атрибутивна употреба.

192a Обьще же посазанью и видуу грюудивоѣ и гладъкоѣ и соухо и възлгъко, до-белое и тѣнъко, горѣ же и долоу.....частое же и рѣдъкоѣ. Гр. κοινὰ δὲ ἀφῆς καὶ ὄψεως τό τε τραχὺ καὶ λεῖον, τό τε ξηρὸν καὶ ὑγρὸν, παχύ τε καὶ λεπτόν, ἄνω τε καὶ κάτω, ... καὶ τὸ πυκνόν τε καὶ τὸ μαρόν... – съдържа 5 двойки антоними (4 опозиции между субстантивирани прилагателни имена в номинативна употреба и една – между наречия с противоположно значение).

199б *Ε* же въ насъ...равнѣ можетъ сѧ, акоже поити, не поити, *ο*устръмити сѧ и не *ο*устръмити, хотѣти не ноуждѣноуоумоу и не хотѣти, лѣгати, не лѣгати, дати, не дати, *ρ*αδοвати сѧ ω немъже естъ лѣпо, и не *ρ*αδοвати сѧ такоже и ο немъже не лѣпо ... Гр. Ταῦτα τοίνυν ἐστὶ τὰ ἐφ' ἡμῖν τὰ ἐπίσης ἐνδεχόμενα, οἷον τὸ *κ*ινεῖσθαι καὶ μὴ *κ*ινεῖσθαι, *ο*ρμᾶν καὶ μὴ *ο*ρμᾶν, *ο*ρέγεσθαι τῶν μὴ ἀναγκαίων καὶ μὴ *ο*ρέγεσθαι, *ψ*εύδεσθαι καὶ μὴ *ψ*εύδεσθαι, *δ*ιδόναι καὶ μὴ *δ*ιδόναι, *χα*ίρειν ἐφ' οἷς δεῖ καὶ μὴ *χα*ίρειν ὁμοίως καὶ ἐφ' οἷς οὐ δεῖ ... – сложен антонимен контекст със 7 оппозиции, изградени от едни и същи елементи – глаголи в нелична употреба (инфинитив) съответно със и без негация. Еднородни връзки..

1.2. Антонимни контексти със значение 'съединение на противоположности'. Синтактична конструкция 'X сз/кз Y' (чрез Sociativus):

233б Кою бо причастыю тѣмѣ кз свѣтоу. Гр. Τίς γὰρ μετουσία φωτὶ πρὸς σκότος; – прост антонимен контекст с противопоставящи се съществителни имена.

351a Не *δ*ΐшоу бо лишенюу пльти, нъ и пльти сз *д*ΐшею. Гр. Οὐ ψυχὴν γὰρ ἐστερημένην σώματος, ἀλλὰ καὶ σῶμα σὺν τῇ ψυχῇ. – антонимен контекст с противопоставяне два пъти на една и съща двойка антоними, участваща паралелно в две контриращи си синтактични конструкции – аблатив (*δ*ΐшоу лишенюу пльти), и социатив (пльти сз *д*ΐшею).

1.3. Антонимни контексти със значение 'съединение на противоположности'. Разновидност 'нито X, нито Y' – включване и съединяване на отричени противоположности. Семантичното отношение в този тип конструкции се изразява посредством копулативния съюз *ни...ни* (гр. οὐδὲ...οὐδὲ; μηδὲ...μηδὲ οὐτε...οὐτε; μήτε.. μήτε):

117a Да емоу же естъ быти *ни* *α*н҃гли вѣдѣть *ни* вѣсоре. Гр. Καὶ τὰ μὲν μέλλοντα οὐδὲ οἱ ἄγγελοι τοῦ Θεοῦ, οὐδὲ οἱ δαίμονες οἶδασι – прост антонимен контекст с противопоставящи се съществителни имена.

140б *Ε* же ноуждѣю бываеъ то *ни* *д*обро, *ни* зъло естъ. Гр. Τὸ δὲ κατ' ἀνάγκην γινόμενον οὔτε ἀρετῆ, οὔτε κακία ἐστίν – прост антонимен контекст с противопоставящи се субстантивирани прилагателни имена.

346a *Ни* *д*оброты *ни* зъли *д*ша сътвори бес пльти. Гр. ἐπεὶ μήτε τὴν ἀρετὴν, μήτε τὴν κακίαν ἢ ψυχὴ μετῆλθε δίχα τοῦ σώματος... – прост антонимен контекст с противопоставящи се съществителни имена.

**2. Антонимни контексти със значение 'противопоставяне на противоположности':**

2.1. Синтактична конструкция 'X, а Y'

Семантичните отношения в този тип конструкции се изразяват посредством съюзите *а, нъ, же* (гр. δὲ; μὲν ... δὲ):

46а  $\bar{\text{W}}$  жи́довска разоу́ма ѳстьствьноѳ ѳди́нство, а отъ єдинства оупоста-сьмъ разоу́блъ. Гр.  $\epsilon\kappa\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \tau\eta\varsigma\ \text{I}\omega\upsilon\delta\alpha\iota\kappa\eta\varsigma\ \upsilon\pi\omicron\lambda\eta\psi\epsilon\omega\varsigma,\ \eta\ \tau\eta\varsigma\ \phi\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\omega\varsigma\ \epsilon\acute{\nu}\omicron\tau\eta\varsigma\ \cdot\ \epsilon\kappa\ \delta\epsilon\ \tau\omicron\upsilon\ \text{E}\lambda\lambda\eta\nu\iota\sigma\mu\omicron\upsilon,\ \eta\ \kappa\alpha\tau\grave{\alpha}\ \tau\alpha\varsigma\ \upsilon\pi\omicron\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma\ \delta\iota\acute{\alpha}\kappa\rho\iota\sigma\iota\varsigma\ \mu\omicron\nu\eta$ . – прост субстантивен антонимен контекст в подложна функция.

86а Бжѣство просто ѳсть и несъложно, а еже отъ многа и различна съборѣно и то съложно ѳсть. Гр.  $\text{T}\omicron\ \Theta\epsilon\iota\omicron\nu\ \acute{\alpha}\pi\lambda\omicron\upsilon\nu\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu\ \kappa\alpha\iota\ \acute{\alpha}\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\tau\omicron\nu$ .  $\text{T}\omicron\ \delta\epsilon\ \epsilon\kappa\ \mu\alpha\lambda\lambda\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\ \delta\iota\alpha\phi\omicron\rho\omicron\nu\ \sigma\upsilon\gamma\kappa\epsilon\iota\mu\epsilon\nu\omicron\nu,\ \acute{\sigma}\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\tau\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu$ . – адекватен антонимен контекст – интересен случай на съвместяване на синонимизиращи се двойки антоними в предикативна употреба. Точно предаване на стб. на формалните отношения между противопоставящите се думи в гръцката подложка.

106а Все бо зданье извратно єсть, тъчю же нездано єсть и неизвратно. Гр.  $\text{P}\acute{\alpha}\nu\ \gamma\grave{\alpha}\rho\ \kappa\tau\iota\sigma\tau\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\ \tau\rho\epsilon\pi\tau\omicron\nu\ \cdot\ \mu\omicron\nu\omicron\nu\ \delta\epsilon\ \tau\omicron\ \acute{\alpha}\kappa\tau\iota\sigma\tau\omicron\nu\ \acute{\alpha}\tau\rho\epsilon\pi\tau\omicron\nu$  – сложен антонимен контекст, съдържащ две двойки противопоставяния – една опозиция между антонимизиращи се съществителни имена (по-точно субстантив и субстантиват) в подложна функция, и една – между прилагателни в предикативна употреба.

122а Лгъкъя вещи доидоша вышньаго чина ... а тажкоє и долог летѣцѣа долъшнє мѣсто. Гр.  $\tau\grave{\alpha}\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \kappa\omicron\upsilon\phi\alpha\ \kappa\alpha\iota\ \acute{\epsilon}\lambda\alpha\phi\rho\acute{\alpha}\ \tau\omicron\nu\ \sigma\omega\mu\acute{\alpha}\tau\omicron\nu\ \tau\eta\nu\ \acute{\alpha}\nu\omega\ \tau\acute{\alpha}\zeta\iota\nu\ \dots\ \tau\grave{\alpha}\ \delta\epsilon\ \beta\alpha\rho\acute{\epsilon}\alpha\ \kappa\alpha\iota\ \kappa\alpha\tau\omega\phi\epsilon\rho\eta\ \tau\eta\nu\ \kappa\alpha\tau\omicron\tau\epsilon\rho\alpha\nu\ \chi\omega\rho\alpha\nu$  – сложен антонимен контекст, съдържащ две двойки противопоставяния между антонимизиращи се прилагателни имена в атрибутивна употреба.

147б Дольнїимъ емю быти странамъ студенамъ а горьнымъ тепла(м). Гр.  $\tau\grave{\alpha}\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \kappa\alpha\tau\omega\ \mu\acute{\epsilon}\rho\eta\ \alpha\upsilon\tau\omicron\upsilon\ \psi\upsilon\chi\rho\acute{\alpha}\ \acute{\epsilon}\iota\nu\alpha\iota,\ \tau\grave{\alpha}\ \delta\epsilon\ \acute{\alpha}\nu\omega\ \theta\epsilon\rho\mu\acute{\alpha}$ . – сложен антонимен контекст, съдържащ две двойки противопоставяния между антонимизиращи се прилагателни имена – едната в атрибутивна, а другата в предикативна употреба.

120а Все видимоє обдръжить ся и обимаєть. Єдино же бжѣство необдръжимо єсть. Гр.  $\mu\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\ \tau\grave{\alpha}\ \alpha\iota\sigma\theta\eta\tau\acute{\alpha}\ \mu\epsilon\rho\iota\kappa\lambda\epsilon\iota\omicron\nu\tau\alpha\ \kappa\alpha\iota\ \mu\epsilon\rho\iota\omicron\rho\iota\zeta\omicron\nu\tau\alpha$ .  $\mu\omicron\nu\omicron\nu\ \delta\epsilon\ \tau\omicron\ \Theta\epsilon\iota\omicron\nu\ \acute{\alpha}\mu\epsilon\rho\iota\gamma\rho\alpha\lambda\tau\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\ \dots$  – антонимен контекст с противопоставящи се глагол в лична употреба и отглаголно прилагателно от същата основа с отрицание – нелична форма). Заслужава да се отбележи, че в стб. превод членовете на антонимната двойка са еднокоренни деривати, единия от които с негация, докато в гр. отрицателната частица е прибавена към дума с различен корен от този на положителния член.

## 2.2. Разновидност 'не X, а Y' / 'X, а не Y' (гр. οὐκ ... ἀλλά):

Примери за субстантивни антонимни контексти:

111б Нєшьствоуѳце (на зъло, бел. Т.И.) нє єстьствьмъ, нз блгодатьємъ. Гр.  $\acute{\alpha}\kappa\iota\nu\eta\tau\omicron\iota\ \omicron\upsilon\ \phi\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\iota,\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\grave{\alpha}\ \chi\acute{\alpha}\rho\iota\tau\iota$ . Вж. също 106б Бєсмьртнь (нє) єстьствьмъ нз блгодатьємъ. Гр.  $\acute{\alpha}\theta\acute{\alpha}\nu\alpha\tau\omicron\varsigma\ \omicron\upsilon\ \phi\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\iota,\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\grave{\alpha}\ \chi\acute{\alpha}\rho\iota\tau\iota$ .

144б ТВАРЬМЪ покланѣють сѧ, а не творьцю. Гр. τῶν τῆ κτίσει προσκυνούντων παρὰ τὸν Κτίσαντα – антонимен контекст, в който участват конверсиви. Интересен тук е свободният превод на предлога *παρὰ* ,повече от‘ с противопоставителен съюз *α* не.

Примери за адекватни антонимни контексти:

78a Не дреугъ въ дреугъ, нз ѿдречени соутъ. Гр. ...τῷ μὴ ἐν ἀλλήλαις, ἀλλὰ κεχωρισμένως εἶναι.

87a Отъ толика сложимо не просто бодеть нз сложно. Гр. ἐκ τοσούτων συκείμενον, οὐκ ἀπλοῦν ἔσται, ἀλλὰ σύνθετον.

273б Тако же и хлѣбъ обыцеваныи не хлѣбъ протъ есть нз единованы къ бжеству. Гр. ...οὕτω καὶ ὁ ἄρτος τῆς κοινῶνίας οὐκ ἄρτος λιτός ἐστι, ἀλλ’ ἠνωμένος θεότητι.

335a Та во (Адамъ и Ева, бел. Т.И.) ѣста дѣвствынаѧ, а не женитвынаѧ зѣдание. Гр. Ἐκεῖνοι γὰρ παρθενίας εἰσι καὶ οὐ γάμου πλαστούρημα. Интересен тук е свободният превод на съчинителния съюз *καὶ* посредством противопоставителния *α* в стб.

Примери за антонимни контексти с противопоставящи се глаголи (в лична и нелична употреба):

34a-б Ни едино отъ соуцаго есть бѣ. Не якоже не сы, нз акоже надъ всѣмъ соуцствъмъ сы и надъ всѣмъ бытьемъ сы. Гр. Οὐδὲν γὰρ τῶν ὄντων ἐστίν · οὐχ ὡς μὴ ὄν, ἀλλ’ ὡς ὑπὲρ πάντα τὰ ὄντα, καὶ ὑπὲρ αὐτὸ τὸ εἶναι ὄν. – тук опозицията се изгражда от един и същ елемент съответно със и без негация.

На базата на граматическо противопоставяне актив – пасив е построен антонимният контекст Ничимъже не овѣдржимъ, нз паче овѣдржа все 49a-б, гр. ὑπ’ οὐδενὸς περιεχομένην · αὐτήν δὲ μᾶλλον περιέχουσαν τὰ πάντα.

От цяла верига такива граматически опозиции се формира следният пасаж:

70б Творитель ... Владыи всю тварью, а не овладомъ, божѧ, а не божимъ, исплзныѧ, а не исплзнимъ, взнимаемъ, а не взнимаѧ, стѧ, а не стимъ. Гр. δημιουργόν...δεσπότην πάσης κτίσεως, οὐ δεσποζόμενον · θεοῦν, οὐ θεούμενον · πληροῦν, οὐ πληρούμενον · μετεχόμενον, οὐ μετέχον · ἁγιάζον, οὐχ ἁγιαζόμενον. Ще отбележа също безсъюзното свързване в гр., на което в стб. превод отговаря експлицитно изразената противопоставителна връзка *α* не.

Пример за сложен антонимен контекст, съдържащ две двойки противопоставяния – една опозиция между антонимизиращи се съществителни имена, и една – между глаголи в нелична форма – причастия в атрибутивна употреба, ни предоставя 230б Не члѧка оѣжена глѣмъ, нз бѧ ѡчлѧвчыша сѧ. Гр. οὐκ ἀνθρώπων ἀποθεωθέντα λέγομεν, ἀλλὰ Θεὸν ἐνανθρωπήσαντα.

Примери за антонимни контексти с противопоставящи се предлози:

40б (Слово, бел. Т.И.) не взнѣ юго мѣстаща сѧ, нз въ немъ присно сѧи. Гр. Λόγον... οὐκ ἔξω αὐτοῦ χωροῦντα, ἀλλ’ ἐν αὐτῷ αἰεὶ ὄντα.

107a Не во есть подъ лѣтъмъ, нз надъ лѣтъмъ, творьць во есть лѣтомъ. Гр. οὐχ ὑπὸ χρόνον γὰρ ἀλλ’ ὑπὲρ χρόνον ὁ τῶν χρόνων ποιητής.



277a нарековаша...*не* по свѣщеніи ...*нъ* прѣже освѣчениѧ самоу тоу просфороу. Гр. οὐ μετὰ τὸ ἀγασθῆναι, ἀλλὰ πρὶν ἀγασθῆναι αὐτήν τὴν προσφορὰν οὕτω καλέσαντες.

2.3. Антонимни контексти със значение ,противопоставяне на противоположности'. Синтактична конструкция 'не само X, но и Y'

Семантичните връзки в този тип конструкции се изразяват посредством сложния съотносителен съюз *не* тѣчию, *нъ* (гр. οὐ μόνον.../ἀλλὰ/ καὶ) и означават градационно съпоставително отношение между противоположности, в което втората синтактична единица доминира смислово над първата:

155б Вода...сквьрънѣ чистило, *не* тѣчью же плѣтънѣи, *нъ* и дѣшевнѣи. Гр. τὸ ὕδωρ ... καὶ ῥύπου καθάρσιον, οὐ μόνον μὲν σωματικοῦ, καὶ ψυχικοῦ δὲ...

2.4. Антонимни контексти със значение ,противопоставяне на противоположности'. Синтактичната конструкция 'X вместо Y':

347a Не бо *вз* члѣка мѣсто оумьреть *звѣрь*. Гр. Οὐ γὰρ ἀντὶ τοῦ ἀνθρώπου ἀποθανεῖται τὰ θηρία.

**3. Антонимни контексти със значение ,взаимно изключване на противоположности'. Синтактична конструкция 'X или Y'**

Семантичните връзки в този тип конструкции се изразяват посредством разделителни съюзи *или*, *или...или*, *любю...любю*, *овъ...овъ* и др. (гр. ἢ... ἢ), изразяващи дизюнктивно отношение на взаимно изключване в един и същ момент или в различни интервали от време. Както е известно, съществуват два вида дизюнктивни релации – силни и слаби. При силното противопоставяне основното инвариантно значение е 'съпоставяне на взаимоизключващи се противоположности'. Предполага се осъществяване само на една противоположност:

25б Все соуцѣство *или* зѣдано естъ *или* нездано. Гр. Πάντα τὰ ὄντα, ἢ κτιστά ἐστίν, ἢ ἄκτιστα. – прост антонимен контекст с противопологащи се адективиранни минали страдателни причастия в предикативна употреба.

26б По воли своеи *любю* добро *приѣти* *любю* добра *отѣити*. Гр. ...κατὰ προαίρεσιν, τὴν τε ἐν τῷ καλῷ προκοπὴν καὶ ἐκ τοῦ καλοῦ ἀποφοίτησιν... – прост антонимен контекст с противопологащи се глаголи в нелична форма инфинитив. Интересен тук е свободният превод на съчинителния съюз *те* *ка̀и* посредством дизюнктивния *любю... любю* в стб.

118a Вѣ насъ бо естъ *любю* *приѣти* въложение, *любю* не *приѣти*. Гр. ἐν ἡμῖν γάρ ἐστι δέξασθαι τὴν προσβολήν, ἢ μὴ δέξασθαι – прост антонимен контекст изграден от един и същ елемент, употребен съответно с и без негация. В гр. съюзната връзка е единична, а в стб. – двойна.

185a *Или* истовою *или* мънимою *добро*. Рѣхомъ такожде же и злое. Гр. ἢ τὸ ὄντος ἀγαθὸν ἢ τὸ δοκοῦν ἀγαθὸν εἶπομεν· ὁμοίως δὲ καὶ *κακόν* – сложен антонимен контекст, в който първата двойка противопоставящи се думи са прилагателни

(в гр. адеквативно употребени членувано наречие и причастие) в атрибутивна функция – контактно в рамките на изречението. Втората опозиция добро ↔ зъло се осъществява дистантно на ниво абзац. Разнородни връзки – между първата двойка връзката е дизюнктивна, при втората – конюнктивна.

При слабото противопоставяне се реализира инвариантен смисъл на ‘неопределеност в проявата на противоположностите’. Чрез него може да се предаде и отношение на съединение:

136б Прѣмочудръѣ творитель оумысли да не отъ коньчьнаго студеньства или мокроты или теплоты или сухоты къ коньчьноуоумоу съпротивью придоуше. Гр. Σοφῶς γὰρ ὁ Δημιουργὸς προνοήσατο, ὡς μὴ ἐξ ἄκρας ψυχρότητος ἢ θερμότητος ἢ ὑγρότητος ἢ ξηρότητος – субстантивен антонимен контекст с интересно преплитане на двете двойки антоними, участващи в контекста. Тази фигура е преводаческо решение и няма съответствие в гр. оригинал.

182а-б Прелогъ по претвороу, рекъше теплотоу или студенью и такоуа. Гр. μεταβολή μὲν ἢ κατὰ ποιότητα ἤγουν θέρμανσιν καὶ ψύξιν καὶ τὰ τοιαῦτα – прост антонимен контекст с противопологащи се съществителни имена. Интересен тук е свободният превод на съчинителния съюз *καὶ* посредством дизюнктивния *или* в стб.

314а  $\bar{\omega}$  ѳединого съгрѣза сътворити ивз на чьсть оудъ, ивз на бещьствье. Гр. ...ὁ κεραμεὺς τοῦ πηλοῦ ἐκ τοῦ αὐτοῦ φουράματος ποιῆσαι, ὃ μὲν εἰς τιμὴν σκεῦος, ὃ δὲ εἰς ἀτιμίαν – прост антонимен контекст с противопологащи се съществителни имена.

185а Сладостии овы соуть дѣшныя, а дрогоуя пльтьныя. Гр. Τῶν ἡδονῶν αἱ μὲν εἰσὶ ψυχικαί, αἱ δὲ σωματικάί – прост антонимен контекст с противопологащи се прилагателни имена.

185а И пакы въ сладостѣхъ овы соуть истинныя, а дрогоуя въ лъжюу. Гр. Πάλιν τῶν ἡδονῶν αἱ μὲν εἰσὶ ἀληθεῖς, αἱ δὲ ψευδεῖς – прост антонимен контекст с противопоставяне между прилагателно и предложен израз в адеквативна употреба.

201а Словеснааго бо иво естъ видовьно, а дрогуге дѣиствьно. Гр. Τοῦ γὰρ λογικοῦ τὸ μὲν ἐστὶ θεωρητικόν, τὸ δὲ πρακτικόν – противопоставяне θεωρία ↔ πράξις.

181б Си бо въ насъ соуть, творити либо не творити. Гр. ταῦτα γὰρ ἐν ἡμῖν ἐστὶ ποιεῖν καὶ μὴ ποιεῖν. – прост антонимен контекст, изграден от един и същ елемент (глагол) съответно с и без негация. Свободен превод на съчинителния съюз *καὶ* посредством дизюнктивния *или* в стб.

Посредством съотносителна съюзна връзка може да се изрази ‘посменност в многократно редуване на противоположности’:

123б овзгда дньница, овзгда заходнаа. Гр. ποτὲ μὲν Ἑωσφόρον, ποτὲ δὲ Ἑσπερον.

143а (Звѣзда, бел. Т.И.) овзгда съкрываше сѧ, овзгда являаше. Гр. ποτὲ μὲν κρύπτεσθαι, ποτὲ δὲ φαίνεσθαι.

**4. Антонимни контексти, изразяващи семантично отношение на изчерпателност, т.е. на ‘пълен обхват на цяла група предмети, действия, състояния, явления, разделени на противоположности. Синтактична конструкция ‘от X до Y’/‘от X към Y’:**

275a Си есть чистая треба ...юже ѿ вѣстока снѣца даже и до запада себѣ приносити прѣкомъ гѣ рече. Αὕτη ἐστὶν ἡ καθαρὰ θυσία... ἦν ἀπὸ ἀνατολῶν ἡλίου μέχρι δυσμῶν αὐτῷ προσφέρεισθαι διὰ τοῦ προφήτου ὁ κύριος ἔφησε. Срв. също 124a, 132c, 259a.

143б Отъ полоунощия на полоудьне. Γр. ἐκ βορρᾶ ἐπὶ νότον.

**5. Антонимни контексти за сравнение:**

5.1. Синтактична конструкция ‘повече X, отколкото Y’ със значение на преобладание:

132a Съшьствие паче являеть, а не соущьство (съшьствие ‘акцидация’ ↔ соущьство ‘същност’). Γр. ὅπερ συμβεβηκὸς μᾶλλον δηλοῖ ἢπερ οὐσίαν.

335б неженство женства чьстьнвѣ. Γр. παρθενία γάμου τιμωτέρα.

5.2. Синтактична конструкция ‘както X, така Y’ – изразява семантично отношение на сравнение, като фиксира еднаква степен на проява на противоположности:

116a Благость свѣтъ есть разумньъ такоже и зъло тьма есть разумьнаѧ. Γр. τὸ γὰρ ἀγαθὸν φῶς ἐστὶ νοητόν · ὁμοίως καὶ τὸ κακὸν σκότος ἐστὶ νοητόν – сложен антонимен контекст, съдържащ две двойки противопоставяния между антонимизиращи се съществителни в отношение субект – предикат.

269б Акоже си пльть вѣшьдѣшиѧ на нѣса съ нѣбсъ съходитъ. Γр. ... ὅτι τὸ ἀναληφθὲν σῶμα ἐξ οὐρανοῦ κατέρχεται... – прост антонимен контекст с антонимизиращи се глаголи – единия в нелична причастна форма, другия в спрегната.

176б Въ изволении же паче еже юсть власть имы и напредъ пристѣпати въ добро ... тако же и съвратити сѧ ѿ добра и въ зълѣ быти. Γр. ἐν τῇ προαιρέσει δὲ μᾶλλον ἢτοι ἐξουσίαν ἔχοντα μένειν καὶ προκόπτειν ἐν τῷ ἀγαθῷ ... ὡσαύτως καὶ τρέπεσθαι ἐκ τοῦ καλοῦ καὶ ἐν τῷ κακῷ γίνεσθαι – сложен антонимен контекст, съдържащ две двойки противопоставяния – една опозиция между антонимизиращи се глаголи в нелична инфинитивна форма и втора – между съществителни.

5.3. Разновидности на същото семантично отношение откриваме и в следните контексти:

115б Не во есть ино ничтоже зло развѣ добра лишенье. Γр. Οὐδὲ γὰρ ἕτερόν ἐστι τὸ κακὸν, εἰ μὴ τοῦ ἀγαθοῦ στέρησις – сложен антонимен контекст, съдържащ две двойки противопоставящи се съществителни имена.

215a Зло бо ино ничьтоже єсть, нз ѿшствие отъ добра, накоже и тьма свѣта єсть ѿшствие. Гр. Ἡ γὰρ κακία οὐδὲν ἕτερόν ἐστὶν εἰ μὴ ἀναχώρησις τοῦ ἀγαθοῦ ὡσπερ καὶ τὸ σκότος τοῦ φωτός ἐστὶν ἀναχώρησις – аналогичен на горния.

**6. Антонимни контексти, изразяващи отношение на превращение, преминаване от една противоположност в друга. Синтактична конструкция ‘от X в Y’/ ‘бидейки X, става Y’:**

Субстантивни антонимни контексти:

526 Не бо ѿ несоушства въ бытыє изведенъ бы(с) снъ бжи. Гр. οὐ γὰρ ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ εἶναι παρήχθη ὁ Υἱὸς τοῦ Θεοῦ.

22a Како са поновивъ єдиночадьи снъ и бъ и члкъ бл(с) отъ дѣчьскыхъ крѣви...и не довѣмъ и глѣти не можемъ. Гр. ...πῶς ὁ μονογενῆς Ὑἱὸς καὶ Θεὸς ἄνθρωπος γένονεν ἐκ παρθενικῶν αἱμάτων... καὶ ἀγνοοῦμεν, καὶ λέγειν οὐκ δυνάμεθα. Срв. също 226a чьто воле еже быти бѡу члѡу. Гр. Τί γὰρ μεῖζον τοῦ γενέσθαι τὸν θεὸν ἄνθρωπον.

1156 Сьврати са отъ єстьства въ чрѣсьєстьствіє. Гр. ἐτρέπη ἐκ τοῦ κατὰ φύσιν εἰς τὸ παρὰ φύσιν

2906 Прѣмѣни печаль на радость. Гр. Ἀλλὰ μεταβάλλει τὴν λύπην ἢ χαρά – с промяна на субектното отношение в гр. в обектно на стб.

3556 Отъ тълѣниѧ же паче въ вєстьлѣнию прѣмѣнъ. Гр. τὴν ἐκ φθορᾶς δὲ μᾶλλον εἰς ἀφθαρσίαν ἐναλλαγὴν.

2156 Прєоумѣниє покаание єсть ѿ оукрємья єстьствоу кз по єстьствоу и ѿ сєтєны кз бѡу вєсчєдъ. Гр. Μετάνοιά ἐστὶν ἐκ τοῦ παρὰ φύσιν εἰς τὸ κατὰ φύσιν καὶ ἐκ τοῦ διαβόλου πρὸς τὸν Θεὸν ἐπάνοδος – сложен антонимен контекст, съдържащ две двойки противопоставяния едното от които между субстантивен и предложен израз, а другото между съществителни имена в обектна функция).

Адективни антонимни контексти:

232a снъ во сы бжи снъ члчъ бы(с). Гр. Ὁ Υἱὸς τοῦ Θεοῦ υἱὸς ἀνθρώπου γίνεται.

220a И страстьнъ бы(с) вєстрастьнъ бывъ сѣмрьтънъ бывъ вєсѣмрьтъныи. Гр. Καὶ παθητὸς ἀντὶ ἀπαθοῦς καὶ θητὸς ἀντὶ ἀθανάτου γίνεσθαι (сложен антонимен контекст, съдържащ две двойки противопоставяния в отношение субект – предикат).

Антонимни контексти с противопоставящи се глаголи (в лична и нелична употреба):

344a Отъ прѣсти земьныя сє сѣставиъ пакы расыпавъше сѧ и єбращъше въ землю ѿ неѧже възѧти по творъчєу отъвѣтєу пакы вѣставити сѧ. Гр. ἐκ τοῦ χορὸς τῆς γῆς αὐτὸ συστησάμενος πάλιν ἀναλυθὲν καὶ ἀποστραφὲν εἰς ἀπόφασιν, πάλιν ἀναστῆσαι αὐτό. – пример за опозиционна тройка, при която средният член има двойко противопоставяне – сѣставити сѧ ≠ расыпати сѧ ≠ вѣставити сѧ).

**7. Антонимни контексти, в които антонимите встъпват в субектно-обектни отношения. Синтактична конструкция 'X R Y', където с R се означава подчинителна връзка:**

446 Тако во оубо сътребити сѧ въ оχουδ'βνιε величъство. Гр. Οὕτω γὰρ ἂν καθαιρεῖται πρὸς ταπεινότητα τὸ μεγαλεῖον.

756 Съложение во есть начало растоуплению. Гр. Σύνθεσις γὰρ ἀρχὴ διαστάσεως.

2436 Видима прикладения разоумьныхъ соуть. Гр. τὰ γὰρ ὄρατὰ σύμβολα τῶν νοουμένων εἰσίν.

183a Трѣбѣ есть вѣдѣти како словесьное естъствѣмъ обладаетъ бесловесьными. Гр. Χρὴ γινώσκειν, ὅτι τὸ λογικὸν φύσει κατάρχει τοῦ ἀλόγου.

252b Симвъ (кръстомъ, бел. Т.И.) во вѣрнии и нѣ вѣрнихъ отъстоупаемъ и познаемъ есмъ. Гр. δι' αὐτοῦ γὰρ οἱ πιστοὶ τῶν ἀπίστων ἀποδυστάμεθα καὶ γνωρίζομεθα.

**8. Антонимни контексти с пояснително значение. Синтактична конструкция 'X, защото не Y/ не X, защото Y'**

Семантичните отношения в този тип конструкции се изразяват посредством пояснителни съюзи *бо, понеже* (гр. *γάρ*).

129a Никътоже дѣшья нѣса или свѣтильники да не помышляеть. Бездоушья во соуть. Гр. Μηδεὶς δὲ ἐμψυχομένους τοὺς οὐρανούς ἢ τοὺς φωστῆρας ὑπολαμβάνετω· ἄψυχοι γὰρ εἰσι καὶ ἀναίσθητοι.

250a Без вѣры во немошьно спѣсти сѧ, вѣрою бо и всѧчьскаѧ и дѣховьнаѧ състоятъ сѧ. Гр. Ἐκτὸς πίστεως ἀδύνατον σωθῆναι· πίστει γὰρ πάντα τὰ τε ἀνθρώπινα τὰ τε πνευματικὰ συνίστανται.

2646 Въ ноци, въ нѣже сѧ преда, завѣтъ новъ положи стѣимъ своимъ оученикомъ и апостоломъ и тѣм и всѣми вѣроующиими къ нему. На горьници стѣна оубо и преславьнаѧ сионъ ветъхьи великъ дѣнь съ оученики своими ѣдъ и съконьчавъ ветъхьи завѣтъ. Гр. ἐν τῇ νυκτὶ, ἐν ἧ ἑαυτὸν παρεδίδου, διαθήκην καινὴν διέθετο τοῖς ἀγίοις αὐτοῦ μαθηταῖς καὶ ἀποστόλοις καὶ δι' αὐτῶν πᾶσι τοῖς εἰς αὐτὸν πιστεύουσιν. Ἐν τῷ ὑπερφῶ τοίνυν τῆς ἀγίας καὶ ἐνδόξου Σιών τὸ παλαιὸν πάσχα, μετὰ τῶν μαθητῶν αὐτοῦ φαγὼν καὶ πληρώσας τὴν παλαιὰν διαθήκην – дистантен антонимен контекст на ниво абзац.

Пояснителният съюз *бо* понякога свързва равнозначни или синонимни единици, едната от които е дума с противоположно на другата значение плюс негация, неутрализираща противопоставянето:

64a Пръвѣи съставъ нерожденъ есть, нъ не несътворенъ. Сътворенъ бо есть творющъ. Гр. ἡ πρώτη ὑπόστασις ἀγέννητός ἐστιν, ἀλλ' οὐκ ἀγέννητος. Ἐκτίσθησαν μὲν γὰρ ὑπὸ τοῦ Δημιουργοῦ... Изградената в стб. превод на основата на един и същ елемент съответно със и без негация опозиция няма съответствие в гр.

оригинал, където на това място стоят думи от различни корени и принадлежащи към разни граматически категории. Съзнателно направен избор на преводача в посока на търсене на фигуративност в изказа.

**9. Фигуративно (оксиморонно) съчетаване на логически изключващи се противоположни понятия (антитези), парадокси:**

33a Тъчюу же божество непостоупно непостоупомъ все постоупно творѣа. Гр. Μόνον οὖν τὸ Θεῖον ἀκίνητον, δι' ἀκινήσιος τὰ πάντα κινουῦν.

35b Иакоже тьмоу рекоуще ѿ бозѣ не тьмоу разумѣваемъ, нъ иако нѣсть свѣтъ, нъ надъ свѣтъмъ ... свѣтъ есть не бо есть тьма. Гр. οἶον, σκότος λέγοντες ἐπὶ Θεοῦ, οὐ σκότος νοοῦμεν, ἀλλ' ὅτι οὐκ ἔστι φῶς, ἀλλ' ὑπὲρ τὸ φῶς· καὶ φῶς ὅτι οὐκ ἔστι σκότος.

51a Бесъмѣса единены и безъ разхода разлочаемы. Гр. ἀσυγχύτως ἡνωμέναις καὶ ἀδιαστάτως διαιρουμέναις·

73b Не спѣшествомъ нъ въразъмъ своѣѣа оупостаси неѡлоччими ѡлоччаеми. Гр. οὐκ οὐσία, τῷ δὲ χαρακτηριστικῷ τῆς ἰδίας ὑποστάσεως ἀδιαιρέτως διαιρούμεναι.

82a Неѣдѣльно бо въ дѣлнѣхъ. Гр. Ἀμέριστος γὰρ ἐν μεμερισμένοις.

298a... животьныѣа сего съмърти ... кръщение. Гр. ζωοποιῶ αὐτοῦ θανάτου ... βάπτισμα.

В един антонимен контекст може да присъстват усложнени антонимни групи с повече от два антагониста, като опонентите с еднакъв знак (положителен или отрицателен) влизат в синонимни отношения помежду си. Това се оказва възможно поради реализиране на опозиционни релации на базата на различни асоциативни връзки, например:

77b Не бо и състави дроугъ въ дроугѣ соуть. Въ своемъ же къждо есть и оукромъ сирѣчь о себѣ кестъ ѡлочченъ, където близкозначните изрази въ своемъ, оукромъ и о себѣ ѡлочченъ се противопоставят вкупом на дроугъ въ дроугѣ. Гр. Οὐδὲ γὰρ αἱ ὑποστάσεις ἐν ἀλλήλαις εἰσίν. Ἴδια δὲ ἐκάστη καὶ ἀναμέρος, ἧγουν καθ' ἑαυτὴν κεχώρισται...

213b Иже въ насъ добра прѣвицею хоцетъ и блговолить, а непризнаинаѣа и по истинѣ злаѣа не прѣвицею ни въслѣдствомъ хоцетъ, нъ оустоупить самовластия, където синонимите непризнаинаѣа и злаѣа контрират срещу добраѣа. Гр. Τῶν δὲ ἐφ' ἡμῖν τὰ μὲν ἀγαθὰ προηγουμένως θέλει καὶ εὐδοκεῖ. Τὰ δὲ πονηρὰ καὶ ὄντως κακὰ οὔτε προηγουμένως οὔτε ἐπομένως θέλει παραχωρεῖ δὲ τῷ αὐτεξουσίῳ.

343b Се оубо тѣло тѣлѣющее и раздрѣшае са, се въстанетъ бестѣлѣния (тѣлѣющее и раздрѣшае са ≠ бестѣлѣния). Гр. Αὐτὸ οὖν τὸ σῶμα τὸ φθειρόμενον καὶ διαλυόμενον, αὐτὸ ἀναστήσεται ἄφθαρτον.

Понякога някой от семантичните опоненти се изразява плеонастично, което също води до сложно вариантно многообразие между членовете на антонимните двойки в разглежданите текстове:

486 Неприслоупьноу силоу никоєюже мѣроу знаема нъ тѣчью же своимъ хотѣньемъ измѣрима. Γρ. δύναμιν οὐδενὶ μέτρῳ γνωρίζομένην, μόνῳ τῷ οἰκείῳ βουλήματι μετρουμένην.

1726 *Убо свое* – свое бо бѣоу мыслѣно иестество и оумъмъ единымъ приаго – *убо же* всачьскы ѡдалено лежѣ, имъже подъ чоувствьмъ гавѣ падаеть. Γρ. καὶ τὴν μὲν οἰκείαν (οἰκεία γὰρ θεῶ ἢ λογικὴ φύσις καὶ νῶ μόνῳ ληπτῆ), *τὴν δὲ* πάντῃ ποῦ πορρωτάτω κειμένην, ὡς ὑπὸ τὴν αἴσθησιν δηλαδὴ πίπτουσαν.

1836 А безмыслѣноуоуемоу части есте дѣвѣ: ова есть непослоушающи словесе, рѣкѣше не препираеть сѣ мыслѣ, а ова послоушива есть и препирающи сѣ словесе. Γρ. Τοῦ δὲ ἀλόγου μέρη εἰσὶ δύο· τὸ μὲν ἀνήκοόν ἐστι λόγῳ, ἡγουν οὐ πείθεται λόγῳ· τὸ δὲ κατήκοόν ἐστι καὶ ἐπιπειθὲς λόγῳ.

2156 Сѣвративъше сѣ ѡ естествонаго, рѣкѣше отъ бѣгодати, вз оуक्रमь естествоу придемъ, ти въ зѣлѣ боудемъ. Γρ. ἐκκλίνοντες δὲ τοῦ κατὰ φύσιν ἡγουν ἐκ τῆς ἀρετῆς εἰς τὸ παρὰ φύσιν ἐρχόμεθα καὶ ἐν τῇ κακίᾳ γινόμεθα.

Редица контексти се изграждат от сложни синтактични връзки между няколко антонимни опозиции в рамките на едно или повече изречения, дори на цял абзац:

276 Творено же сы всако нѣкымъ е създано. Не оуже ли есть творьцю несъзданому быти? Аще бо и тѣ боудеть зданъ, то и всако нѣкымъ творенъ, даже и придемъ въ что нетворено. Незданъ оубо сый творьць ... Γρ. Κτιστὰ δὲ ὄντα, πάντως ὑπὸ τινος ἐκτίσθη, ἕως ἂν ἔλθωμεν εἰς τι ἄκτιστον. Δεῖ δὲ τὸν δημιουργὸν ἄκτιστον εἶναι. Εἰ γὰρ κάκεῖνος ἐκτίσθη, πάντως ὑπὸ τινος ἐκτίσθη, ἕως ἂν ἔλθωμεν εἰς τι ἄκτιστον. Ἄκτιστος οὖν ὢν ὁ Δημιουργός...

74a Въ трьхъ сѣвршнѣхъ оупостахъ ѣдино просто соушество...все бо еже ѡ несѣвршнѣхъ сѣлежа сѣ сѣложно всако есть Γρ. ἐν τρισὶ τελείαις ὑποστάσεσι μίαν ἀπλῆν οὐσίαν, ὑπερτελῆ καὶ προτέλειον.

1026 Единъ днь боудеть без вечера, сѣнцю правьдномуу правьдныимъ вебсияющоу свѣтълѣ, а грѣшныимъ тьма глѣбока непѣвидома Γρ. ἔσται δὲ μᾶλλον μία ἡμέρα ἀνέσπερος· τοῦ ἡλίου τῆς δικαιοσύνης τοῖς δικαίοις φαιδρῶς ἐπιλάμποντος· τοῖς δὲ ἀμαρτωλοῖς νύξ βαθεῖα ἀπέραντος.

215a Въ насъ же есть либо пребывати въ добротѣ и въслѣдствовать къ добротѣ зовоуща, либо отъйти ѡ доброты, се же есть въ зѣло вълѣсти и въслѣдствовать непрѣязни въ зло зовоуща без ноужда. Зло бо ино ничьтоже есть, нъ ѡшствие отъ добра, ꙗкоже и тьма сѣфта есть ѡшствие. Γρ. Ἐφ' ἡμῖν δὲ ἐστὶν ἢ ἐμμεῖναι τῇ ἀρετῇ καὶ ἀκολουθῆσαι τῷ Θεῷ πρὸς ταύτην καλοῦντι ἢ ἀποφοιτῆσαι τῆς ἀρετῆς, ὅπερ ἐστὶν ἐν τῇ κακίᾳ γενέσθαι καὶ ἀκολουθῆσαι τῷ διαβόλῳ πρὸς ταύτην καλοῦντι ἀβιάστως. Ἡ γὰρ κακία οὐδὲν ἕτερόν ἐστιν εἰ μὴ ἀναχώρησις τοῦ ἀγαθοῦ ὡσπερ καὶ τὸ σκότος τοῦ φωτός ἐστὶν ἀναχώρησις.

345a Се же видимъ многы правъдивы же оубожающа и пакости приемлюща неединого же въ нынѣшнѣмъ житии полоущиша застоуплѣниа, грѣшники же и неправъдивыа въ богатствѣ и всякои крѣми избылоуща, Гр. Ἴδου ὁρῶμεν πλείστους δικαίους μὲν πεινομένους καὶ ἀδικουμένους, καὶ μηδεμίᾳ ἐν τῷ παρόντι βίῳ τυγχάνοντας ἀντιλήψεως, ἀμαρτωλοὺς δὲ καὶ ἀδίκους ἐν πλούτῳ εὐθηνοῦντας.

354a-б „Подоба оубо тълноуоумоу семоу оулеци са въ нетъльноуе, и сьмъртноуоумоу семоу оулеци са въ бесьмъртиѣ” и пакы: „сѣть бо са въ тълу, възстаѣт не въ тълу. Сѣть са немощью, възстаѣт силою, сѣть са въ вещьстиѣ, възстаѣт въ слаѣ, сѣть са пльть дѣшна, рекъше дѣеда и сьмъртна, възстанѣт тѣло доуховно, неизвратно, без врѣда, тълко, гр. Δεῖ γὰρ τὸ φθαρτὸν ‘σπεῖρεται ἐν φθορᾷ, ἐγείρεται ἐν ἀφθαρσίᾳ, σπεῖρεται ἐν ἀσθενείᾳ, ἐγείρεται ἐν δυνάμει, σπεῖρεται ἐν ἀτιμίᾳ, ἐγείρεται ἐν δόξῃ, σπεῖρεται σῶμα ψυχικὸν (ἦτοι παχύ τε καὶ θνητὸν), ἐγείρεται σῶμα πνευματικόν.

При антонимните контексти, както и при отделните лексеми, се различават такива с еднократна или рядка употреба и други с относително по-висока честота, зависеща от тематиката на текста, например ѿ небытыа въ бытѣ 53б, 55а, 57а, 58а, 200б, 250б.

Пример за фреквентни антонимни контексти, реализиращи се в различна синтактична функция и в различни семантични отношения, ни предоставят следните пасажи от анализирания паметник:

видимъ ↔ невидимъ

119б Небо юсть оуаѣтѣ видимаго и невидимаго зьданиа. Гр. Οὐρανός ἐστι περὶοχὴ ὁρατῶν καὶ ἀοράτων κτισμάτων.

173а Сьвоузь видимоуоумоу и невидимоуоумоу естествоу. Гр. σύνδεσμον τῆς ὁρατῆς τε καὶ ἀοράτου φύσεως.

173б Ѡ видимаго и отъ невидимаго естества сьтвори чѣлка своиа роукама. Гр. ἐξ τῆς ὁρατῆς τε καὶ ἀοράτου φύσεως δημιουργεῖ τὸν ἄνθρωπον.

256б Ѡ видимаго и отъ невидима сложихомъ са естества. Гр.....ἐξ ὁρατῆς τε καὶ ἀοράτου ἦτοι νοητῆς καὶ αἰσθητῆς συντεθείμεθα φύσεως.

небо ↔ земля

31б (Не) нѣо ли и землю азъ испльню глѣть гѣ, гр. Οὐχὶ τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν ἐγὼ πληρῶ, λέγει ὁ Κύριος. – семантично отношение съединение на противоположности, допълнителна синтактична функция.

108а Ѡписани – югда бо соуть на нѣси, то не соуть на земли, гр. Περίγραπτοί εἰσιν · ὅτε γάρ εἰσιν ἐν τῷ οὐρανῷ, οὐκ εἰσιν ἐν τῇ γῇ – семантично отношение изключване на противоположности, обстоятелствена синтактична функция местонахождение.



129а Весеλοуите сѧ ꙗбса и раддоуите сѧ зємла, гр. Εὐφραίνεσθωσαν οἱ οὐρανοὶ καὶ ἀγαλλιάσθω ἡ γῆ – семантично отношение съединение на противоположности, допълнително засилено чрез синонимизирането на двете управляващи сказуеми, подложна синтактична функция, формално вариране (мн.ч.).

342б Никѣтоже отъ зємла не жьди ꙗ, нъ съ ꙗбсе, гр. Μηδεὶς τοίνυν ἀπὸ γῆς ἐκδεχέσθω τὸν κύριον, ἀλλ' ἐξ οὐρανοῦ. – семантично отношение противопоставяне на противоположности, обстоятелствена синтактична функция.

добро ↔ зло

167б Еже доброу и злоу вѣдѣти древо, гр. τὸ δὲ τῆς τοῦ καλοῦ καὶ κακοῦ γνώσεως ξύλον, и 171а а отъ древа вѣдѣти добро и зло, гр. ἀπὸ δὲ τοῦ ξύλου τοῦ γινώσκειν καλὸν καὶ πονηρόν – семантично отношение съединение на противоположности, обектна синтактична функция. Срв. 170а древоу же раддоуѣнию доброу и неприязниноу, гр. ξύλον δὲ γνώσεως καλοῦ καὶ πονηροῦ, където в аналогичен контекст се реализира вариантен антонимен израз на базата на лексикална синонимия.

140б Еже ноуждею бывають то ни добро, ни зло есть, гр. τὸ δὲ κατ' ἀνάγκην γινόμενον οὔτε ἀρετὴ οὔτε κακία ἐστίν – семантично отношение съединение на отречени противоположности, синтактична функция на сказуемно определение към подлога.

115б Прѣвѣи отъстоупникъ отъ добра въ зло, гр. πρῶτος ἀποστάς τοῦ ἀγαθοῦ ἐν τῷ κακῷ и 116б (Бѣсове) самохотью ꙗ добро въ зло съкранюца сѧ, гр. ἐκουσίως ἐκ τοῦ ἀγαθοῦ πρὸς τὸ κακὸν ἐκκλίναντες – семантично отношение на преминаване от една противоположност в друга, обектна синтактична функция.

115б Не бо есть ино ничтоже зло развѣ добра лишенье, гр. Οὐδὲ γὰρ ἕτερόν ἐστιν τὸ κακὸν, εἰ μὴ τοῦ ἀγαθοῦ στέρησις, и 215а Зло бо ино ничтоже есть, нъ ꙗшьствие отъ добра, ꙗкоже и тьма свѣта есть ꙗшьствие, гр. Ἡ γὰρ κακία οὐδὲν ἕτερόν ἐστιν εἰ μὴ ἀναχώρησις τοῦ ἀγαθοῦ – семантично отношение на сравнение, разнородни синтактични функции (подложна и партитивна).

176б Въ изволении же паче еже есть власть имы и напредъ пристѣпати въ добро ... тако же и съвратити сѧ ꙗ добро и въ зло быти, гр. ἐν δὲ προαιρέσει δὲ μᾶλλον ἤτοι ἐξουσίαν ἔχοντα μένειν καὶ προκόπτειν ἐν τῷ ἀγαθῷ ... ὡσαύτως καὶ τρέπεσθαι ἐκ τοῦ καλοῦ καὶ ἐν τῷ κακῷ γίνεσθαι – съчетаване на разнородни връзки (превращение + съединение на противоположности), обектна синтактична функция.

Представените примери разкриват изказните възможности на новоизграждащия се писмен език на славяните, що се касае до антонимията, и говорят за творческия подход на книжовника към преводаческата дейност. Той не подражава сляпо на чуждите модели, а ги използва съзидателно за разширяване изразните средства на сама по себе си добре развита и многообразна парадигматика на стб. език. Изнесенният тук материал от един единствен средновековен паметник сам по себе си е достатъчно доказателство за необходимостта от цялостно изследване на това систематично отношение в исторически план.

### Библиография

- АНДРЕЕВА 1983: Андреева, М. Антонимията при фразеологичните единици в българския и словашкия език // Съпоставително езикознание, 1, 20-25.
- АНДРИЈЕВСКА 2003: Андријевска, Н. Преводот на грчкото привативно алфа во старите македонски текстови. Скопје: Институт за македонски јазик Крсте Мисирков.
- БАЛКАНСКИ 1979: Балкански, Т. Јвлението енантисемиа в съвременниа български език // Български език, 2, 111-119.
- БОЯДЖИЕВ 1986: Бояджиев, Т. Българска лексикологија. Софија: Наука и изкуство.
- ВАТЕВА 1999: Ватева, В. Към въпроса за лексикалната антонимия // Годишник на Бургаскиа свободен университет, II, 1999, 258-265.
- ВИКТОРОВА 1981: Викторова, К. Към въпроса за антонимията // Български език, 5, 439-443.
- ВУЧКОВА 1977: Вучкова, М. Стилистична функција на речниковите антоними. Български език и литература, 1977/5, 3-8.
- ВУЧКОВА 1979: Вучкова, М. Още по въпроса за речниковите антоними // Български език, 1, 62-66.
- ГЕОРГИЕВ – РУСИНОВ 1979: Георгиев, С., Р. Русинов. Учебник по лексикологија на българскиа език. Софија: Наука и изкуство.
- ГОЧЕВ 1979: Гочев, Г. К вопросу о сущности энантиосемии // Болгарская русистика, 4, 35-46.
- ГОЧЕВ 1981: Гочев, Г. Някои наблюдения върху синтагматичната характеристика на антонимите в българскиа и рускиа език // Съпоставително езикознание, 2, 48-57.
- ГОЧЕВ 1989: Гочев, Г. Антонимите в българскиа език. Софија: Народна просвета.
- ДАСКАЛОВА – ДОБРЕВА 1990: Даскалова, Д., Е. Добрева. Специфика на антонимните отношения при местоименните думи в съвременниа български език // Български език, 2, 121-128.
- ДИНЕВА 1997-1998: Динева, А. Психолингвистично изследване на смисловите отношения между думи антоними чрез метода на свободната класификација // Български език, 1, 84-93.
- ДОРОШЕНКО 1961: Дорошенко, Н. И. Въпроси от теория на антонимите в речниковата работа // Български език и литература, 1, 19-25.
- ЕФИМОВА 2005: Ефимова, В. С. К вопросу о лексическом выражении отрицания в старославянском языке. // Slavia, 74, 2- 3, 251-264.
- ЗИДАРОВА 2002: Зидарова, В. Моноафиксални антоними в българскиа и полскиа език (словообразователен паралел) // Научни трудове на ПУ П. Хилендарски“, XL, 1, 361-371.
- ЗИДАРОВА 2004: Зидарова В. Префиксални модификатори за антонимност в съвременниа български език. // Научни трудове на ПУ П. Хилендарски“, XLII, 1, 11-18.
- ЗЛАЧЕВА-КОНДРАШОВА 1993: Злачева-Кондрашова, С. Антоними прилагателных с префиксами *пре-, раз-, наи-, сверх-, ультра-, архи-*, в системе русского и болгарского языков // Научни трудове на ПУ П. Хилендарски“, XXXI, 1, 219-230.
- ИЛИЕВА 2009: Илиева, Т. Антонимията в старобългарскиа език (върху материал от старозаветните пророчески книги по ръкопис F.I.461 от Руската национална библиотека, Санкт Петербург) // Palaeobulgarica, XXXIII, 4, 60-79.
- ИЛИЕВА 2016: Илиева, Т. Проблеми на лексикографското описание на антонимията в български език от историческо гледище // Благоева, Д., Колковска, С. (ред.) За словото – нови търсения и подходи. Юбилеен сборник в чест на чл.кор. проф. д.ф.н. Емилия Пернишка. Софија: БАН „Проф. Марин Дринов“, 131-142.

- ЙОНЧЕВА 1972: Йончева, М. Антонимията в речника на съвременния български език // Студентски изследвания. Т. 1. Велико Търново, 71-77.
- КАЛДИЕВА-ЗАХАРИЕВА 1985: Калдиева-Захариева, Ст. Словообразуване и антонимия // Годишник на Софийския университет. Фак. слав. фил. LXXIV, 3, 261-268.
- КОЛЕВА 1990: Колева, Ив. К вопросу об антонимообразовании (в русском языке) и о переводе антонимических сочетаний (на болгарский язык) // Годишник на Висшия педагогически институт, XII А, 105-121.
- КОСПАРТОВА 1970: Коспартова, М. По въпроса за антонимията // Известия на ИБЕ, кн. XIX, 371-380.
- КОСПАРТОВА 1974: Коспартова, М. Речникови антоними в поезията на П.К. Яворов. // Български език, 4, 305-313.
- КОСПАРТОВА 1987: Коспартова, М. Антонимията като езикова универсалия // Втори международен конгрес по българистика. Доклади. Т. 1. Съвременен български език. София: БАН, 559-561.
- ЛОПИНА 1988: Lopina, V. Načini prevodenja grčkog alpha privativum i latinskog privativnog in- u crkvenoslavenskom jeziku hrvatske redakcije // Leksikografija i leksikologija. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 165-172.
- МИХАЙЛОВА 1990: Михайлова, М. Антонимията в българската ономастика // Български език, 1, 48-50.
- МОЛНАР 1985: Molnár, N. The Calques of Greek Origin in the Most Ancient Old Slavic Gospel Texts. Budapest – Köln – Wien, Akadémiai Kiadó.
- МОШИНСКИ 1971: Moszyński, L. Miejsce partykuly przesycającej "ne" w zdaniu starocerkiewno-słowiańskim // Studia Palaeoslovenica, Praha, 243-263.
- НАКОВА 1991: Накова, Ив. Явление антонимии в русской и болгарской терминологиях изобразительного искусства // Трудове на Великотърновския университет, 24 (за 1991), кн. 2, 1992, 111-135.
- САДНИК 1967-1983: Sadnik, L. Des hl. Johannes von Damaskus Ἐκθεσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως in der Übersetzung des Exarchen Johannes, herausgegeben von Linda Sadnik. B.1, 2, 3. Wiesbaden - Freiburg I. Br. (= Monumenta linguae Slavicæ dialecti veteris. Fontes et dissertationes, T. XIV).
- ХОЛАНДИ 2009: Холанди, Р. Антонимни отношения при компаративните фразеологични единици в английския и в българския език // Годишник на Департамента по езиково обучение, XVI, 205-210.
- ЧОЛАКОВА 1957: Чолакова Кр. Един случай на развитие на противоположни значения в съвременния български език // Езиковедски изследвания в чест на акад. Ст. Младенов, София: БАН, 191-196.
- ШУМАН 1958: Schumann, K. Die griechischen Lehnbildungen und Lehnbedeutungen im Altbulgarischen (= Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin, Slavistische Veröffentlichungen, 16). Berlin, 13 + 66 p.

Татяна ИЛИЕВА  
Cyril and Methodius Research Centre  
Sofia, Bulgaria  
ilieva\_tatyana@abv.bg

Marek OLEJNIK

**ANTROPONIMY Z FORMANTEM -UK, -CZUK  
NA PRZYKŁADZIE STAROSTWA GRABOWIECKIEGO (XVI-XVIII w.)**

**Anthroponyms with Suffix -uk, -czuk on an Example  
of Starosty District of Grabowiec**

The article is devoted to anthroponyms with suffix *-uk*, *(-cz)uk* recorded in the municipal books of Grabowiec from XVI-XVIII century.

In the selected material the surnames with analyzed suffixes can be noticed only among the townspeople and peasantry, as regards national groups among Polish, Ukrainian and Jewish people.

Most of analyzed material, which contains 157 anthroponyms, concerns peasantry, less townspeople. There are no anthroponyms assigned to gentry. Mentioned anthroponyms define only men.

Frequently occurring surnames with suffix *-uk/-czuk* which were characteristic for peasantry with East Slavic origin are proof of important role and high percentage of Ukrainian element in colonization of Polish – East Slavic borderland.

*Keywords: Onomastics, anthroponomy, the Polish-Ukrainian borderland, the starostwo of Grabowiec*

Polsko-ruskie pogranicze etniczne od lat znajduje się w centrum zainteresowań badaczy nazw własnych. Powstało wiele prac poświęconych antroponimii i toponimii. Do tej pory Grabowiec nie był przedmiotem opisu antroponomastów. Starostwo grabowieckie leżało na pograniczu ziem polskich i ruskich. Ścierały się tu wpływy ruskie, polskie. Grabowiec należy do najstarszych osad na Lubelszczyźnie. Pierwsze wzmianki wówczas o grodzie obronnym, pochodzą z 1268 roku. W 1388 roku, razem z księstwem bełskim Grabowiec został przekazany przez Władysława Jagiełłę Ziemowitowi – księciu mazowieckiemu [JAROSZYŃSKI 1991: 12]. W 1394 roku została ufundowana tu parafia rzymskokatolicka (wcześniej istniała już tutaj parafia i cerkiew obrządku wschodniego). Chrześcijaństwo wprowadził na tym obszarze książę kijowski Włodzimierz w 988 roku [JAROSZYŃSKI 1991: 13]. Wraz z wybudowaniem kościoła i odbudowaniem zamku Ziemowit założył miasto na prawie polskim [JAROSZYŃSKI 1991: 13]. 8 stycznia 1447 roku w Sokalu nastąpiło przeniesienie Grabowca na prawo magdeburskie [JAROSZYŃSKI 1991: 15]. Miasto zyskało liczne przywileje, a w 1462 roku włączono je do Korony. Drewniana zabudowa groziła pożarami, które często nawiedzały Grabowiec. Udręką były również najazdy tatarskie (m. in. w latach 1500 i 1506). Na badanym obszarze mieszkali Polacy, Ukraińcy i Żydzi. W roku 1630 liczba mieszkańców Grabowca wynosiła 840 osób. Jak podaje Maurycy Horn jedynie 20 z nich to byli Żydzi. Była to bardzo mała liczba

biorąc pod uwagę, że w niedalekim Horodle mieszkało ich 10 razy więcej [HORN 1959: 92]. Obecność tych ostatnich bardziej zauważalna staje się dopiero w XVIII wieku. Wskazuje na to frekwencja zapisów w Księgach grodzkich z udziałem Żydów. Po unii brzeskiej w 1596 roku część prawosławnych przeszła do Kościoła greckokatolickiego. Taki stan rzeczy miał wpływ na polonizację. Jak pisze Mikołaj Roszczenko: W wyniku unii brzeskiej Kościół prawosławny stracił swe dawne prawa i przywileje, nie był też uznawany przez króla. Unia brzeska stała się początkiem długiego okresu walk i sporów o cerkwie i cmentarze pomiędzy prawosławnymi (nazywano ich wówczas najczęściej dyzunitami) a unitami, popieranymi przez Kościół katolicki i władzę państwową na czele z królem Zygmuntem III [ROSZCZENKO 2002: 63]. Sytuacja prawosławnych uległa poprawie po objęciu tronu przez Władysława IV, który uznał istnienie hierarchii prawosławnej w Rzeczypospolitej [ROSZCZENKO 2002: 64]. W związku z tym było zróżnicowane etnicznie i wyznaniowe. Skutkowało to wykształceniem się specyficznej wspólnoty wyznaniowej, która na przestrzeni wieków ulegała zmianie. Miasto miało charakter rzemieślniczo-rolniczy. Handlem zajmowali się przeważnie Żydzi. Działały tu dwa cechy: ślusarski i szewski [GÓRAK 1990: 42]. W lecie 1772 roku do powiatu grabowieckiego wkroczyły wojska austriackie, w związku z tym zmienił się podział administracyjny, zaś miasto utraciło status powiatowego. W XIX wieku Grabowiec tracił na znaczeniu, wybuchały liczne pożary, zmniejszała się liczba mieszkańców, duży wpływ na słabą kondycję miasta miało przejście w ręce prywatne. Skutkowało to tym, że Komitet Urządzący w Królestwie w 1869 roku zamienił miasto na osadę i taki stan rzeczy trwa do dnia dzisiejszego.

Antroponimia pogranicza polsko-wschodniosłowiańskiego jest obiektem badań wielu onomastów. Do tych badaczy należy zaliczyć Zofię Abramowicz, Elżbietę Bogdanowicz, Lilię Citko, Feliksa Czyżewskiego, Leonardę Dacewicz, Marcina Kojdera, Michała Kondratiuka, Irenę Mytnik, Michała Sajewicza, Marzannę Słaby, Wandę Szulowską, Bazylego Tichoniuka, Ewę Wolnicz-Pawłowską, Stefana Warchoła, Piotra Złotkowskiego i innych.

Formant *-uk/-czuk* jest uznawany przez językoznawców za element wschodniosłowiański lub turecko-tatarski. Za pochodzeniem wschodniosłowiańskim natomiast opowiada się m. in. Zofia Kurzowa [KURZOWA 1993: 122] i Michał Sajewicz [SAJEWICZ 2013: 10], do drugiej opcji przychyła się Bronisława Lindert, Leonarda Dacewicz [DACEWICZ 2012: 74, LINDERT 1972]. Faktem jest że tego typu nazwiska notowano na całym pograniczu polsko-wschodniosłowiańskim [WOLNICZ-PAWŁOWSKA – SZUŁOWSKA 1998: 191] Nazwiska<sup>1</sup> na *-uk/-czuk* w swojej podstawie znacznie częściej zawierały imiona niż przerwiska. Były to bardzo często hipokorystyka powstałe w wyniku derywacji sufiksальной lub ucięć części początkowej, końcowej czy też środkowej [DACEWICZ 2014: 98, KOJDER 2014: 37-38, KOJDER 2015: 194].

<sup>1</sup> W artykule używam wymiennie terminów określenie dodatkowe i nazwisko. Rozumiem pod tym terminem formuły identyfikacyjne, które występowały najczęściej po imieniu. System antroponimiczny w omawianym okresie nie podlegał jeszcze regulacjom prawnym.

Obecność licznych formacji typu patronimicznego na *-uk/-czuk*, ale również innych, wskazujących na przynależność do rodu, pozwala wysnuć wniosek, że istotną rolę ogrywały więzy rodzinne. Tego typu nazwiska były derywowane, choć rzadziej od bazy apelatywnej, mogły mieć charakter patronimiczny lub powstawać w wyniku działania formalnego modelu słowotwórczego, który się wytworzył na pograniczu polsko-wschodniosłowiańskim [KOJDER 2015: 104].

#### Baza materiałowa

Nazwiska poddane analizie wyekscerpowane zostały ze źródeł rękopiśmiennych pochodzących z okresu od XVI do XVIII wieku. Są to księgi grodzkie grabowieckie (plenipotencje, zapisy, relacje) i akta miejskie (te dokumenty znajdują się Archiwum Państwowym w Lublinie) oraz Akta Skarbu Koronnego (AGAD) (zob. Źródła archiwalne). Założyłem, że cezurą czasową będzie istnienie starostwa grabowieckiego, czyli 1772 rok, kiedy to Grabowiec znalazł się w zaborze austriackim, w związku z czym zmienił się też podział administracyjny, mianowicie miasto utraciło status miasta powiatowego, Austriacy dokonali podziału zajętych ziem na cyrkuły. Grabowiec znalazł się w cyrkule zamojskim [JAROSZYŃSKI 1991: 63].

Nazwiska z analizowanymi sufiksami badanym materiale zauważyć można jedynie wśród mieszczan i chłopów. Jeżeli chodzi o grupy narodowościowe, to obok Polaków i Ukraińców znajdują się również Żydzi. Ponieważ analizowane materiały są zapisywane w języku polskim i łacińskim chłopcy są określane jako *pracowity, roboczy, poddany, laboriosus*, np. *W Chałupie Roboczego Woyciecha Adamczuka, Pracowity Woyt Szarowolski na imie Jacenty Bartyczuk, Laboriosi Alberti Bartoszczuk Subditi Gnosorum Adami Karlinski et Zophia Skomorowska Conjugum, Poddani do Czesci Jmci Paniey Jarzębowskiej należące. ...Franko Psiarczuk ma wołow dwa.*

Określeniom dodatkowym mieszczan towarzyszą zapisy: *slawetny, honestus, famatus: Honestis...Jwano Cyganczuk ... Oppidanis Grabovcen., Famatos ... Joannem Handziuk*, Żydzi natomiast określane byli jako *perfidus, infidelis, starozakonny*, np. *Infidelis Zub Szeweluk, Infidelis Herszko Juruk anteacti arendatoris Grabovecensis*. Są też nazwiska, które trudno przyporządkować, bądź to do grupy mieszczan bądź chłopów, chodzi o woźnych, była to godność bardzo ważna. Woźny był w każdym sądzie z łacińska określane jako *Ministerialis Regni Generalis Providus*, nie zawsze był szlachcicem, zwracano uwagę jedynie, jak pisze Zbigniew Góralski, by był człowiekiem wiarygodnym, cnotliwym i osiadłym [GÓRALSKI 1998: 225]. W przypadku, gdy na ten urząd była wskazana osoba z poza stanu szlacheckiego, wówczas mogła korzystać z niektórych przywilejów szlacheckich. Ze wstępnej analizy określeń dodatkowych woźnych sądowych zanotowanych w księgach grodzkich grabowieckich, szczególnie w XVIII wieku wynika, że mogli być nimi także chłopcy, np. *Ministerialis Regni Generalis Providus Juchim Baluk de Villa Luszcwow, Ministerialis Regni Generalis Providus Michael Kucharczuk, Providi Wasil Nowosadziuk.*

Jeśli chodzi o podział semantyczny, można zgromadzony materiał podzielić na dwie grupy: nazwiska o podstawie apelatywnej oraz antroponimicznej (po każdym antroponimie podaję w kolejności: rok zapisu, skrót źródła oraz kartę):

Formacje odapelatywne (w tym także pochodzące od etnonimów):

a) **z formantem *-uk*** (20): *Buluk* (1729; KGR116; K. 129), *Cieśluk* (1729; KGR116; K. 368), *Cykajluk* (1761; KGR124; K. 895), *Gdasiuk* (1754; KM7; K. 7), *Gdesiuk* (1703; KGR103; K. 1054), *Konowodziuk* (1761; KGR124; K. 940), *Kopciuk* (1642; KZG30; K. 857), *Koźluk* (1718; KGR110; K. 248), *Kusiuk* (1747; KGR121; 376), *Lemieszuk* (1722; KGR113; K. 206), *Litwoniuk* (1726; KGR115; K. 101), *Łopaciuk* (1700; KGR102; K. 1371), *Morozuk* (1765; ASK119; K. 394), *Mrozuk* (1636; KZG30; K. 23), *Niedźwiedziuk* (1610; KZG26; K. 312), *Nowosadziuk* (1712; KGR 106; K. 1500), *Stryżuk* (1598; KZG24; K. 788), *Szastaluk* (1732; KGR117; K. 449), *Tenetiuk* (1696; KGW180; K. 470), *Zozuluk* (1712; KGR 106; K. 918);

b) **z formantem *-(cz)uk*** (27): *Barańczuk* (1599; KZG9; K. 891), *Bulczuk* (1704; KGR104; K. 45), *Cygańczuk* (1765; ASK119; K. 376), *Głuszczyk* (1742; KGR120; K. 940), *Hodaczuk* (1719; KGR110; K. 1332), *Hołowczyk* (1735; KGR117; 1306) *Humeńczuk* (1765; ASK119; K. 388), *Humieńczyk* (1723; KP193; K. 167), *Kowalczuk* (1711; KGR105; K. 791), *Kozaczuk* (1683; KGW179; K. 287), *Kramarczyk* (1671; KGW177; K. 749), *Krawczyk* (1757; KGR122; K. 940), *Kretczyk* (1620; KZG15; K. 30), *Krowczyk* (1705; KGR104; K. 857), *Kucharczyk* (1724; KGR114; K. 1049), *Maślańczyk* (1666; KGW177; K. 300), *Mureńczyk* (1736; KGR118; K. 943), *Nielewniczuk* (1628; KZG29; K. 943), *Pisarczyk* (1738; KGR119; K. 536), *Piwowarczyk* (1655; KGW175; K. 1479), *Psiarczyk* (1719; KGR110; K. 960), *Snopczyk* (1765; ASK119; K. 388), *Strzelczyk* (1720; KGR111; K. 419), *Szelaszczyk* (1734; KGR117; K. 754), *Szewczyk* (1742; KGR120; K. 1140), *Świszczyk* (1655; KGW175; K. 1556), *Weselczyk* (1703; KGR103; K. 1179).

Formacje odimienne:

a) **z formantem *-uk*** (47): *Abramiuk* (1765; ASK119; K. 377), *Antoniuk* (1703; KGR103; K. 850), *Arasiuk* (1734; KGR117; K. 739), *Bartoszyk* (1719; KGR110; K. 961), *Borysiuk* (1701; KGR102; K. 1932), *Chwejdziuk* (1636; KZG30; K. 257), *Denisiuk* (1701; KGR102; K. 1932), *Denysiuk* (1730; KGR116; K. 1037), *Doroszyk* (1621; KZG15; K. 572), *Fedoruk* (1655; KGW175; K. 1479), *Greniuk* (1724; KGR114; K. 879), *Handziuk* (1735; KGR117; K. 1306), *Haponiuk* (1700; KGR102; K. 1333), *Hawryluk* (1757; KGR122; K. 630), *Ichnaciuk* (1652; KZ59; K. 137), *Janiuk* (1739; KGR119; K. 377), *Jędruszyk* (1730; KGR116; K. 859), *Juruk* (1758; KGR122; K. 1233), *Kiryłuk* (1765; ASK119; K. 374), *Kochaniuk* (1701; KZ65; K. 387), *Kostiuk* (1597; KZG24; 351), *Marciniuk* (1719; KGR110; K. 1735), *Martyniuk* (1724; KGW183; K. 115), *Michajluk* (1747; KGR121; K. 511), *Nestioruk* (1717; KGR109; K. 509), *Nieścioruk* (1730; KGR116; K. 860), *Ostapiuk* (1712; KGR 106; K. 1155), *Panasiuk* (1765; ASK119; K. 374), *Paszeniuk* (1679; KGW178; K. 395), *Pawliniuk* (1758; KGR122; K. 1263), *Pawluk* (1765; ASK119; K. 375), *Piotruk* (1700; KGR102; K. 991), *Pitruk* (1754; KM7; K. 1), *Prociuk* (1699; KGR102; K. 462), *Semeniuk* (1717; KGR109; K. 175), *Sobestianiuk* (1627; KZG34; K. 76), *Staniuk* (1726; KGR115; K. 101), *Stefaniuk* (1765; ASK119; K. 377), *Stokaluk* (1719; KGR110; K. 1735), *Supruniuk* (1701; KGR102; K. 1932), *Szaweluk* (1727; KGR115; K. 1313), *Szawluk* (1599; KZG9; K. 1162), *Szeweluk* (1717; KGR109; K. 486), *Trochymiuk* (1705; KGR104; K. 899), *Waciuk* (1724; KGR114; K. 709), *Wójciuk* (1724; KGR114; K. 1113), *Wujiuk* (1712; KGR 106; 376);

b) z formantem **-(cz)uk** (63): *Adamczuk* (1765; ASK119; K. 377), *Bartoszczuk* (1721; KGR112; K. 200), ch: *Bartyczuk* (1720; KGR111; K. 478), *Błaszczuk* (1757; KGR122; K. 630), *Bubeńczuk* (1654; KGW175; K. 1189), *Danilczuk* (1767; KZG32; K. 171), *Danylczuk* (1765; ASK119; K. 375), *Dańczuk* (1765; ASK119; K. 388), *Demczuk* (1619; KZG27; K. 780), *Dymczuk* (1734; KGR117; K. 630), *Franczuk* (1701; KGR102; K. 1727), *Gnaniszczuk* (1621; KZG15; K. 877), *Granczuk* (1601; KZG25; K. 88), *Gresiczuk* (1655; KGW175; K. 1479), *Ichnatczuk* (1678; KGW178; K. 339), *Iwaniszczuk* (1620; KZG15; K. 213), *Jarmulczuk* (1722; KGR113; K. 286), *Jaroszczuk* (1668; KGW177; K. 504), *Juszczuk* (1711; KGR105; K. 775), *Kaliszczuk* (1765; ASK119; K. 388), *Każmirczuk* (1724; KGR114; K. 159), *Kiszczuk* (1623; KZG15; K. 1033), *Klimczuk* (1621; KZG15; K. 644), *Kryszczuk* (1711; KGR105; K. 1017), *Kunaszczuk* (1747; KGR121; K. 510), *Litczuk* (1651; KGW175; K. 77), *Luczczuk* (1721; KGR112; K. 383), *Ludczuk* (1721; KGR112; K. 232), *Lutczuk* (1703; KGW181; K. 291), *Łuczuk* (1729; KGR116; K. 129), *Miszczuk* (1620; KZG15; K. 30), *Nazarczuk* (1735; KGR117; K. 1306), *Olefirczuk* (1607; KZG25; K. 1340), *Oleszczuk* (1699; KGR102; K. 457), *Omelańczuk* (1765; ASK119; K. 374), *Onyszczuk* (1760; KGR123; K. 1575), *Ostapczuk* (1652; KGW175; K. 331), *Owerczuk* (1624; KZG29; 277), *Paszczuk* (1652; KZ59; K. 153), *Pilczuk* (1765; ASK119; K. 375), *Pilipczuk* (1742; KGR120; K. 1139), *Radczuk* (1599; KZG9; K. 1162), *Romańczuk* (1728; KGR115; K. 1775), *Semczuk* (1765; ASK119; K. 376), *Siemczuk* (1631; KZG28; K. 521), *Sobczuk* (1700; KGW181; K. 35), *Staszczuk* (1624; KZG29; K. 123), *Steczczuk* (1629; KZG29; K. 1006), *Steczuk* (1728; KGR115; K. 1748), *Sydorczuk* (1730; KGR116; K. 860), *Szawczuk* (1735; KGR118; K. 123), *Szemczuk* (1735; KGR118; K. 42), *Szymczuk* (1724; KGR114; K. 709), *Wasielczuk* (1631; KZG28; K. 361), *Wasilczuk* (1623; KZG15; K. 974), *Waszczuk* (1714; KGR108; K. 133), *Weremczuk* (1652; KGW175; K. 391), *Wojteczuk* (1654; KZ59; K. 495), *Wolińczuk* (1608; KZG25; K. 1557), *Wołoszczuk* (1710; KGR105; K. 15), *Zańczuk* (1684; KGW179; K. 377), *Zeńczuk* (1620; KZG15; K. 397), *Zygmunczuk* (1727; KGR115; K. 1313).

Jak widać, na podstawie powyższego materiału większość stanowią derywaty odimienne – 110, w mniejszości są odapelatywne – 47.

Uwagę zwraca okres występowania tego typu określeń dodatkowych w analizowanych materiałach rękopiśmiennych. Najwcześniejsze wystąpienie tego typu określeń dodatkowych występuje w źródle z 1546 roku. Jak pokazuje analizowany materiał, całym XVI wieku zanotowano jedynie 5 antropimów z interesującym nas sufiksem, w XVII (45), najwięcej (107) zanotowano w wieku XVIII<sup>2</sup>. Podobne spostrzeżenia poczyniły Lilia Citko i Leonarda Dacewicz odnośnie XVI- wiecznego województwa podlaskiego, gdzie frekwencja patronimów na *-uk/-czuk* była znikoma, ich dynamika wzrastała natomiast w XVII i XVIII wieku [CITKO 2001: 41, CITKO – DACEWICZ 1996: 86]. Marcin Kojder również zauważa, że w starostwie hrubieszowskim formant *-uk* był bardziej produktywny w XVIII wieku, kiedy to wypierał najpopularniejszy w XVII wieku formant *-owicz*, *-ewicz* [KOJDER 2014: 66].

<sup>2</sup> Frekwencja poszczególnych określeń dodatkowych może ulec zmianie w związku z kontynuowaną kwerendą archiwalną.



Podobne obserwacje poczyniła Irena Mytnik jeśli chodzi o antroponimie Wołynia, podkreślając, że podstawę motywacyjną tego typu formacji stanowiły wyłącznie imiona chrzestne [MYTNIK 2010: 231], (w przeciwieństwie do analizowanego materiału, gdzie odnotowuje się określenia odapelatywne typu *Barańczuk, Strzyżuk*). Dmytro Buczek pisze, że tego typu formanty w antroponimii są powszechne na Wołyniu, Polesiu i Huculszczyźnie, ale nie znajdują szerokiego zastosowania na Bojkowszczyźnie [BUCZKO 2013: 88]. Autor zaznacza jednocześnie, że podstawą takich nazwisk były zarówno imiona, jak i apelatywy z przewagą tych pierwszych. Mychajło Chudasz potwierdza taki stan na Ukrainie [CHUDASZ 1977: 22]. Można zaryzykować stwierdzenie, iż jest to tendencja obowiązująca na całym pasie pogranicza polsko-wschodniosłowiańskiego w XVI-XVIII wieku.

Jak już wspomniano, większość analizowanego materiału, który liczy 157 antroponimów w większości dotyczy chłopów w mniejszej części mieszczan. Nie odnotowano żadnego określenia dodatkowego identyfikującego szlachtę. Są to antroponimy, które określają wyłącznie mężczyzn. Jak wynika z powyższego, inaczej niż np. w materiałach analizowanych przez Ewę Wolnicę – Pawłowską i Wandę Szulowską [WOLNICZ-PAWŁOWSKA – SZULOWSKA 1998: 191] gdzie antroponimy tego typu dotyczą jedynie warstwy chłopskiej, tutaj obserwujemy stosunkowo duży udział nazw osobowych mieszczan, natomiast brak zapisów dotyczących szlachty. Piotr Złotkowski w materiale antroponimicznym z Podlasia notuje tego typu formacje przede wszystkim w warstwie chłopskiej, w mniejszym stopniu wśród mieszczan [ZŁOTKOWSKI 2017: 52] oraz szlachty [ZŁOTKOWSKI 2015: 315]. Z moich obserwacji wynika, że w księgach miejskich, czy w księgach grodzkich (plenipotencje, zapisy) rzadko się pojawiają tego typu określenia dodatkowe, ze względu na to, że były w nich rejestrowane sprawy dotyczące szlachty i mieszczan (księgi miejskie) (zob. Źródła archiwalne).

W dużej części nazwisk zaznacza się obecność nazw osobowych tworzonych od imion. Są to imiona w większości wschodniosłowiańskie derywowane od postaci kanonicznych i gwarowych, np.: *Danylczyk*<*Danylko*<*Danił* [BT: 79], *Dańczyk*<*Danko*<*Danił* [BT: 79], *Demczyk*<*Demko*<*Domietij* [BT: 81], *Iwaniszczuk*<*Iwaniszka*<*Iwan* [Usc: 96], *Kiryłuk*<*Kiryło*<*Kirill* [BT: 79], *Nazaruk*<*Nazar*<*Nazarij* [BT: 119], *Olefirczuk*<*Olifir*<*Jejewfierij* [BT: 83], *Oleszczuk*<*Olesko*<*Aleksandr*, *Aleksy* [BT: 66, 67], *Omelańczuk*<*Omelan*<*Jemilian* [BT: 84], *Trochymiuk*<*Trochym*<*Trofim* [BT: 139], *Weremko*<*Weremko*<*Ijeremija* [BT: 99], *Wołoszczuk*<*Wołosko*<*Wołos*<*Własij* [BT: 76]. Zdarzały się, choć rzadziej nazwy osobowe tworzone od imion, które kojarzone są z rzymskim katolicyzmem: *Bartoszczuk*<*Bartoszek*<*Bartłomiej* [BT: 74], *Franczuk*<*Franko*<*Franciszek* [BT: 91], *Jaroszczuk*<*Jarosz*<*Hieronim*, *Hieroteusz*, *Jarostaw* [BT: 95, 96, 99], *Piotruk*<*Piotr*, *Staniuk*<*Stan*<*Stanisław* [BT: 131], *Wojteczuk*<*Wojtko*<*Wojciech* [BT: 142], *Wolińczuk*<*Wolimir* [BUB: 323], *Zygmunczuk*<*Zygmunt*.

W grupie antroponimów urobionych od apelatywów odnajdujemy między innymi podstawy o proveniencji wschodniosłowiańskiej, np.: *Koniowodziuk*<*konowod* ‘ten, który kradnie konie’ [BUS: 448] (pol. koniokrad), *Stryżuk*<ukr. *stryha* ‘krótko obstrzyżony człowiek’ [RED: 1018], *Szastaluk*<ukr. *szastaty* – szamotać się [HRIN: 2892], *Tenetiuk*<ukr. *teneta* (pol. sieć myśliwska) [RED:1043].

Podsumowując, na podstawie powyższych rozważań można wysnuć wniosek, że tak licznie występujące nazwiska z sufiksem *-uk/-czuk*, które, jak pokazują badania były charakterystyczne przede wszystkim dla ludności chłopskiej pochodzenia wschodniosłowiańskiego są dowodem na ważną rolę i duży udział procentowy żywiołu ukraińskiego w osadnictwie tych ziem. Taki stan rzeczy wyraźnie ilustrują również inskrypcje nagrobne na pograniczu polsko-wschodniosłowiańskim [CZYŻEWSKI: 2013] oraz współczesne słowniki antroponimiczne [RYMUT], dzięki którym możemy uzyskać dokładną lokalizację nosicieli nazwisk, a co za tym idzie również ustalić kierunki migracji mieszkańców pogranicza polsko-ukraińskiego i szerzej polsko-wschodniosłowiańskiego.

### Literatura

- BUCZKO 2013: Buczko, H., Buczko, D. Istoryczna ta suczasna ukrajinska onomastyka, Czerniwci: Bukrek.
- CHUDASZ 1977: Chudasz, M. L. Z istoriji ukrajinskoji antroponimiji, Kyjiw: Naukova dumka.
- CITKO 2001: Citko, L. Nazewnictwo osobowe północnego Podlasia w XVI w., Wydawn. Uniwersytetu w Białymstoku.
- CITKO – DACEWICZ 1996: Citko, L., Dacewicz, L. Typy strukturalne antroponimów w XVI-wiecznym woj. podlaskim // Antroponimia słowiańska, „Prace Onomastyczne”, 35, pod red. E. Wolnicz-Pawłowskiej i J. Dumy, Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, s. 83-92.
- CZYŻEWSKI: Czyżewski, F. Antroponimia pogranicza polsko-wschodniosłowiańskiego w świetle inskrypcji nagrobnych. Część 1. Słownik nazwisk, Lublin: Polihymnia.
- DACEWICZ 2012: Dacewicz, L. Antroponimia Tatarów litewsko-polskich w przekroju historycznym, Białystok: Stowarzyszenie Trans - Humana.
- DACEWICZ 2014: Dacewicz, L. Historia nazwisk na kresach północno-wschodnich Rzeczypospolitej (XVI-XVIII w.), Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- GÓRAK 1990: Górak, J. Miasta i miasteczka Zamojszczyzny, Zamość: Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków w Zamościu .
- GÓRALSKI 1998: Góralski, Z. Urzędy i godności w dawnej Polsce, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- HORN 1959: Horn, M. Zaludnienie województwa bełskiego w 1630 r. „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych”, t. XXI, s. 67-97.
- JAROSZYŃSKI 1991: Jaroszyński, W. Siedem wieków Grabowca, Lublin: Lubelskie .
- KOJDER 2014: Kojder, M. Antroponimia historyczna starostwa hrubieszowskiego w XVII i XVIII wieku, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- KOJDER 2015: Kojder, M. Nazwiska patronimiczne z formantami z podstawowym -k- w inskrypcjach nagrobnych na cmentarzu w Chełmie // Pogranicza słowiańskie w opisach językoznawczych. W 110. rocznicę urodzin Profesora Władysława Kuraszkiewicza (1905-1997), pod red. F. Czyżewskiego, M. Olejnika, A. Pihan-Kijasowej, Lublin – Włodawa: Polihymnia, s. 191-200.
- KURZOWA 1993: Kurzowa, Z. Język polski Wileńszczyzny i kresów północno-wschodnich XVI-XX w., Warszawa: Universitas.
- LINDERT 1972: Lindert, B. Formanty *-i/uk, -čuk* w językach wschodniosłowiańskich, „Z Polskich Studiów Slawistycznych”, IV, Warszawa: PWN, s. 81-87.
- MYTNIK 2010: Mytnik, I. Antroponimia Wołynia w XVI-XVIII wieku, Warszawa: Katedra Ukrainistyki. Uniwersytet Warszawski.

- ROSZCZENKO 2002: Roszczenko, M. Kleszczele, Bielsk Podlaski – Kleszczele: Związek Ukraińców Podlasia.
- SAJEWICZ 2013: Sajewicz, M. Nazwiska patronimiczne z formantem -uk w powiecie hajnowskim na Białostoczyźnie na tle ogólnopolskim, Lublin: UMCS.
- WOLNICZ-PAWŁOWSKA – SZULOWSKA 1998: Wolnicz-Pawłowska, E., Szulowska, W., Antroponimia polska na Kresach południowo-wschodnich, Warszawa: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy.
- ZŁOTKOWSKI 2015: Złotkowski, P. XVI- i XVII- wieczne antroponimy przedstawicieli warstwy szlacheckiej ziemi bielskiej z formantem -uk, -(cz)uk // Pogranicza słowiańskie w opisach językoznawczych. W 110. rocznicę urodzin Profesora Władysława Kuraszkiewicza (1905-1997), pod red. F. Czyżewskiego, M. Olejnika, A. Pihan-Kijasowej, Lublin – Włodawa, s. 315-327.
- ZŁOTKOWSKI 2017: Złotkowski, P. Antroponimia historyczna mieszczan i chłopów Brańska i okolic w ujęciu statycznym i dynamicznym, Lublin: UMCS.

#### **Słowniki:**

- Bub – Bubak, J. *Księga naszych imion*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1993.
- BT – Tichoniuk, B. *Imiona i ich formy na pograniczu polsko-białoruskim od XVI wieku do roku 1839*, Zielona Góra 2000.
- Bus – Buseł, W. S. (red.), *Wełykyj tłumacznij słownik súčasnoji ukrajinskoji mowy*, Kyjiw 2003.
- Hrin – Hrinzenko, B. *Słownik ukrajinskoji mowy*, t. I-IV, Kyjiw 1907-1909.
- Red – Redko, J. *Słownik súčasnych ukrajins'kich prizwyszcz u dwóch tomach*, Lwiv 2007.
- Rymut – Rymut, K. *Słownik nazwisk współcześnie w Polsce używanych*, t. 11-10, Kraków.
- Usc – Uscinowicz, A. K. *Słownik asabowych własnych imjon*, Mińsk 2011.

#### **Źródła archiwalne:**

1. ASK119 – Archiwum Skarbu Koronnego, Lustracja starostw i królewskich czyn w powiecie grabowieckim (1765 r.), LVI syg. 76
2. KGR102 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1699-1701), syg. 35/10/0/3.1/102
3. KGR103 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1702-1703), syg. 35/10/0/3.1/103
4. KGR104 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1704-1705), syg. 35/10/0/3.1/104
5. KGR105 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1710-1711), syg. 35/10/0/3.1/105
6. KGR106 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1712), syg. 35/10/0/3.1/106
7. KGR107 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1713-1714), syg. 35/10/0/3.1/107
8. KGR108 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1714-1715), syg. 35/10/0/3.1/108
9. KGR109 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1717), syg. 35/10/0/3.1/109
10. KGR110 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1718-1719), syg. 35/10/0/3.1/110

11. KGR111 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1720), syg. 35/10/0/3.1/111
12. KGR112 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1721), syg. 35/10/0/3.1/112
13. KGR113 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1722-1723), syg. 35/10/0/3.1/113
14. KGR114 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1724-1725), syg. 35/10/0/3.1/114
15. KGR115 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1726-1728), syg. 35/10/0/3.1/115
16. KGR116 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1729-1730), syg. 35/10/0/3.1/116
17. KGR117 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1731-1735), syg. 35/10/0/3.1/117
18. KGR118 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1735-1737), syg. 35/10/0/3.1/118
19. KGR119 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1738-1739), syg. 35/10/0/3.1/119
20. KGR120 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1740-1742), syg. 35/10/0/3.1/120
21. KGR121 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1743-1749), syg. 35/10/0/3.1/121
22. KGR122 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1757-1759), syg. 35/10/0/3.1/122
23. KGR123 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1759-1760), syg. 35/10/0/3.1/123
24. KGR124 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga relacji (1760-1761), syg. 35/10/0/3.1/124
25. KGW175 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga wyroków (1651-1661), syg. 35/10/0/2/175
26. KGW177 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga wyroków (1660-1771), syg. 35/10/0/2/177
27. KGW179 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga wyroków (1682-1690), syg. 35/10/0/2/179
28. KGW180 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga wyroków (1691-1699), syg. 35/10/0/2/180
29. KGW181 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga wyroków (1700-1704), syg. 35/10/0/2/181
30. KGW182 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga wyroków (1711-1722), syg. 35/10/0/2/182
31. KGW183 - Księgi grodzkie grabowieckie, Księga wyroków (1723-1733), syg. 35/10/0/2/183
32. KM7 – Księgi miasta Grabowca, Księga radziecko-ławnicza (1754-1764), syg. 35/32/0/-/7

33. KP193 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga plenipotencji (1681-1732), syg. 35/10/0/4/193
34. KZ59 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga zapisów (1650-1655), syg. 35/10/0/1/59
35. KZ65 – Księgi grodzkie grabowieckie, Księga zapisów (1699-1708), syg. 35/10/0/1/65
36. KZG2 – Księgi ziemskie grabowieckie, Księga zapisów, relacji (1534-1559), syg. 35/3/0/-/2
37. KZG4 – Księgi ziemskie grabowieckie, Księga wyroków, relacji (1565-1570), syg. 35/3/0/-/4
38. KZG9 – Księgi ziemskie grabowieckie, Księga zapisów, relacji, wyroków (1590-1599), syg. 35/3/0/-/9
39. KZG15 – Księgi ziemskie grabowieckie, Księga zapisów, relacji, wyroków (1620-1625), syg. 35/3/0/-/15
40. KZG24 – Księgi ziemskie grabowieckie, Księga wyroków (1595-1600), syg. 35/3/0/-/24
41. KZG25 – Księgi ziemskie grabowieckie, Księga wyroków (1601-1608), syg. 35/3/0/-/25
42. KZG26 – Księgi ziemskie grabowieckie, Księga wyroków (1609-1617), syg. 35/3/0/-/26
43. KZG27 – Księgi ziemskie grabowieckie, Księga wyroków (1617-1619), syg. 35/3/0/-/27
44. KZG28 – Księgi ziemskie grabowieckie, Księga wyroków (1619-1636), syg. 35/3/0/-/28
45. KZG29 – Księgi ziemskie grabowieckie, Księga wyroków (1624-1629), syg. 35/3/0/-/29
46. KZG30 – Księgi ziemskie grabowieckie, Księga wyroków (1636-1644), syg. 35/3/0/-/30
47. KZG34 – Księgi ziemskie grabowieckie, Księga pozwów (1773-1775), syg. 35/3/0/-/34

Marek OLEJNIK  
Maria Curie Skłodowska University  
Lublin, Poland  
molejnik@gazeta.pl



# Литературоведение

Наталья ИВАНОВА

## СОВРЕМЕННЫЙ РОМАН В ПОИСКАХ ЖАНРА

### Contemporary Novel in Searches of Genre

Modern Russian novel is changing. As a literary genre, it has many versions and variations: traditional novel with plot and heroes, motives and realistic background; family saga; a book of short stories united by the main person; the postmodern text; autobionovel; ego-prose, so cold “non-history” – history novel. The main literary prizes in Russia are given annually to the different novels – winners of “Russian Booker” and “Big Book”.

*Keywords: novel, Russian prose, genres, tradition, postmodern, autobionovel, ego-prose, united stories, literary prize, Russian Booker*

Если поставить задачу поисковику Интернета найти что-нибудь о современном романе как жанре, то прежде всего появятся картинки обложек с названиями: «Скандальный брак». «Заветное желание». «Удачная партия». «Брачный контракт». Это означает, что под «современным романом как жанром» поисковик (как и массовый читатель) понимает прежде всего любовный роман. Следующим по популярности запросов выходит «роман о маньяке». Статья о нем как о разновидности жанра опубликована в «научно-методическом, культурно-просветительском журнале» Пермского ГГПУ «Филолог» [МОИСЕЕВ – МОИСЕЕВА 2005].

А где же обыкновенный современный русский роман, роман как роман, в его постоянно воспроизводимом жанре — на одну лишь премию «Русский Букер» каждый год номинаторы выдвигают не меньше сотни произведений? Исследований, работ, литературно-критических статей о нем совсем немного. В книге терминологическом словаре Сергея Чуприна «Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям» (М., 2007) с понятием «роман» корреспондируют статьи «роман с ключом, роман без вранья», «скандальный роман», «университетский роман», «кинороман»... но никак не роман как жанр.

\* \* \*

В 1922 году Осип Мандельштам опубликовал эссе «Конец романа», в котором он дал следующее определение жанру: «Роман — композиционно замкнутое, протяженное и законченное в себе повествование о судьбе одного



лица или группы лиц» [МАНДЕЛЬШТАМ 2011: 120]<sup>1</sup>. Форма романа в веках совершенствовалась, развивалось искусство романа. Роман был насущной необходимостью и организационной формой европейского словесного искусства. Но, продолжает свою мысль Мандельштам, мы ныне выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз»; происходит отказ от романа — писатели «бессознательно пишут хронику... силою вещей современный прозаик становится летописцем» [МАНДЕЛЬШТАМ 2011: 123].

Прогноз Мандельштама не подтвердился.

После этого прогноза в русской литературе появились романы именно традиционного формата, напоминающие, и продолжающие «золотой стандарт» — Толстого, Гончарова, Тургенева, Достоевского<sup>2</sup>. Но в 20-е годы эта линия оказалась несколько смещенной — поэтика модернизма теснила традиционную. Романы Евгения Замятина («Мы»), Андрея Платонова («Чевенгур») никак нельзя отнести к классической традиции.

Тем не менее — одновременно со стабилизацией режима, с новыми консервативными вкусами, сталинским ампиром в том числе, отвергающим модернизм, (еще чуть дальше — исторически начнется идеологическая борьба с формализмом) начинает восстанавливаться и классическая форма русского романа. Содержание может быть сколь угодно новым и по сути контрреволюционным. Появляется «Тихий Дон». Михаил Булгаков пишет роман «Мастер и Маргарита» (первые редакции, прототекст — конец 20-х гг.). «Толстовская» и «достоевская» линии продолжены «соцреалистом» Леонидом Леоновым. Русский роман еще и настойчиво имитируется, советская литература наполняется эпигонскими романами калькирующими стилистику, даже синтаксис, не говоря об объеме, но не обладающим внутренней свободой и независимостью» (Александр Фадеев). Но фактически рядом, за соседним забором — и буквально, и метафорически — уже пишется «Доктор Живаго» (в объяснениях и

---

<sup>1</sup> Ср. современные определения романа как жанра: произведение, где «каждый характер представляет собой сложный, изменчивый, но внутренне законченный и цельный мир. И каждый из них раскрывается в сложных и изменчивых отношениях с другими характерами, не только главными, но и второстепенными» (Э.Г. Бабаев);

«Роман — это суп, где очень много ингредиентов и все перемешано» (прозаик Нина Горланова в беседе с Татьяной Бек);

«Лично у меня стилистические затирухи — множество ингредиентов и все смешано — вызывают индигестию (то бишь несварение)» (Алла Марченко).

<sup>2</sup> В литературоведении возникает специальный термин для обозначения данного понятия — русский роман. При всем различии между классиками есть определенные совпадения в реализации индивидуальных в каждом случае романских замыслов. «Золотая», «великая» модель литературы, запечатленная в образцах XIX века, <...> стремилась выразить собой все мировоззрение, воплотить связь всего <...> «Золотой» стандарт литературы — это высказывание цельное, законченное, а также учительское и пророческое, поскольку оно воплощает итог мысли писателя. <...> Большой русский роман — «золотой», высший жанр в такой модели литературы» [ПУСТОВАЯ 2016: 164; 165].

разъяснениях по поводу романа своим корреспондентам Борис Пастернак ссылается на Диккенса, куда уж традиционнее, и Достоевского).

Роман «За правое дело» (1952) Василий Гроссман продолжит романом «Жизнь и судьба», подчеркнуто классическим по форме, даже самым названием отсылающим к «Войне и миру». Александр Солженицын (уже после «Архипелага ГУЛАГ», жанр которого определен автором как *художественное исследование*) пишет традиционнейшие по форме, консервативные по поэтике «Раковый корпус» и «В круге первом». На фоне художественной новизны «Архипелага» они представляются воспроизводящими «золотой стандарт» русского романа.

Однако вернемся к мандельштамовской статье 1922 года, ее предсказаниям и вспомним Варлама Шаламова.

Поэтика его «новой прозы» обозначает иную, новаторскую линию в русской прозе, но это не роман. Да и мог ли Варлам Шаламов в условиях своего существования сочинять «романы»? Тоже писатель каторжной судьбы, Юрий Домбровский, автор нескольких романов, в том числе продолжающих традицию объемного русского философского романа, создает в 60-х гг. романы «Хранитель древностей» и «Факультет ненужных вещей». Но фрагментарность, обозначенная Варламом Шаламовым, как особенность прозы нового типа, воздействует и на изменение формы романа.

Кстати, не могу удержаться: в письме 1928 года, после прочтения «Шума времени» Мандельштама, сочинения новаторского, Пастернак интересуется: не собирается ли Осип Мандельштам написать *роман*, видимо воспринимая «Шум времени» как подступы к новому типу романа, — хотя далее переходит к похвалам. К. Федину, автору более чем традиционных скучных романов. Да и сам, в своей прозе, Пастернак отходит от модернизма «Детства Люверс» и «Охранной грамоты».

А сегодня? Что происходит с романом в русской литературе сегодня?

Алла Марченко закрепила собрания рассказов-фрагментов под крышей романа запоминающимся термином-неологизмом: *вместороманье*. Современная критика изобрела еще один, более деликатный, термин: *романная проза*.

\* \* \*

Современную прозу преследует депрессивное литературно-критическое сопровождение. Но роман, роман как жанр, выжил. И продолжается в разных модификациях<sup>3</sup>.

Главные литературные премии в России учреждены и вручаются именно за роман — «Русский Букер», «Большая книга» и «Национальный бестселлер» (при всех оговорках относительно последних двух, они, как правило, присуждаются за романы).

---

<sup>3</sup> «Да... Бахтин показал, что в присутствии романа романизируются и смежные с ним жанры», «...род самосохранения жанра в неблагоприятных для него условиях» [МАРЧЕНКО 2004: 160].

Роман, особенно если он представляет собою продукт массолита, легко превращается в стоящую на полке книгу и еще более легко и просто — в груз, который вагонами отправляют по стране для продажи. Соперник у такого это телесериал. Но появились уже и хорошо продаются романы, в свою очередь написанные по сериалам (пример: «Оттепель», роман Ирины Муравьевой по телесериалу Валерия Тодоровского)<sup>4</sup>.

Современного автора к жанру романа влечет не только магическая тяга<sup>5</sup>: искушение не только жанром, но желанием приписаться к нему.

Захар Прилепин собирает книгу под жанровым определением «Роман в рассказах». Михаил Елизаров в «Бураттини. Фашизм прошел» определяет жанр сборника как «Монологи персонажей из ненаписанного романа»<sup>6</sup>.

Роман как *обозначенный* автором жанр востребован и читателями, и критиками, и издателями, и книгопродавцами. Не являющиеся ни по каким параметрам романами книги смело именуют себя романами. Даже беглый осмотр изящной словесности, представленной в книжных магазинах, заставляет поверить, что на полках теснятся почти сплошные романы. Хотя в последнее время, эпоху ЖЖ и ФБ, отмечен интерес к сборникам короткой прозы, подогретым подвижной лентой интернета: Линор Горалик — «Это называется так: короткая проза» (91 рассказ), Александр Иличевский публикует в «Новом мире» (а вскоре и отдельной книгой) «Короткую прозу», Денис Драгунский успешно собирает в книги свои фейсбучные рассказы и новеллки [ГОРАЛИК 2008], [ГОРАЛИК 2011], [ИЛИЧЕВСКИЙ 2008], [ИЛИЧЕВСКИЙ 2015], [ДРАГУНСКИЙ 2013], [ДРАГУНСКИЙ 2014а], [ДРАГУНСКИЙ 2014б], [ДРАГУНСКИЙ 2015]<sup>7</sup>.

Появляются романы, композиционно составленные, из кратких текстов, писем: от вымышленных (Михаил Шишкин, «Письмовник») до невымышленных, реальных писем-текстов (Карина Добротворская. «Кто-нибудь видел мою девчонку? 100 писем к Сереже»), где личная история превращается в публичную, в роман.

---

<sup>4</sup> Об «обратном» переводе телесериала в роман говорит издатель О. Аминова: «...Когда мы видим, какой популярностью пользуется тот или иной фильм или телесериал, мы понимаем, что читателям наверняка захочется не только увидеть, но и прочесть <...> роман получился очень интересный. И даже какие-то случайные нелепости или неточности в фильме удалось преодолеть в романе». Говорит автор, Ирина Муравьева: «Я была очень свободна как автор, потому что иначе бы я за это не бралась. Я писала свой роман. <...> а роман — это вещь свободная» (программа радио «Эхо Москвы, «Книжное казино», 4 октября 2015 г.

<sup>5</sup> «Массовое производство лже-романов» — [МАРЧЕНКО 2004: 163]

<sup>6</sup> См. книги Захара Прилепина: [ПРИЛЕПИН 2007], [ПРИЛЕПИН 2008], [ПРИЛЕПИН 2009]. Михаил Елизаров определяет в аннотации свой сборник рассказов «Кубики» как «14 историй, объединенных единой стилистической атмосферой». [ЕЛИЗАРОВ 2018]

<sup>7</sup> Д. Драгунский сегодня о себе: «...начал писать короткие рассказы. Теперь я молодой писатель, потому что моя первая книга вышла в 2009 году, а всего их уже одиннадцать» (сайт Газета.ru, где Д. Драгунский является колумнистом).

Новый русский роман включает в повествование вымышленные дневники («Старая девочка» Владимира Шарова), вымышленную переписку («Анна Гром и ее призрак» Марии Рыбаковой, «Даниил Штайн, переводчик» Людмилы Улицкой, «Возвращение в Египет» Владимира Шарова), реальные биографии реальных персонажей, обозначенных вымышленными именами (роман с ключом — «Таинственная страсть» Василия Аксенова), вымышленные мемуары вымышленного героя, соединенного «дружбой» с автором-героем («Город в долине» Алексея Макушинского). Линейность повествования намеренно нарушается, пространственная перспектива искривляется, хроникально-бытовое время соединяется с условным. Критики «на полях» своей профессиональной деятельности пишут «романы» (указано в подзаголовках): «Фейсбучный роман» (Сергей Чупринин); «Роман с литературой в кратком изложении» (ваша покорная слуга). Павел Басинский, складывая в книгу литературно-критические статьи, называет ее «Роман с критикой». Можно утверждать, что всякая объемная проза стремится сегодня к романному статусу.

Более двадцати лет в России возникают и исчезают различные жанровые премии качественной прозе. За повесть года — премия Белкина; за рассказ года — премия имени Юрия Казакова. Но в последнее время, когда под *жанровой* литературой все более и более понимается *массовая* с ее разновидностями (детектив, любовный роман, триллер, фэнтези), в премиальной стратегии произошло новое разделение: по объему. Итак, есть премия «*Большая книга*», а в «Русской премии» обозначены номинациями «*Крупная проза*» и «*Малая проза*».

И в то же время роман сохраняет жанровые черты семейной социально-исторической саги («Зеленый шатер», «Лестница Якова» Людмилы Улицкой), историко-биографического жанра («Возвращение в Панжруд» Андрея Волоса), социально-психологического романа (Роман Сенчин. «Елтышевы»), романа воспитания (Александр Кабаков. «Все поправимо»). Однако по шкале «реальное — воображаемое» новый роман располагается между *fiction* и *non-fiction*, скорее всего, его можно отнести к *faction* — сплаву, соединению вымышленного с фактографически подтвержденным.

Людмила Улицкая использует в тексте семейные дневники, письма, документы «передавая» их, вполне реальные, принадлежащие ее бабушке и деду, под вымышленным именем — Якову Осецкому, наделенному (во многом, но не целиком) биографическими и личными чертами реального существовавшего деда: «Переписка бабушки и дедушки длилась более четверти века, и она такая интенсивная, потому что годами супруги жили порозь — дед пережил две ссылки, начиная с 1931 года, и очень тяжелые лагеря». Если говорить о форме романа, то рецензенты подчеркивают его специальную фрагментарность: «Новый роман Людмилы Улицкой <...> похож на пазл из тысячи кусочков, где каждый кусочек — это озаглавленный годом действия текст о ком-то из семьи». <sup>8</sup> Захар Прилепин написал «Обитель» поверх воспоминаний бывших лагерников о Соловках, используя конкретные детали, преображая судьбы,

---

<sup>8</sup> [www.livelib.ru/book/1001411543/review](http://www.livelib.ru/book/1001411543/review)

иногда заменяя всего одну букву в имени реального человека. Гузель Яхина сочинила роман «Зулейха открывает глаза», как она утверждает в интервью, по реальным рассказам своей бабушки.

В современном романе уничтожаются границы между вымыслом и реальностью. Появляются романы, документально достоверные, составленные из обнаруженных в архивах мемуаров лиц потаенной истории (Наталья Громова. «Последняя Москва»), есть и романы, имитирующие мемуары и дневники (Вл. Шаров), романы, преобразующие реальные авторские впечатления, расширяющие и переводящие реалии в вымысел — так написан (частично) роман Глеба Шульпякова «Музей имени Данте».

\* \* \*

Издательство «Астрель» в 2008 году изготовило «безупречный роман» — роман, написанный компьютерной программой на основе «Анны Карениной» под названием «Настоящая любовь». Заложили программу, подкрутили сюжетные линии — на выходе получилась смесь из романа Л. Толстого, пьес Чехова и детективов Агаты Кристи, — нечто близкое к тому, что конструирует Б. Акунин.

В современной романной прозе есть ряд внутренних оппозиций: прежде всего отчетливо противостоят друг другу артхаус и массолит. Но есть еще одно противостояние: Евгению Гришковцу не только эстетически, но этически противостоит Роман Сенчин («Елтышевы»). Сенчин намеренно отсылает свой последний роман, «Зона затопления», к «Прощанию с Матерой» Валентина Распутина. В одном из интервью он заявил: «Вполне можно попытаться написать такую вещь... близко расположенную к «Деньгам для Марии» (повесть В. Распутина 70-х гг. — *Н.И.*). Почти идентично — ничего в России не изменилось». Романа Сенчина не пугает вторичность: «...Сейчас римейки в большой моде, на них лучше клюют, чем на стопроцентную оригинальность».

Еще одна из тенденций поэтики современного романа — та, что в тексте, выступая от первого лица, не совсем идентичного реальному авторскому, как бы «сдвинутой» авторской личности. *Эго-проза* — попытка собрать текст «под себя» в уходящем из-под власти писателя, распадающемся мире. Автор, существующий в зоне реальности, как реальное лицо, иногда даже под реальным именем и в реальном окружении, «затуманивает» свое изображение, уводя себя в сторону fiction (изображая и одновременно «изобретая» самого себя). Эта линия, которую условно можно обозначить как *авторскую непрямоту* в якобы прямом, почти (вот именно) зеркальном отражении, есть в артистической прозе Сергея Довлатова, раннего, еще не отравленного идеологическим величием Эдуарда («Эдички») Лимонова; присутствует в сочинениях Венедикта Ерофеева («Венечки»), ближе к нашему времени — у Андрея Рубанова (экзотический тюремный опыт автора имеет значение), в полуавтобиографическом «Саньке» Захара Прилепина, в прозе Олега Павлова («Карагандинские десятины»), «Дневник охранника». Опыт может быть всякий — например, потомственно-филологический, как у Андрея Аствацатурова («Люди в голом»),

«Скунскамера»). Этот ряд имен и произведений, не объединенных ничем, кроме поэтики, представления авторского «я», можно продолжать довольно долго.

Автор обращается к личному опыту и оттого, что депрессивно разочарован в реальности современной России, где нет места герою, о чем свидетельствуют заголовки и подзаголовки («Без возврата. *Негерой нашего времени*» — Сергей Бабаян), ироническое, у Владимира Маканина, название романа — «Андеграунд, или *Герой нашего времени*». У Виктора Пелевина — «*Empire V. Повесть о настоящем сверхчеловеке*», у Сергея Минаева — «*Духлесс. Повесть о настоящем человеке*».

В поисках героя для современного романа автор порой теряется — и ищет героя в самом себе. Автобиороман — тоже жанровая разновидность романа. Но для того чтобы автобиороман состоялся, нужно быть крупной, мыслящей, творческой, рефлексирующей личностью — как Иван Бунин в «*Жизни Арсеньева*». Иным романам из этой группы сегодня свойственна навязчивая публицистичность («*Книга без фотографий*» Сергея Шаргунова).

\* \* \*

При всем вышесказанном — о распаде и мутациях романного жанра в современной прозе — отмечу, что появление версий традиционного, социально окрашенного романа с четко прописанным сюжетом, персонажами, мотивировками, историческим фоном — вызывает интерес одновременно у читателей и профессиональных жюри. Такова внезапность признания романа никому до того не ведомой молодой писательницы из Казани Гузели Яхиной — ее роман «*Зулейха открывает глаза*» явился рекордсменом по попаданию в лидеры самых заметных премий года, включая модный «НОС».

Традиционная жанровая форма наряду с разнообразными мутациями продолжает жить. И приносить новые неожиданные плоды — в испытанной, веками опробованной форме. Именно такой, конец которой Мандельштам объявил почти сто лет тому назад. Роман сегодня активно осваивает разные направления, пробует разные возможности, контаминируя, впитывая в себя разные жанры, совмещая, казалось бы, несовместимые языки и стили.

Роман не имеет канона. Роман — предельно свободное образование. Роман — постоянно становящийся, эластичный, неуловимый — жанр, для которого важен постоянный контакт с меняющимся миром. Роман остается сам собой. Роман меняется.

И все это — современный русский роман.

### Библиография

- ГОРАЛИК 2008: Линор Горалик. Короче. Сборник короткой прозы. — Москва: Новое литературное обозрение.  
ГОРАЛИК 2011: Линор Горалик, Устное народное творчество обитателей сектора М1 Москва: Книжное обозрение.  
ДРАГУНСКИЙ 2013: Денис Драгунский, Взрослые люди. — Москва: АСТ.

- ДРАГУНСКИЙ 2014а: Денис Драгунский, Окна во двор. — Москва: АСТ.  
ДРАГУНСКИЙ 2014б: Денис Драгунский, Отнимать и подглядывать. — Москва: АСТ.  
ДРАГУНСКИЙ 2015: Вид с метрооста. — Москва: АСТ.  
ЕЛИЗАРОВ 2008: Михаил Елизаров, «Кубики», Москва: АдМаргинем.  
ИЛИЧЕВСКИЙ 2008: Александр Иличевский. Ослиная челюсть. — Москва: АСТ.  
ИЛИЧЕВСКИЙ 2015: Александр Иличевский, Справа налево. — Москва: АСТ.  
МАНДЕЛЬШТАМ 2011: О. Мандельштам. Конец романа // О. Мандельштам. Полное собрание сочинений и писем в 3-х тт., т. 2. Москва: Прогресс-Плеяда.  
МАРЧЕНКО 2004: Алла Марченко. Вмestороманье. «Новый мир», 2004/4.  
МОИСЕЕВ – МОИСЕЕВА 2005: Петр Моисеев, Анна Моисеева. Роман о маньяке как жанр современной литературы. — Пермь, интернет-журнал Пермского Государственного педагогического университета «Филолог», 2005/6.  
ПРИЛЕПИН 2007: Захар Прилепин, «Грех. Одна жизнь в нескольких рассказах», Москва: АСТ.  
ПРИЛЕПИН 2008: Захар Прилепин, «Ботинки, полные горячей водкой», Москва: АСТ.  
ПРИЛЕПИН 2009: Захар Прилепин, «Восьмерка. Маленькие повести», Москва: АСТ.  
ПУСТОВАЯ 2016: Валерия Пустовая. Долгое легкое дыхание. Литература настоящего времени. — «Знамя», 2016/1.

Наталья ИВАНОВА  
Lomonosov Moscow State University  
Moscow, Russia  
ivanova@znanlit.ru

Тамара ДЬЯКОВА

## СОВРЕМЕННЫЙ РУССКИЙ РОМАН В ПОИСКАХ СВОЕЙ ИГРЫ

### A Modern Russian Novel in Search of Its Own Game

The article deals with artistic searches of contemporary Russian prose writers, who see a connection between the transformations of the literary genre of the novel and the postmodern manifestations of life. The problem of genre changes in the novel form is viewed through the prism of the game as the true principle of a living culture, the meaning of which was defined by *Huizinga*. According to his concept, genre changes can become an important source of literature renewal if they are an adequate response to changes in reality itself, rather than means of entertainment.

*Keywords: novel, genre, game, postmodernism, transformation of form*

*...каждый роман если это роман а не липа  
собственно есть оснащённая массой излишних ремарок  
сказка с печальным концом...*

*Шандор Каняди*

Русский роман сегодня по единодушному признанию и литературных критиков, и писателей, пребывает в состоянии поиска новой формы, нового языка, новых тем и нового героя. Такая его подвижность вызвана не только особыми процессами в культуре, но и спецификой самого жанра. Еще М.М. Бахтин указывал, что «роман – единственный становящийся и еще неготовый жанр», чей «костяк», «еще далеко не затвердел» [БАХТИН 2000: 301], именно поэтому ему потенциально свойственны незавершенность и вариативность.

Постмодернизм усилил эти свойства романа, легитимизировав бессистемный процесс создания его новых жанровых разновидностей. В подзаголовках ко многим произведениям современных авторов можно обнаружить обозначения: роман-фрагмент, роман-комментарий, ненаписанный роман, роман-завязка, роман-версия, роман-конспект, пергамент и т.д.

Принято считать, что роман стал классикой жанра и своего рода эталоном формы в XIX веке. В этой связи сопоставление русского романа наших дней ориентировано именно на классический роман, базовые представления о специфике которого были сформулированы М.М. Бахтиным. Его тезис о диалогичности любого высказывания, в том числе художественного произведения, был позднее развит в теорию двух линий в истории европейского романа: монологическую и полифоническую. При этом полифонический роман, до-



стигший вершин в творчестве Ф.М. Достоевского, является, по мнению ученого, наиболее продуктивным и перспективным, что актуально читается в контексте постмодернистской культуры.

Очевидно, что сегодня, говоря словами Н.Л. Лейдермана, «растеряна культура многофигурного, симфонически сложного и композиционно слаженного романа, которым гордилась русская реалистическая словесность» [ЛЕЙДЕРМАН 2003: 26]. На смену целостному эпическому полотну пришла множественность drobных и разрозненных моделей действительности, зафиксированных в слове.

Сравнивая современный роман с романом классическим, исследователи выделяют несколько принципиальных обстоятельств, угрожающих целостности жанра романа. Это и утрата границ между субъектом и объектом, и исчезновение цельного характера, составляющего основу классического романа, и фикция реальности, в то время, как классический роман создавал полную её иллюзию, и исчезновение фабулы, и отсутствие эпического повествования.

Основные линии изменений в жанровой форме романа можно представить в контексте игры: с одной стороны, свертывание, редуцирование, уменьшение объема романа, с другой стороны, тяготение к синтезу, к «гибридизации» с другими жанровыми моделями.

Игровая стихия отечественного романа рубежа XX–XXI веков обусловлена, по большей части, неоднозначной реакцией на саму действительность, утратой единой регламентирующей линии художественного воспроизведения жизни. А ведь эта особенность романной формы является важным жанрообразующим признаком. С конца XVIII века воспроизведение «обыденной действительности» и одновременно «увеличение, как в зеркале мира и века», по словам Шеллинга, должно стать отличительной чертой романного повествования [ШЕЛЛИНГ 1966: 382-384].

Поскольку изменения в жанровой системе романа нерасторжимо связаны с культурными процессами в целом, то можно соотнести вопросы кризиса романной формы с теорией кризиса культуры, который Йохан Хёйзинга усматривал в отсутствии игрового начала в обществе. Игра, с точки зрения учёного, это некоторая свободная деятельность, которая осознается как «ненастоящая», несвязанная с обыденной жизнью, но, тем не менее, могущая полностью захватить играющего; которая не обуславливается никакими ближайшими интересами (материальными или доставляемой пользой); которая протекает в особо отведенном пространстве и времени, упорядочена и в соответствии с определенными правилами, и вызывает к жизни общественные объединения, стремящиеся окружить себя тайной, или подчеркивает свою необычность по отношению к прочему миру своеобразной одеждой и обликом [ХЕЙЗИНГА 1992: 31-32].

Метафора игры применительно к литературному творчеству – восходит к Канту, который считал отличительным признаком подлинного искусства спонтанную и незаинтересованную игру. Но, что это может означать? Принцип отношения автора к материалу, или принцип отношения к воспроизводимой действительности?

Интересной в этом плане является точка зрения В. С. Маканина, которого однажды попросили расшифровать его тезис о том, что в литературе он любит «играть черными». Владимир Семенович рассказал, что родился он в маленьком уральском городке Орске, где было повальное увлечение шахматами. Игра в шахматы явилась для будущего писателя первым уроком психологии, когда он наблюдал за действиями взрослых людей, проигрывающих партию. Шахматы также помогали всегда находиться в контексте времени. «Когда я пишу текст, я точно знаю, играю я черными или белыми. Что такое игра белыми? Это когда ты с достаточной степенью точности знаешь результат. Здесь на ход надо отвечать ходом, нисколько не медля, иначе завязнешь. Это, как правило, относится к материалу, хорошо знакомому. Если я хочу написать сильнее, то играю черными. То есть все превращается из защитной реакции в игру со встречным ходом. В прозе это можно сравнить с темой, по которой пытаешься пройти впервые. Здесь каждый спешный шаг может вызвать проблему большую, чем предыдущая. Ты как бы даешь тексту на тебя давить, обещая не выигрывать. Из последних вещей, для которых типична «игра черными», можно назвать «Андеграунд, или Герой нашего времени». Для меня этот роман абсолютная квинтэссенция игры» [АЛЕКСЮТИНА 2004].

Итак, писатель может встать на позицию точного отражения жизни с четкой и конкретной логикой развития, ведя как-бы монологическую линию повествования. А может быть сам вовлечён в сложную, постоянно меняющуюся игру жизни, реагируя по её ходу неоднозначно, дополняя или опровергая ранее сказанное, создавая своего рода полифонию ответных реакций на происходящее. И этот второй путь будет более естественным и свободным, свободным от рамок жанра, но не самой жизни. Эта свобода не ставит знак равенства между самой реальностью и тем, что предлагает автор. Можно сказать, что данное понимание игры соответствует тем характеристикам, которые сформулировал Хёйзинга.

Игру как основу творческого отношения к жизни Хёйзинга противопоставляет суррогатным формам, которые берут верховенство в условиях культурной нестабильности. Играющим может руководить, скажем, азарт или зависимость (т.е. несвобода) от какой-либо прагматической цели. Можно сказать, что ослабевает игровой потенциал творческой личности, она перестаёт управлять культурным процессом и сама попадает под власть других. Азарт масс, всеобщая поглощённость зрелищем, культ веселья не имеют ничего общего с подлинной игрой.

Французский философ Роже Кайуа рассматривал любое взаимодействие в обществе как один из видов игры (*агон*: это – игры, построенные на принципе соревнования, борьбы с противником; *алеа* – игры, построенные на случайности, удаче, жребии; *мимикрия* (по-латыни – подражание): игры, основанные на воспроизведении разных типов человеческой деятельности; *иллинкс* (по-древнегречески – головокружение): тип игр, связанный с интенсивным, форсированным изменением состояния, сознания) [КАЙУА 2007: 49-71].

На основе отдельных русских романов последнего времени без труда обнаруживается вариативность осмысления действительности через призму игры. Первый условный вариант игрового построения романа связан с образом

храма, который вместо истинного своего существования предстаёт целью преодоления существующей действительности. Здесь уместно вспомнить тезис Хёйзинги о том, что игра – преодоление обыденного. Храм рассматривается как утраченная, но необходимая составляющая жизни.

В современной литературе течение, связанное с переосмыслением фундаментальных религиозно-мифологических систем путем создания современных версий Священного писания, стало активным явлением в произведениях Ф. Горенштейна, А. Слаповского, В. Шарова и других авторов. Эти прозаики стремятся через «единичные, случайные, а то и «грешные» озарения частного человека высветить «связь всего сущего». В ситуации постмодерна, когда отменяются какие-либо запреты, табу, когда обесценивается, профанируются даже самые сокровенные истины, писатели стараются предупредить человечество об опасности утраты духовности, веры, нравственного стержня, то есть всех тех незыблемых начал, на которых и должна основываться человеческая жизнь.

Наиболее характерным вариантом развития романа в рамках этой игровой модели, является соединение романного жанра с житийным. Это дает возможность представить особого героя, которого В. Е. Хализев определяет как «житийно-идиллический сверхтип», в основе которого лежит «миф не о богах, а о людях, о человеческом в человеке». Примером такого жанрового единения является и роман Светланы Василенко «Дурочка».

Основной посыл романов данного типа литературовед Д. Лукач когда-то называл «эпопеей обезбоженного мира» [LUKÁCS 1985: 66], воссоздающей человеческую душу, заблудившуюся в пустой и мнимой действительности. Житие же, напротив, создает представление о целостности, поэтому Василенко, накладывая одну жанровую форму на другую, пытается заставить читателя взглянуть на мир с разных ракурсов и увидеть, с одной стороны, страшную, утратившую божественную сущность реальность, а, с другой, напомнить о вечных ценностях бытия и о существовании праведного пути.

Второй образ игровой условности в современном романе – театр, который следует рассматривать в контексте тезиса Хёйзинги об игре как напряжении [ХёЙЗИНГА 1997: 236]. Примером может служить роман Николая Кононова «Нежный театр» [КОЛОНОВ 2004]. Автор вводит слово «театр» в название с явной отсылкой к «театру жестокости Арто», предполагавшего максимальный уровень экспрессии по отношению к зрителю. В этом романе герой воспринимает жизнь, как сценическое действие. Театральность в данном случае полифункциональна. Уже во взрослой жизни, после смерти отца, герой продолжает играть, после очередной попытки суицида, после выписки из психбольницы, он заключает «сценарное соглашение» с медсестрой: каждый раз встречаться в театре, заводить галантные разговоры, играть роль успешного человека, «как все».

Образ героя двойствен: он одновременно и зритель, и актер. Эта двойственность связана со спецификой его мировосприятия. С одной стороны, в нем живет потребность вернуться в мир нежности, родства с миром, что связано с периодом его детства, с любовью к отцу; с другой стороны, пред ним открыва-

ется грубая, скучная реальность. Само понятие «театр» актуализирует проблему рока, судьбы, проблему неразрешимости жизненных противоречий, которые и предопределяют возникновение трагического мироощущения, признание того, что все придет к одному финалу – смерти.

Третий вариант игры в романе – литературный контекст, который можно проиллюстрировать «Прозой поэта» Юрия Малецкого. Если первая часть произведения – типичный «эмигрантский роман», повествующий о прозе жизни «поэта», непростом «жизне-бытие» наших постперестроечных эмигрантов на «процветающем Западе», то вторая часть размыкает повествование, включая размышления современного писателя в общелитературную и культурную традицию. Автор в своем произведении обыгрывает не только специфические черты «прозы поэта», но и упоминает во второй части романа О. Мандельштама, М. Цветаеву, И. Бродского, Б. Пастернака и других поэтов, экспериментировавших в области прозы, превращая размышления лирического героя в рефлексии о сути поэтического творчества.

Роман во многом строится на диалоге с предшественниками, особое значение в нем приобретает категория времени. Закономерным итогом размышлений героя становится мысль, что не он живет во времени, а время в нем, вне человека нет временной последовательности. В романе мы видим историю именно глазами героя, узнаем о событиях, пропущенных сквозь призму его сознания и ставших результатом его интерпретации.

Декларативное «умаление» композиции сюжета призвано воплотить авторское понимание жизни, которая утратила свою сюжетность, наполненность. Все, что составляет ее содержание, есть многократное повторение того, что уже было, то есть реальность не создает почву для развития романного сюжета. Центр тяжести смещается на самого человека, его внутренний мир, его духовное «Я». Таким способом подчеркивается восприятие реальности как абсолютно опустошенной, бессодержательной.

Аналогичные выводы напрашиваются и при прочтении «мини-романа» Константина Лошкарева «Записка из подполья», где исследуется тема «подпольного сознания», интерес к которой был присущ литературе XIX века. Если в произведении Достоевского в качестве повествователя выступал один герой с большим, раздвоенным сознанием, то у Лошкарева их два – Евгений, нашедший свое место в мире торговли «всем и вся», и Сергей, вынужденный признать, что единственный способ защититься от меркантильной, бездуховной реальности – это сознательный уход в «подполье».

«Диалог с Достоевским» очевиден и в романе Владимира Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени», решаемом в контексте проблемы «преступления и наказания». Возникает ещё и контекст лермонтовского «Героя нашего времени». Главный персонаж В. Маканина – писатель, который осознает себя в культурном пространстве русской классики и который на себе проверяет действенность в современной российской жизни ее духовно-нравственных высот. Налицо противоречивость авторской позиции: как интелли-

гент конца XX века В. Маканин действительно скептически относится к спасительной миссии литературы, но как русский писатель томится по слову, способному вести человека к добру. Текст романа становится художественной экспериментальной «площадкой» для творческой игры героя-писателя, в которой причудливо переплетаются бытовая и литературная реальности.

Четвёртый тип романной игры – квазиреальность, где своего рода лидерство получила книга Виктора Пелевина «Generation П», книга об исчезнувшей реальности. Пелевин делает попытку показать обустройство человека в других реальностях: «реальности» наркотического бреда, гиперреальности современных теле- и компьютерных технологий, осуществляющих глобальную манипуляцию личностным и общественным сознанием. Вместе с тем В. Пелевин отмечает в своем молодом герое склонность к рефлексии, желание разобраться в сложных реалиях современного мира и найти свою систему ценностей.

Симулятивная картина мира предстаёт и в романе Александра Бородыни «Спички». Писатель стирает границы между текстовой и внетекстовой реальностью, жизнь превращается у него в компьютерную игру. Маленький роман «Спички» представляет собой множество отдельных, но взаимосвязанных романских историй. Каждая из них и завершена, и одновременно «разомкнута» к диалогу с другой. Так реализуется постмодернистский принцип множественности истин, ни одна из которых не может претендовать на окончательность.

Антиутопический роман Татьяны Толстой «Кысь» предлагает вариант неразрывного существования настоящего с прошлым. Героями романа становятся люди-мутанты, потерявшие историческую память, способность адекватно воспринимать и понимать заключенный в книгах духовный опыт человечества. Отупленный массовой культурой человек, утрачивает способность воспринимать настоящую культуру, теряет эстетическое чувство, смыслопорождающий и нравственно формирующий навык общения с книгой. Вынесенное в заглавие слово «кысь» становится обозначением дикого, темного, языческого начала, мешающего человеку осознать свою индивидуальность.

Характерный для классической антиутопии конфликт личности и государства трансформировался в проблему личности в распадающемся, хаотичном мире. На первый план в этом конфликте выступает вопрос о роли культуры в формировании личностного «самостояния» современного человека, отсюда и «интертекстуальная насыщенность». В таком романе в конечном итоге показан процесс личностной деградации человека, не способного отстоять свою интеллектуальную, нравственную и духовную независимость.

На лицо многие из характерных черт постмодерна, в том или ином виде нашедшие своё выражение в современном русском романе: интертекстуальность, гибридизация форм, пародийное сталкивание нового текста с известным текстом прошлого, деканонизация авторского начала, формирующие игровой модус романа. Данные особенности романного жанра являются продолжением самой культуры. С преодолением этого этапа культуры изменится и поэтика романа. И эксперименты в области формы только усиливают уверенность в этом прогнозе.

Главное, что всё же «жанровое ядро» романа сохраняется, т.к. присутствуют константные структуры, выделенные М. М. Бахтиным. «Во-первых, яркой чертой современного романа является «стилистическая трехмерность», обусловленная диалогической природой слова, обогащенного ценностным контекстом предшествующей традиции. Во-вторых, сохраняет свою значимость «хронотоп незавершенного настоящего», усугубляющегося тем, что произведение, созданное на рубеже XX–XXI веков, включается в непрерывный поток исторического времени, благодаря своей насквозь цитатной природе. И, наконец, в-третьих, образ героя, который формируется в «зоне контакта» автора и читателя, в данном случае усложняется, благодаря тому ценностному багажу, который проясняется с помощью интертекстуальных отсылок» [СЕРОВА 2011: 7].

Игровое пространство постмодерна, которое понималось теоретиками как скольжение по горизонтали, как игра в бисер, произвольное нанизывание фрагментов и цитат не имеет принципиального значения при наличии обозначенной константы. Роман – это не кусок жизни, запотоколенный писателем, это свободная игра. И если прийти к такому роману мы сможем, останется ещё одна проблема – проблема адекватного читателя. А это проблема посерьёзней.

### Библиография

- АЛЕКСЮТИНА 2004: Алексютина, Н. Литература – как игра чёрными // Учительская газета. – №51 от 14 декабря 2004 г.
- БАХТИН 2000: Бахтин, М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука.
- КАЙУА 2007: Кайуа, Р. Игры и люди. Эссе по социологии культуры. Москва: ОГИ.
- КОЛОНОВ 2004: Колонов, Н. Нежный театр, Москва: Вагриус.
- ЛЕЙДЕРМАН 2003: Лейдерман, Н.Л. Русский реализм на исходе XX века // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: Мат. Всеросс. научно-практич. конф. Пермь, Пермский гос. университет.
- СЕРОВА 2011: Серова, З.Н. Пути трансформации романной формы в отечественной прозе рубежа XX – XXI веков. Автореферат кандидатской диссертации. Казань.
- ХЕЙЗИНГА 1992: Хейзинга, Й. В тени завтрашнего дня. Homo ludens. Москва: Прогресс-Академия.
- ХЕЙЗИНГА 1997: Хейзинга, Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и вст вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича. Москва: Прогресс – Традиция.
- ШЕЛЛИНГ 1966: Шеллинг, Ф.В. Философия искусства. Москва: Мысль.
- LUKÁCS 1985: Lukács G., Dostojewski. Notizen und Entwürfe (Hrsg. von J.C.Nyiri). Budapest.

Тамара ДЪЯКОВА  
Voronezh State University  
Voronezh, Russia  
tamara@vmail.ru

Angelika MOLNÁR

**ВОЙНЫ И МИРЫ  
(О ВОЕННОЙ ПРОЗЕ АРСЕНА ТИТОВА)****„Wars and Peaces” (On Arsen Titov’s „Combat” Prose)**

Arsen Borisovich Titov is a Russian writer from Ekaterinburg. Titov’s literary talent is marked by many awards. We are interested in "Tolstoy's spirit" in his new book "Little stories about war and peace". It is easy to detect the dialogue between texts belonging to different historical and literary epochs. The purpose of our analysis is the allocation of certain individual traits of Titov’s "combat" prose. The universality of the themes of Titov’s book is that its "primary chronicle" contains very typical episodes of life and death. We shall refer briefly to the interdependence of the motives of the "woman", "man", "mountain", "earth".

*Keywords: war and peace, "combat" prose, Titov, Leo Tolstoy, motives of "woman", "mountain"*

Целью нашего анализа является выявление некоторых индивидуальных признаков военной прозы Арсена Титова на примере его последней книги – «Маленьких повестей о войне и мире» (2015 г.).

Арсен Борисович Титов (1948-), российский живописец и писатель из Екатеринбурга, является сопредседателем Союза российских писателей с 2009 года. В 2014 году он был награждён медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» 2 степени. Литературный талант Титова отмечен многими премиями, в том числе и общероссийской национальной литературной премией «Ясная Поляна» (2014 г.), при выборе победителей которой учитывается и «толстовский дух» произведений. Нас интересуют как раз проявления этого «толстовского духа» в новой книге писателя. Творчество Титова заслужило внимания в номинации «XXI век», так как свои исторические романы он писал в постсоветское время. Этот факт в то же время не позволяет современному исследователю оценить их с временной дистанции, поэтому и не проводится рассмотрение отдельных произведений Титова. Военная проза вообще трудно поддаётся анализу вследствие своей поэтической и тематической разнородности. Тот факт, что романы Титова не особо выделены критикой, объясняется и как провинциальной отдаленностью от центра и своеобразной идеологической позицией писателя, так и тем, что его проза не может быть переведена на многие языки из-за огромного количества военных терминов и сленга, употребленных в ней.

В своих книгах о Первой мировой войне писатель использовал много исследований помимо живого опыта двоюродного деда своего отца, которого он сделал прообразом главного героя, Бориса Норина. А в «Маленьких повестях...» Титов восстанавливал как свои воспоминания, так и мемуары самих участников современных войн, чтобы как можно правдивее передать жизнь

людей, характеры героев, быт войны. Таким образом, автор, по своему собственному признанию, в своем произведении ведет хронику действительно происшедших событий. Писатель при помощи манифестации в повествовании личного участия предлагает свой взгляд на войну, отличающийся от представляемого в прессе. Следует обратить внимание на полемику, разгоревшую в этой связи в русской литературной жизни. Она объясняется тем, что одни авторы были участниками боевых действий, а другие писали, опираясь на документальную, публицистическую литературу, либо на собственные наблюдения.<sup>1</sup>

К тому же, современная военная проза имеет два направления: с одной стороны, это проза факта, «окопной» правды; с другой – это проза идеи, «рефлексивная» проза. Тенденция развития современной военной прозы обусловлена движением от малых жанровых форм к большим, от прозы факта – к рефлексивной прозе. Произведения Титова стоят на полпути между этими полюсами. Современная «окопная» проза близка к «лейтенантской» прозе<sup>2</sup>, однако некоторые разграничения всё-таки следует сделать. Если для «лейтенантской» прозы натуралистическая образность служит демонстрации «подлинной цены героизма» сражения за счастливое будущее [ЛЕЙДЕРМАН – ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 167], то в современной антигероической прозе натурализм требуется для правды войны. В отличие от знаковых произведений т.н. «лейтенантской» прозы или военной литературы, переосмысляющей культивированные события и демифологизирующей войну (В. Гроссманн, В. Астафьев), у Титова намечается «окопная правда». Его произведение выражает преклонение перед мужеством рядовых солдат, защищавших интересы своего государства во время афганской, грузинской и первой чеченской кампании.<sup>3</sup> Автор «Маленьких повестей...» превозносит общечеловеческую истину и общенациональную идеологию, о которой говорит русская литература, и в этом плане он также отказывается от постмодернистской литературы, отрицающей духовные мерила. Писатель однако не несет открытую пропаганду, его «повести» не страдают подчеркнутым патриотическим или воспитательным дидактизмом, он вкладывает такие мысли в уста своих героев. Это они утверждают, что слабое государство рухнет без дееспособной армии, и высказывают разоблачительное слово в сторону зачинателей и управленцев войн. От последнего диалоги текста получают

---

<sup>1</sup> Отметим, что известный прозаик Аркадий Бабченко выражал скептицизм в отношении возможностей вербализации пережитого: «Не воевавшему человеку нельзя рассказать про войну» [БАБЧЕНКО – ГРЕШНОВ 2006: 60]. От имени правды личного присутствия Бабченко вступил в литературный спор с Владимиром Маканиным, прозаические произведения которого отличаются высоким уровнем поэтичности. На самом деле спор шел о значении реализма. Представитель молодого поколения, Бабченко стоял на позиции документаризма, старший Маканин же допускал художественную переработку, литературную символичность.

<sup>2</sup> «Окопная», «лейтенантская» проза, с позицией автора-солдата, с особой достоверностью и проблемой человеческой нравственности [Кукулин 2005: 324], противопоставляется другой – «штабной», «генеральской» прозе, которая строится на государственной, а не частной правде.

<sup>3</sup> Эффект от этих локальных войн распространяется на жизнь всей страны, и несмотря на то, что у каждой из них имеется своя литература (афганская) проза, «чеченская» проза: З. Прилепин: «Патологии»), Титов совмещает несколько войн, чтобы представить повторение вечных бедств.



некую неестественную натянутость. В «повестях» трактуются и актуально-политические события как для объяснения военных операций, так и для обеспечения фона гражданской жизни. Однако писатель не выходит за пределы художественной литературы в журналистику и бытописание [БЕЛЯКОВ 2003: 243], поскольку в его произведении можно найти признаки художественной прозы [РУДАЛЕВ 2006: 201], в частности, как символизацию, мотивную структуру и т. д. Художественность произведения проступает гораздо действеннее, чем идеологические обоснования или дидактические изложения о советском и постсоветском прошлом, которыми оно также кичит. В результате этого, Титову удастся сказать нечто новое о войне [см. также РЕМИЗОВА 2002: 189].

Со стилистической точки зрения, военную прозу Титова обычно относят к «новому реализму». Его произведения однозначно не плоды постмодернизма, они не обнажают какие-нибудь клише соцреализма, а отражают возвращение к реализму. Писатель сам открыто утверждает свою приверженность к классической литературе. Это проявляется в том числе и в том, что герои его «Маленьких повестей...» (солдаты или простолюдины), порой даже не мотивированно, демонстрируют свою начитанность, проецируют произведения А. Пушкина и И. Бунина или биографию поэтов (напр. Марины Цветаевой) на свою жизнь. Легко обнаруживается диалог текстов Титова и Льва Толстого, принадлежащих разным историко-литературным эпохам. В силу темы «Маленьких повестей...» Титова для более полной картины исследователю стоит обратиться и к кавказской фабуле в русской литературе [см. также СТЕПАНОВА 2004]. В трилогии Титова о Первой мировой войне «Тень Бехистунга» имеется огромное количество активных персонажей, как и в романе-эпопее «Война и мир», и явно проступают параллели как с «Севастопольскими рассказами» Толстого, так и с романом-эпопеей М. Шолохова «Тихий Дон». В «Маленьких повестях...» писатель подчеркивает героизм, свойственный рядовым солдатам, и отрицает некомпетентность офицеров русской армии. В этом также наблюдается связь с произведениями великого классика, Толстого.

Стиль писателя не близок к прозе о локальных войнах Дениса Гуцко, Захара Прилепина или Александра Карасева [см. также АРИСТОВ 2013]. Он и в этом берет за образец Толстого, следовательно, изображение войны у Титова не связано с современной натуралистической поэтикой. Кроме личностного характера историй «Маленьких повестей...», военный сказ, воссоздающий и разговорную речь, также служит присвоению описаниям правдивости. Природа реализма прозы Титова распространяется и на «толстовское» осмысление темы войны. В «Войне и мире» Толстой рассматривает события с исторической точки зрения, между тем у него жизнь отдельного героя связана с судьбой и жизнью всего народа. Большие исторические события повторяются в каждой семье. Само название «Маленьких повестей...» отсылает к антиномичной паре «Войны и мира» Толстого. Титов, вслед за Толстым, в своей книге передает также борьбу двух начал, с одной стороны, войны в смысле эгоизма, с другой – жизни как потребности добра. Толстой первым представил войну как событие испытания человека. Титов также показывает то, как скромные солдаты влияют на исход

исторических событий, и в то же время, как не принимают их в гражданской жизни. Личности и характеры его героев также формируются именно в этом процессе. Естественно, ни сцены военного быта, ни встречи женщин и мужчин однако не возведены на такой общечеловеческий уровень, как у Толстого.

Жанр, назначенный в заглавии «Маленьких повестей...», не совсем покрывает действительный жанр произведения. Главы книги Титова отнюдь не кратки, но и не повести, судя по их заглавиям (см. «Большой верблюжий рассказ»). Целостность произведения придает то, что «повести» связаны друг с другом общей темой: представляется жизнь членов одного спецназа, «мотопехотного» батальона. Писатель вмещает себя в своего героя, не только в виде рассказа от Е/1, но также когда повествователь приводится в Е/3: переживания и воспоминания героя и тогда передаются непосредственно. Такая позиция повествователя / рассказчика однако ведет читателя и в заблуждение, смывая различие между нарратором и автором. Автор стремится запечатлеть через единство точек зрения героя и нарратора как характерные моменты войны, так и определенные эпизоды гражданской жизни. Параллельно раскрытию политического или исторического смысла военных событий, обнажаются и мирские любовные баталии людей до- и послевоенного времени. Временную структуру «повестей» также можно разделить на два периода: события, представленные как воспоминания о военных действиях, и события, происходящие в мирное время, однако последнее также наполнено конфликтами и предвещает новые боевые действия. Итак, Титов показывает и гражданскую жизнь под углом зрения военных операций. Рассказчик каждой главы перескакивает с одной темы на другую, с одной плоскости событий на другую, в зависимости от развития событий и от логики самого рассказывания. Таким образом прозаик использует особый способ письма. Это означает то, что автор, посредством осколочного, монтажного построения сюжета, фокусирующего на скрещении прошлого и настоящего, войны и гражданской жизни, стремится воссоздать ситуацию всегдашней войны и мира. Современному писателю важен параллелизм, т.е. монтажное взаимоотражение войны и будничной жизни.

Как и в «Войне и мире», у Титова военный человек со своими товарищами чувствует себя на войне как в миру, в том смысле, что их связывает братская любовь. Способность быть верным дружбе – выявляет моральные устои героев. Они не сломаны войнами: они настоящие потомки Жилина из «Кавказского пленника». Таким образом, без пушкинского и толстовского претекстов герои Титова не раскрываются. Родные, товарищи, знакомые солдаты умирают, но он должен сохранить свою душу. Истребление людей на войне осуществляется у Титова без лишнего пафоса, боевой дух ценится и в гражданской жизни перед постоянной угрозой смерти. В этом отражается характерная для эпопеи Толстого «неразрывность на войне героического и трагического» [БОЧАРОВ 1978: 62]. Характер конфликта у Титова сдвигается с войны на отчуждение героя, пережившего боевой опыт, от гражданского общества. После дембеля возвращение в гражданскую жизнь ставит героя в чрезвычайно трудное положение. В этом плане «Маленькие повести...» Титова восходят и к так

называемой дембельской прозе, подобно произведению Ю.Полякова «Сто дней до приказа» (1987) [ВОЛОДИХИН 2007: 215].

В общей концепции «Маленьких повестей...» ужас войны сопоставляется с ужасом гражданской жизни. Положение человека в последней вступает в конфликт с нормальной человеческой логикой выживания на войне. Это – иная реальность, которую герой должен научиться понимать и усвоиться в ней. Герой-солдат воспринимает пустую гражданскую службу резко отличающейся от военной, которую он обязан выполнить. Война теперь не борьба со смертью, но борьба за нормальную жизнь. Человек должен вынужден освоить пространства города (офисы, рестораны, транспорт) таким же образом, как и поле боя и чужую землю. В русской военной прозе чужие края обычно ассоциируются со смертью, а родные – с жизнью. У Титова их разделяет граница (см. также истории о беге зарубеж) и соединяет поезд, перевозящий военных. Солдаты покоряют чужие пространства, а дома, в «своей» среде им еще предстоит научиться жить, или умереть, если законы мирной жизни не будут усвоены. Однако в гражданском быту герои с трудом устраиваются, они скорее запутываются, и не находят правильного русла.

Каждый герой «повестей» сталкивается с попытками выдержки человечности на войне и ищет опору в гражданской жизни посредством любви. Образы мужчин репрезентируют силу и воинственность. Мужчины-солдаты, храбро воюющие и выживающие на войне, однако обманываются ложной красотой женщин-гражданок и теряют под собой почву. Здесь нет соборного единения, герои лишены цели, так как предметы их единственного желания, женщины со своими мелкими любовными интересами, изменой отпадают от настоящего смысла мира. Герои все время сопоставляют жизнь на войне и в миру, и их восхищения вызывают поступки женщин, напоминающие воинскую доблесть (ср. Данута и другие). К примеру, начало книги отмечено сомнением «выйдет ли замуж?» чернявочка, однако под конец боевой дух такой девушки делает ее в восприятии героя достойной брака.

Мотив войны однако не сопровождается с мотивом озверения. Между тем, так как насилие и жестокость также присущи повседневной жизни, как войне. Правда, они выступают в более пристойной форме, поскольку исходят от женщин в отношении мужчин-военных. Следовательно, такого апокалипсиса – даже индивидуального –, как в других произведениях военной прозы, в «Маленьких повестях...» не имеется. Однако, в произведении Титова занимает важное место «измена», которая соотносится на войне с оставлением солдат без оружия, а в миру – «женскими уловками». Храбрые солдаты не получают более высокого ранга из-за измены со стороны жен или офицеров. Эти проступки выглядят, как «учения» чему-то очень важному: становлению героя из воина в мужчину. Через этот опыт должны пройти члены батальона. По этой причине и кажется, что у разных героев повторяются одни и те же истории.

Жены не образцовые праведницы, проходящие с мужем все испытания, и любовь к молодым девушкам не приводит к счастью. Представлены и женщины,

поддерживающие батальон на войне (вторая «повесть»). В этой связи противопоставляются мотивы чистого женского начала (прекрасные девушки с сильным духом) и женской порочности (безобразные жены) через оппозицию верности и чуждости в жизни и на войне. Образы женщин могут быть символизированы соответственно в виде «живой» и «мертвой» воды (река, море, питьевая вода), а также в образе «мудрой» или «смертоносной» змеи. Эмоциональное воздействие на героя и оценка окружающих совпадает с этим разграничением. Вера необходима мужчине, воюющему на чужой земле, точно так же, как и верная жена, ожидающая его дома. С этой точки зрения самая характерная «повесть» – третья. От героя-рассказчика ушла жена. Он посещает дом товарища, который умер дома, а не на войне, и которому тоже изменила жена. Герой сближается с молодой женой сына товарища, Данутой, однако их любви не сбыться, так как начинается новая война. В первой части четвертой «повести» книги библейские аллюзии не помогают герою устранить боль от измены. Он ищет новой любви (распад слов: «моя любимая») и реализацию любовных литературных сюжетов (см. «ночь морем была», или «Пушкин – Пли!»). Желание любви сопоставляется с ритмом военного марширования во второй же части «повести».

Взаимодействие концептов «мужчина» и «женщина» актуализируется также в мотиве семьи, однако наиболее четкие мотивы материнства появляются только в первой и последней «повестях», занимающих центральное место в книге. Мы укажем кратко на их дополняемость с образами «гор». Мотивный анализ, связанный с темой произведения, позволяет обнаружить семантическую насыщенность текста. Трилогия Титова, отмеченная выше, получило свое название от иранской горы «Бехистунг». В «Маленьких повестях...» неоднократно упоминается, в том числе, и гора Абдал-Забазул. Герои высказывают свое негодование против руководства армии, не подготовившего солдат, а наоборот, отправившего их на скотобойню в незнакомые горы. Мотивный повтор превращает топологическое понятие в символический образ горы, – место, покорение которого означает не только победу над противником в сражении, но также и попытку добиться любви, семьи, нормальной мирской жизни. Эту двойственность смысла подчеркивают определения, которые объясняются и употребляются в двух контекстах. Приведем пример. Слово «налет» в третьей «повести» это – нападение по военной терминологии (здесь на гору), и сближение – в гражданской жизни. Поиски героями взаимных чувств становятся не только наравне, но возможно, и важнее военных операций, о которых в «повестях» вспоминается. Покорение горы, маркирующей чужое пространство и трудное задание, обращает внимание и на другие составляющие природы (лес, река, ущелье). Наблюдение за законными «Змеиными горами» и «своим» деревом в первой «повести» (рослой липой перед высоким домом) сопровождается с чувством одиночества героя и отсылает к роману-эпопее Толстого (см. образ дуба). Саша теряет свою жену и дочку во время боевых действий в Чечне. Христианское толкование любви к ближнему не может помочь ему в горе. У военного не получается установить новые отношения и с молодой женщиной – у него инсульт.

Обретение дома как очага, а также «змеи / горы» другим героем в последней «повести» книги становится символом настоящей гармонии и жизни. Здесь связь матери со своим ребенком также не осмысливается в духе христианской традиции: героиня окажется «гюрзой», которую только переодетые в гражданскую форму солдаты могут умиротворить и сделать более благосклонной к герою. Женщина отчуждает от себя агрессивностью, но уставший от боев мужчина воспринимает ее как мир, частью которого (т.е. полноценным человеком) он может стать только соединившись с ней и ее сыном в новой семье. Титовский герой, упомянутый в первой «повести» как товарищ Че, использующий там ненормативную лексику и тренирующий черного кота, в последней «повести» выступает как герой-рассказчик, который противостоит судьбе за установление мира в жизни и побеждает в этом поединке.

Последняя история построена как окончательное возвращение Одиссея-героя с войны в поисках и нахождении нового сына-«шолдата» и новой жены-«гюрзы», благодаря освоению им гражданской жизни. Разрушенные семейные связи восстанавливаются, хаос превращается в космос, мир отрицает войну. В этом плане здесь также наблюдаются явные параллели как с эпосом Гомера, так и с романом Толстого. Герой войны действительно становится как героем жизни, так и героем «повести». Он становится настоящим отцом-«боженькой» с медалями, заслуженными не только на войне и в кругу своих солдат-«сыновей», но и в мире. Он будет воспитать нового сына-«крепьша» в этом же духе. В поезде мальчик еще только залезает на верхние полки и не поднимает брошенную им медаль. Дома, в городе «Северном», как предполагается, он уже научится вести себя, под будучи воспитанным своим «новообретенным» отцом. Христианское мировоззрение соединяется с толстовским взглядом на мир. С «боевого» юга русские должны вернуться на «трудовой» север как в буквальном, так и переносном смысле. В этом же заключается титовское толкование войны и мира.

По крайней мере, загадочная последняя фраза книги это дает нам понять. Универсальность тематики книги Титова заключается в том, что его «повести» содержат очень типичные эпизоды жизни и смерти. И, так как многие вопросы никогда не решаются мирным путем, военная проза Титова наверное будет получать свое развитие.

### Литература

- АРИСТОВ 2013: Аристов, Д.В. Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации. Автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Пермь
- БАБЧЕНКО – ГРЕШНОВ 2006: Бабченко, А.А., Грешнов, А. Операция «Жизнь» продолжается // Искусство войны. 2006/1: 60–64.
- БЕЛЯКОВ 2003: Беляков, С.С. Дракон в лабиринте: к тупику нового реализма // Урал. 2003/1: 24–247.
- БОЧАРОВ 1978: Бочаров, А.Г. Человек и война. М.: Сов. писатель.
- ВЕРШИНИНА 2011: Вершинина, М. А. Автор и герой в прозе В. С. Маканина 1990 – 2000-х годов. Дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01. – Волгоград.

- КУКУЛИН 2010: Кукулин, И.В. «Какой счет?» как главный вопрос русской литературы // Знамя. 2010/4: 208.
- ЛЕЙДЕРМАН – ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература 1950-1990-е гг. Москва: Академия. Т.1.
- ПУСТОВАЯ 2005: Пустовая, В.Е. Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель // Новый мир. 2005/5: 151–172.
- РЕМИЗОВА 2002: Ремизова, М.С. Война внутри и снаружи // Октябрь. 2002/7: 182–189.
- РУДАЛЕВ 2006: Рудалев, А.Г. Обыкновенная война // Москва. 2006/4: 200–210.
- СТЕПАНОВА 2004: Степанова, Е. А. Кавказская фабула в русской литературе XIX – XX веков. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Уфа.
- ТИТОВ 2015: Титов, А. Б. Маленькие повести о войне и мире. Екатеринбург, Издательство «АсПУр».

Angelika MOLNÁR  
University of Debrecen  
Debrecen, Hungary  
manja@t-online.hu

Anna TELEKI

**ТРАДИЦИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОМАНЕ  
«ЗАМЫСЛИЛ Я ПОБЕГ» ЮРИЯ ПОЛЯКОВА**

**The Tradition of Classical Russian Literature  
in Yuri Polyakov's *Zamyslil ya Pobeg***

Nowadays it is taken for granted in literary history that there has been a paradigm shift in contemporary Russian literature at the turn of the millennium. A new generation of writers intends to return to the classical realistic tradition and tries to break with the postmodern. Although Yuri Polyakov does not belong to this new generation of writers, nevertheless he is considered to be one of the most popular representatives of this new literary trend, called New Realism. Polyakov's *Escape* provides the reader with a more reliable representation of the era of the Regime Change than history books, using the archetype of the Russian „Little Man” who is confronting himself and his environment. Through the everyday life of Bashmakov the reader gets a glimpse of the last days of the Soviet Union. The era depicted with irony and social sensitivity, besides the historical facts, evokes an array of classic Russian literary reminiscences as well: Bashmakov's character evokes Gogol's Bashmachkin and Nabokov's Luzhin, i.e. the hero who is chasing the absolute principle in vain.

*Keywords: Polyakov, contemporary literature, realism, the collapse of the USSR, crisis, little man, Gogol, Nabokov*

В конце 90-х, в начале 2000-х годов становилось ясным, что и критики, и читатели совсем устали от конструированных текстов постмодернистских литературных произведений. Им надоело читать произведения, полностью составленных из цитат, из чужих текстов, и снова возник спрос на чтение сюжетных повествований о реальных героях, семейных историях, настоящих биографиях. Результат этого процесса принято считать вторым творческим переворотом русской литературы после распада СССР.

Примерно 20 лет раньше, еще во время Советского Союза появились в литературе (и вообще-то в искусстве) новые тенденции против социалистического реализма, его основных идей и художественных приемов. В первую очередь имеем в виду «бульдозерную выставку» (1974) и сборник «Метрополь» (1979). А позже, во время перестройки разворачивались новые направления, приносящие совсем другой вкус в литературу, и в центре внимания критиков и читателей оказались представители русского постмодернизма, такие как Евгений Попов, Виктор Ерофеев, Владимир Сорокин, Виктор Пелевин и другие. В литературоведении принято считать, что усиление постмодернизма как литературного направления началось с известного критического эссе «*Поминки по советской литературе*» Виктора Ерофеева, в котором автор сильно критикует не только

соцреализм, но и классическую русскую литературу, считая, что советская литература, созданная в основном не художественным, а скорее по идеологическим принципам, к концу 70-ых годов изжила себя и практически закончилась. Одновременно Ерофеев подчеркнул и то, что соцреализм, продолжая традиции классической литературы, стал гиперморалистическим, и его общественные принципы отклоняли литературу от эстетизма и обратили её в пророчество.

Постмодернизм постепенно вытеснял из литературной жизни схематичную и монотонную советскую литературу, и выяснилось, что распад СССР оказался не только политическим и экономическим переворотом, но и культурным и литературным.

Во время перестройки издавались произведения не только нового поколения писателей, но и русских символистов и авангардистов, тексты которых были запрещены в советской эре. Русский постмодернизм открывал для себя многих авторов «серебряного века», и в своей поэтике последовал произведениям тех авторов, которые в советское время были исторгнуты из истории русской литературы. (В первую очередь имеются ввиду прозаики первого и второго поколения символистов – Ф. Сологуб, А. Белый, А. Ремизов, в отчасти В. Брюсов – и представители «экспериментальной прозы» русского авангарда – Б. Пильняк, А. Платонов, К. Вагинов и другие.

В то же время представители постмодернизма продолжали доведенный до крайностей эстетизм и писательский принцип Владимира Набокова: художественный текст – это только бумага и чернила, без всякого направления и всякой идеологии, и соответственно этому литература – это просто языковая игра, не имеющая никакого отношения к традиционному пророческому характеру русской литературы.

На русских постмодернистов оказала сильное влияние философия французского постмодернистского мыслителя Жана Бодрийера. Они больше всего опирались на его теорию о *симулякре*, и подчеркнули, что мир состоит из пустых знаков, за которым не стоит никакая реальность.

В 90-ые годы русский постмодернизм укреплялся, становился ведущим и почти не единственным признанным художественным направлением, и не давал ходу другим литературным стремлениям, которые к концу 90-ых годов явно появились в русской литературе.

В начале 2000-х годов в современной русской литературе произошел второй переворот. Новым поколением авторов были опубликованы произведения, в которых рассказывалось о реальной жизни, показались истории, которые могли бы происходить в жизни любого человека. Новое поколение писателей стремилось возвращаться к художественным приемам русских классиков, но не с иронией как это сделали постмодернисты, а таким образом, что в их произведениях актуализировалась проблематика классического реализма и изображалась она в контексте настоящего времени. Повествовательный прием «сказ», как особая форма авторской речи, столь характерный для многих классических авторов (Пушкина, Гоголя, Достоевского, Лескова) снова попал



в центр внимания, так как в произведениях выступали на первый план проблемы повседневной жизни «среднего», «маленького» человека, показывались эти проблемы с точки зрения именно такого повседневного человека, таким образом в художественной прозе снова стала чрезвычайно важной достоверность повествования. Все это является характерным для так называемого «нового реализма», представители которого все громче и увереннее выражали свое негодование против гегемонии постмодернистской литературы.

В литературоведении началом нового реализма условно считается опубликование скандальной статьи молодого тогда литературного критика, в дальнейшем одного из ведущего писателя нового направления Сергея Шаргунова «Отрицание траура» [ШАРГУНОВ 2001], которая была вызовом и нахальным ответом на эссе Виктора Ерофеева «Поминки по советской литературе». Шаргунов в своей статье, между прочим, писал о том, что по его мнению будущая русской литературы скрывается в прозе новых реалистов, а свое негодование против постмодернизма довел до того, что «Постмодернист — змея, кусающая себя за хвост», и что постмодернизм никак не соответствует требованиям сегодняшней литературы. Для нового поколения писателей связь между народом и искусством снова стала важным принципом, писатель снова выступает в роли пророка, потому что он владеет властью описания. Суть реализма состоит в том, что писатель описывает окружающий мир человека, в его произведениях рассказывается о реальной жизни, о реальных или кажущихся реальными героях – именно поэтому реализм является неисчерпаемым. Шаргунов подчеркнул, что постмодернизм до сих пор привлекал читательское внимание к классикам с ироническим и пародийным отношением к ним, но по его мнению для молодого поколения такая литература уже не интересна, их уже не увлекает пародия над классическими или советскими произведениями, им больше всего хочется читать о настоящих, сегодняшних проблемах общества, и смеяться над сатирически изображенными общественными явлениями реальной окружающей среды.

Со статьи Шаргунова – в первую очередь в области критической литературы – и началась полемика между постмодернизмом и новым реализмом. Вокруг художественных текстов нового поколения писателей появилась художественная критика со стремлением понимать и выяснить суть нового реализма и мировоззрения писателей, относящих себя к этому литературному направлению.

Валерия Пустовая, член литературно-критической группы «ПоПуГан» в своих статьях стала объяснять, что в новом реализме самое главное – это сам «новизм» [ПУСТОВАЯ 2005б]. Продолжение реализма для нового поколения не равномерно с обновлением философии и эстетики традиционного реализма. Представители нового реализма просто стараются описывать свою повседневную реальность. Реалистическое мышление зависит от личности человека, от творящего мира вокруг человека и их сосуществования. Суть «новизма» содержится в том, как человек может рефлексировать прямо на свою реальность и на принципы мироустройства. По мнению Пустовой новые реалисты в роли праведника осознают и описывают мифологические символы окружающего

человека мира, и с помощью этой метафизической способности они не только отражают действительность, а раскрывают истину. Обработка современной жизни, события повседневности по художественным текстам – это не простой документаризм или натуральное бытописание, а скорее стремление писателя к сакральному пространству, восприятие тайны сегодняшнего бытия [ГАНИЕВА 2007]. Самое значительное, чтобы автор знал каждое мгновение современной жизни, сам пережил и испытал определенный промежуток времени таким же образом, как и его читатель – пишет по этому поводу критик Андрей Рудалёв [РУДАЛЁВ 2010]. Надо подчеркнуть, что новая эпоха, новая культура вызывает новую словесность, использование совсем другого языка в произведениях – и этот язык должен быть ближе к молодой публике [ПУСТОВАЯ 2005а], значит, задача писателя состоит в том, чтобы построить новый, актуальный коммуникативный ход до аудитории [РУДАЛЁВ 2010].

Олег Павлов в своих критических статьях о новом реализме между прочим пишет и о том, что русская литература в основном включает в себе реалистические традиции, не смотря на актуальную тенденцию эпохи [ПАВЛОВ 1998]. В литературе создавать нового невозможно, сегодняшняя литература без классиков не существует, и нельзя выбросить их с парохода современности – как старался авангард, и около 60 лет позже и постмодернизм. Они просто впустую смеялись над классиками, но постоянно вернулись к ним, обращали внимание публики на них, но в конце концов построили свои тексты по литературной традиции. Новые реалисты, наоборот, оживили традиционные жанры, наследство классиков, трансформировали их в культурную сферу современности.

Но новый реализм не всегда получает положительную критику. После выхода в свет статьи Шаргунова, в 2000-ые годы снова и снова разгорелся шумный спор о праве существования нового направления – особенно на страницах Литературной газеты. Критики обвиняли новый реализм обычно в том, что это не литература, не художественное мастерство, а обыкновенный документаризм, прямое описание пережитых ситуаций. Одной из самых известных критиков в этой аргументации можно считать Наталью Иванову, которая обвиняет новый реализм в некачественности текстов его представителей. Она говорит о том, что так как молодые писатели, создавая свои тексты, пишут о самых простых явлениях мира в простом разговорном стиле, эти тексты радуют в первую очередь самих писателей, а не читателей. По ее мнению это не художественная, даже и не документальная проза. Иванова считает, что у этих новых текстов нет художественного оформления и метафорического языка.

При исследовании художественной прозы и критической литературы нового реализма выясняется, что идет речь вовсе не о едином литературном направлении. Валерия Пустовая пишет, что цель нового реализма *раскрыть глаза на правду*, и то что в основе каждого произведения *присутствует тайна* [ПУСТОВАЯ 2005б]. В кругу молодых писателей находим авторов разных мировоззрений, разнообразные тематики – военную прозу, осмысление постсоветского общества, семейные истории – разные подходы к художественному тексту, разные повествовательные приемы, и т. п. Очень трудно представить

себе кое-какое единое направление и потому, что с какой-то определенной тематикой не связывается целое творчество одного или другого писателя. Алиса Ганиева, тоже одна из основателей группы «ПоПуГан» подчеркнула, что в новых реалистических стремлениях прежде всего наблюдается совмещение тенденций и взаимовлияние различных методов, и нельзя говорить о резкой замене единого постмодернизма на новый реализм, который строится по совсем другим методам [ГАНИЕВА 2007]. И также очень трудно определить и то, что из современных писателей кто именно относится к новому реализму, не смотря на то, что их тексты написаны в реалистическом стиле – тем более, что при недавней встрече с ней (27-ого ноября в Венгерском культурном центре в Москве) на один вопрос она заявила, что самоё себя она как писателя не считает новым реалистом. Вопреки всему этому один факт оказывается очень ясным в процессе современной русской литературы: с начала 2000-х годов прорывались реалистические тенденции, для которых характерны в том числе прямая линия повествования, реальные или правдоподобные герои и истории, реальное описание окружающей среды, интерес к острым социальным проблемам [GORETITY 2015:91].

Одним из определяющих писателей современной русской литературной жизни считается Юрий Михайлович Поляков, который, хотя и не относится к молодому поколению прозаиков, все-таки является представителем реалистической прозы XXI века. Критики считают его сатириком и продолжателем классической сатирической литературы (Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Ильфа и Петрова, Зощенко, Булгакова). Основные темы его произведений: комсомольская жизнь, образование в советское время, армейская жизнь, распад Советского Союза и его последствий. Юрий Поляков умеет постоянно пробуждать внимание читателей, поскольку он занимается бывшими и настоящими проблемами такого поколения, которое, начиная с 80-ых годов, пережило все критические периоды русской истории. Он часто показывал эти сложные ситуации с точки зрения маленького человека, то есть с низшей точки зрения. Ирония Полякова не является горькой – это такая ирония, благодаря которой читатель может смеяться над кризисами общества.

Скатов [СКАТОВ 2015] называет Юрия Полякова народным писателем современной литературы, потому что он понимает язык народа, точно знает его страдания, но он не сердится на него из-за грубых ошибок. Поляков умеет писать о жизни простых людей так, что в произведениях чувствуется понимание общества, сочувствие к людям низших слоев. Захидова подчеркивает [ЗАХИДОВА 2015], что самый важный метод писателя – искренность, и именно в этой искренности скрывается общественная и литературная значительность его произведений. Поляков, продолжив традицию классического реализма, в своих текстах не рисует идеальной картины сегодняшней России, а изображает типичные фигуры русской жизни, которые постоянно находятся в борьбе друг с другом, со своей окружающей средой и с властью.

Роман под заглавием «Замыслил я побег», который был написан в 2009-ом году, можно считать каким-нибудь образцом поведения обыкновенного, повседневного человека, предлагаемым Юрием Поляковым. Может быть, это

опыт маленького человека, проигравшего во время исторической катаклизмы, опыт того, как выжить самому себе и как выжить стране.

Роман Полякова затрагивает очень важную тему русской истории и жизни русского человека – политического переворота конца 80-ых – начала 90-ых гг.

Но «Замыслил я побег» не только общественный или исторический, тем более не просто документальный роман, а семейный, даже биографический, в котором рассказывается история одного человека, решившего после двадцатилетнего брака бросить жену ради молодой любовницы. Рассказ начинается с настоящего времени, а потом герой-рассказчик возвращается в прошлое, вспоминая эпизоды, фрагменты из своей жизни и из жизни Советского Союза. Герой романа Олег Башмаков в тот день, когда не пошёл на работу, а остался дома, чтобы собрать вещи и покинуть старую свою жизнь, с помощью разных предметов начал вспоминать не только прожитую до тех пор свою личную жизнь, но и самые значительные исторические события советской России со времен перестройки. Из этих фрагментов прошлого он постоянно возвращается в свое настоящее, и таким образом получается целая история и его личной жизни, и жизни страны и, в конце концов, действие романа.

«Замыслил я побег» таким образом является скорее летописью перемен, выбора и воспоминаний, показывает кризис исторического переворота с точки зрения обыкновенного человека, изменение личной жизни которого совпадает с распадом СССР. С первого взгляда видно, что в романе однозначно присутствует параллель между образами родины и женщины. Побега главный герой Олег Трудович Башмаков не хотел, но ему это необходимо. Его побег – одновременно оказывается и прощанием со старой родиной, со старым советским образом жизни, и с женой, с семьей.

Если имеем в виду, что заглавие романа – это цитата из знаменитого стихотворения Пушкина «Пора, мой друг, пора», то однозначно выясняется, что речь идет не только о побеге из унылой личной жизни, не только из изжившего себя общественного строя, то есть из Советского Союза, но и о побеге в метафизическом смысле слова, о побеге из эмпирического мира в идеальный мир.

Юрий Поляков уже с этой ссылкой на Пушкина в заглавии соединяет свой роман с русскими классическими реалистическими текстами. Если постараемся еще глубже понимать значение цитаты «Пора, мой друг, пора», выясняется, что стихотворение отражает ментальное положение Башмакова. В фабуле романа автором постоянно подчеркивается, что побег Олега является принужденным, он сам не хотел побега, но кажется, все-таки существует такая невидимая сила, которая заставляет его совершить бегство. Неслучайно, что готовясь к побегу, он вспоминает всю свою жизнь, что очень похоже на тот процесс, когда человек перед смертью начинает вспоминать свою прожитую жизнь. На уровне метафизики все это можно считать архетипом процесса, который означает отказ от прошлого, это – обряд захоронения всех бывших событий во имя рождения нового. Герой романа совсем устал от переворота мира, который изменил его жизнь, и он не находит своего места в новых пра-

вилах, в новом бытии русского человека. В семейной жизни он тоже не находит покоя, и не способен решать, кого выбрать: жену или любовницу. Кажется, что для него самое важное – это сдвинуться с места, все равно, куда и в какое направление, и поэтому смерть для него является избавлением от судьбы. А в романе смерть толкуется не просто как смерть человека, а как стремление к трансцендентальному, как возможность возрождения или нового бытия.

Наблюдая характер Олега Трудовича Башмакова, мы выяснили, что Юрий Поляков, продолжая классические реалистические традиции, ставит в центр своего романа реминисценцию на героя Гоголя. С этим писательским приемом Поляков не только продолжает литературную традицию маленького человека, но и связывает свой текст с традицией Гоголя, который открывал век великого русского реализма.

Олег Башмаков может быть одним из нас, а его история может произойти в жизни любого человека. В судьбе Башмакова мы видим проблематику маленького человека, актуализированную на политическом перевороте начала 90-ых гг.: обыкновенный человек сталкивается с повседневными трудностями, пытается выжить, отдавая себя на произвол окружения, а иногда и самой власти.

Фамилия Олега Трудовича Башмакова однозначно связывает его с гоголевским героем – Башмачкиным. В первую очередь мы должны обратить внимание на то, что значение фамилии Башмачкина опосредственно содержит в себе желание своего носителя и указывает на то, что в жизни Акакия Акакиевича самая главная цель – это иметь одежду (хотя это шинель, а не башмаки). Исходя из этого определения, фамилия «Башмаков» тоже содержит в себе некую цель своего «хозяина». В то же время мы должны подчеркнуть, что в случае Олега Трудовича слово «башмаки» употребляется без всякой ласкательной или уменьшительной коннотации, а значит, совсем точно выражает, чего хочет и что замыслил герой – идти, уйти, убежать, все равно как и куда, только совершить побег из своего повседневного состояния.

В судьбе Башмакова наблюдается цель, за которой он всю свою жизнь гонялся, но так и не приблизился к ней, а когда в конце концов все-таки достиг её, это оказывается для него роковым. А этой целью его жизни является сам побег. И, возвращаясь к гоголевскому герою, мы должны иметь в виду, что в судьбе Акакия Акакиевича шинель играет такую же роль: шинель, с одной стороны, выполняет функцию защитника от бури мира, а с другой – роковую цель героя. В связи с этим Михаил Эпштейн пишет о том, что Акакий Акакиевич *как будто ещё не родился на свет*. То же самое происходит и с Олегом Башмаковым: *«Самого-то Олега в беспмятном младенчестве окрестила бабушка Дуня. ... Крестильное имя ему дали – Игнатий. ... – А что означает Олег? – Ничего. Просто Олег... ... – А Игнатий? ... – ... Игнатий значит не родившийся»*. [Поляков 2011:108,112]

Олег Башмаков не лишний человек, который хочет действовать, но не способен к этому. В отличие от лишнего человека он типичный повседневный советский человек, с которым всё, даже любовная история, происходит совсем случайно. Он сам не хочет ничего делать, он только плывет по течению.

Его *ничтожество* подтверждается и тем, что отец называет его бабашкой, а «бабашка» – это типографический термин, которым обозначаются «*безбуквенные пластинки, которыми метранпаж забивает пустое место в наборе*». [Поляков 2011:41] И так, Олег не «маленький человек» в смысле русской классической литературы, а просто ничто. Здесь уместно вспомнить, как страстно любил буквы Башмачкин Гоголя, и в отличие от него Башмаков недостаточен и для этого, потому что он – безбуквенный.

Во ходе действия романа постоянно появляется и другая цель Башмакова, а это приближение маленького человека к трансцендентальному. Например, в том эпизоде романа, в котором Олег после сердечного приступа начинает думать о религиозной жизни. Башмаков несколько раз гулял около церкви недалеко от своей квартиры, и постарался войти, но у него не хватало силы. Кажется, что как у настоящего советского человека, и его мировоззрение несовместимо с религиозностью.

Всё это обозначает, что Олег Трудович как ничтожество не способен для никакого метафизического спасения, даже в финале романа, во время его умирания, несмотря на то, что в тот же самый день, когда Башмаков выбрасывается из окна, рождается его внучка, Ольга (Ольга – это женская пара его имени, ссылка на возрождение, на спасение).

У маленького человека XX-го века возникают такие же проблемы, как у его литературного предка в XIX-ом веке. На краю бытия борется за выживание, и у него, как обыкновенного, посредственного человека в жизни нет никакого изменения и спасения. Все равно, где и с кем он живет, под какой властью существует, его общественное положение остается неизменным. Как неловкий герой Гоголя, так же и Башмаков Полякова не может вступаться за себя и брать в руки управление своей судьбы, и из-за этого он постоянно оказывается в полной зависимости от своего окружения.

При исследовании характера Олега Трудовича надо обратить внимание на то, как выражается его *маленькость* в личной жизни. В отношении между Башмаковым и тестем, а потом и с отцом любовницы наблюдается всегдашняя зависимость маленького человека.

«— *Жениться будешь, поганец, или на аборт девку погоним? — Я готов! — отпарентовал Олег. — Единственное правильное решение!*» [Поляков 2011:39]

Диалог Олега с будущим тестем подчеркивает, что любовные истории Башмакова случайные, и у него просто не хватало храбрости противоречить в них. То же самая ситуация происходит и 20 лет позже, когда Олег Трудович познакомится с отцом любовницы. Аварцев, настоящая олигарха '90-х годов ставит перед голым фактом Башмакова: хочется, не хочется, ему надо бросить жену и совершить побег с любовницей на Кипр. И когда его судьба повторяется, у него опять не хватает силы противоречить, просто делает то, что ему сказали.

Юрий Поляков с помощью этих персонажей – Петра Никифоровича, тестя Олега, и олигарха Аварцева – изображает типичных влиятельных членов советского и постсоветского общества. Петр Никифорович является типичным сов-

ком, находится в хорошем материальном положении и в хорошей позиции на работе, с значительными отношениями, с помощью которыми он все может совершить в жизни дочери и зятя. Через своих знакомых он решает такие серьезные проблемы маленького советского человека, которые Олег – по псевдониму Тапочкин – никак не мог бы: приобретение квартиры, машины, телевизора.

«И любой нормальный мужик с мозгами за эти годы мог себе заработать на новую жизнь.» [Поляков 2011:595] – сказал Башмакову Аварцев, образ которого является хорошим примером того, что после распада СССР, во время притока западного капитализма и техники, для тех, которые могли устраиваться в сфере бизнеса, открылась куча возможностей, чтобы бросить образ жизни маленького советского человека и стать кем-то.

Возвращаясь к характеру Олега Трудовича Башмакова, надо заметить, что кроме ссылки на гоголевского персонажа, главный герой Полякова содержит в себе и реминисценцию на Лужина из романа «Защита Лужина» Владимира Набокова. Как в жизни Башмакова, так и в жизни Лужина все происходит случайно. В обоих случаях герой ничего не может самостоятельно решить в своей жизни, только подвергается волям других, и в обоих случаях наблюдается, что человек становится беззащитным под ударами судьбы.

«... всегда ему казались грубой, земной оболочкой прелестных, незримых шахматных сил.» [Набоков 2015:71]. В жизни Лужина однозначно появляется стремление к трансцендентальному. Ему тоже нужен кто-то, который защищает его от внешнего мира. И этот принцип находит не в материальном, а в эмпирическом мире.

Лужин похож на Башмакова даже в том, что он тоже пытался совершить бегство, найти выход из своего положения: сначала он тоже имеет в виду прямое значение слова «побег», тогда, когда мальчик-Лужин во время переселения сбегал обратно от родителей к их бывшему дому. А в метафизическом значении слова «побег» осуществляется таким образом, что жизнь обоих героев заканчиваются в окне, когда они стараются выпрыгнуть и убежать из своей жизни.

«Спрыгнуть к соседям, но подошва, испачканная рыбьей мокрядью, соскользнула.» [Поляков 2011:605] Кажется, смерть Олега Башмакова происходит тоже случайно. Он висит с десятого этажа, висит между небом и землей, жизнью и смертью, а читатель даже в самом конце романа не узнаёт, падал ли он, или нет. Башмаков никакого метафизического спасения не получает, только в галлюцинации падающего человека слышит указание: «Прыгай, бабашка!» [Поляков 2011:607]. И таким образом можно считать, что Олег Трудович таким же образом парит над Москвой, как по улицам Санкт-Петербурга дух Акакия Акакиевича, без спасения, без выхода из своего постоянного, неизменяющегося положения.

## Литература

ГАНИЕВА 2007: Ганиева, Алиса. И скучно и грустно.

[http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2007/3/gal15-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/3/gal15-pr.html) (дата доступа: 19.10.2017)

- ЗАХИДОВА 2015: Захидова Л. С. Ю. М. Поляков продолжатель гуманистической традиции великой русской литературы // Испытание реализмом. Москва. У никитских ворот. 160-167.
- НАБОКОВ 2015: Набоков, Владимир. Защита Лужина. Санкт-Петербург. Азбука. 71.
- ПАВЛОВ: Павлов, Олег: Антикритика.  
[http://www.kulichki.com/moshkow/PROZA/PAVLOV\\_O/pavlov8.txt](http://www.kulichki.com/moshkow/PROZA/PAVLOV_O/pavlov8.txt)
- ПОЛЯКОВ 2011: Поляков, Юрий. Замыслил я побег. Москва. Астрель.
- ПУСТОВАЯ 2005а: Пустовая, Валерия. Диптих:  
<http://magazines.russ.ru/continent/2005/125/pu24.html> (дата доступа: 19.10.2017)
- ПУСТОВАЯ 2005б: Пустовая, Валерия: Пораженцы и преображенцы.  
<http://magazines.russ.ru/october/2005/5/pust18.html> (дата доступа: 19.10.2017)
- РУДАЛЁВ 2010: Рудалёв, Андрей. Катехизис нового реализма.  
[http://litlive.ru/topics/novrealism/viewpost/105\\_%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%85%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D1%81\\_](http://litlive.ru/topics/novrealism/viewpost/105_%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%85%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D1%81_) (дата доступа: 19.10.2017)
- СКАТОВ 2015: Скатов Н. Н. То, что за нами // Испытание реализмом. Москва У никитских ворот. 7-10.
- ШАРГУНОВ 2001: Шаргунов, Сергей. Отрицание траура.  
[http://magazines.russ.ru/novy\\_mi/2001/12/shargunov.html](http://magazines.russ.ru/novy_mi/2001/12/shargunov.html) (дата доступа: 19.10.2017)
- GORETITY 2015: Goretity József: Kortárs orosz irodalom. Alföld, 2015/66: 91.

Anna TELEKI  
University of Debrecen  
Debrecen, Hungary  
[annacska.teleki@gmail.com](mailto:annacska.teleki@gmail.com)



Hédi SIPOS

**УЩЕРБНЫЕ ВЕЩИ КАК РЕЛИКВИИ ПРОШЛОГО? - РОЛЬ ПАМЯТИ В РОМАНЕ  
КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА «ГАРПАГОНИАНА»****BROKEN THINGS AS THE RELICS OF THE PAST? – THE ROLE OF MEMORY  
IN KONSTANTIN VAGINOV'S NOVEL *HARPAGONIADA***

The article analyses the problem of personal and cultural memory by the example of Konstantin Vaginov's last novel *Harpagoniada*. The article proves the intertextual connections of Vaginov's text with Pushkin, Gogol, Chekhov and also that the novels of Vaginov are the part of the „Petersburg text”. The characters of the novel are collecting broken, not needed anymore things to save their past and personal memories, and the article shows that Vaginov did the same in this novel, collecting as much cultural memories as he could – he tried to make immortal and save the name of writers, painters etc. and their masterpieces for the future in a troubled, chaotic historical period.

*Keywords: cultural memory, Russian absurd prose, Petersburg text*

Константин Вагинов закончил свой последний роман «Гарпагоониана» в 1933 году, но он не издавал произведения, а стал дорабатывать его по совету Н. С. Тихонова. Вагинов стремился более обширно ввести в роман социально-бытовую тематику (кабачные сцены, разговоры, анекдоты), но он не успел дополнить роман, как ему хотелось, потому что в 1934 он умер от туберкулёза. Этот вроде завершённый роман в результате дополнений писателя, остался „вечно” незаконченным. [ВАГИНОВ 1991: 579] Эти дополнения органически не являются составными частями произведения, несмотря на то, что сам Вагинов указал на то, куда их надо поместить в тексте. Принимая во внимание это обстоятельство, в своём анализе я сосредоточиваюсь в первую очередь на завершённом первом варианте, но дополнительно написанные Вагиновым главы и части романа также входят в круг моих интерпретаторских интересов.

В заглавии травестируется герой комедии Мольера «Скупой»: образ Гарпагона можно связывать с одним из главных персонажей романа, Жулонбиным. Хотя Жулонбин не считает себя скупым, потому что он собирает такие вещи, которые не обладают действительной ценностью; и, в отличие от Гарпагона, который накапливает деньги и скрывает своё богатство, он готов показать другому человеку своё имущество. Вагинов в своём письме к Михаилу Козакову объясняет, в чём состоит разница между скупцом в традиционном смысле и Жулонбиным – ведь последний живёт в таком историческом периоде, в котором нет возможности для жадного накопления денег и имущества: „В наших условиях, как всем известно, невозможно капиталистическое накопление – но

появляется Жулонбин, своеобразный капиталист и эксплуататор, тень реального эксплуататора.” [ВАГИНОВ 1991: 511] Однако, за этим поверхностным различием можно обнаружить основополагающее, существенное сходство между этими двумя персонажами: во-первых, оба являются маниакальными собирателями, а во-вторых и Гарпагон, и Жулонбин обращается с окружающим миром как „объектом”, включая и свои семейные и другие человеческие отношения. Однако у Мольера смешение предметов с людьми является источником юмора, и в конце пьесы решается это двусмысленное положение<sup>1</sup>, в романе Вагинова уже полностью завершается процесс овеществления людей и окружающего мира. Сам этот факт включает в себе и другую литературную аллюзию, при этом обнаруживая интертекстуальные связи романа. Это – поэма Пушкина «Скупой рыцарь». Как Юрий Лотман утверждал, в пушкинской поэме предметы практически вытесняют самого человека: мёртвые, искусственно изготовленные, заменимые вещи приобретают ценность, а всё, что живое, естественное, человеческое, недооценивается; семейные и дружественные связи распадаются, а их место занимают предметы. [ЛОТМАН 1999]

Жулонбин страстно собирает всякие мелочи, чтобы каталогизировать, систематизировать их. Однако стоит обратить внимание и на то, из чего состоит коллекция собирателя – срезанные ногти, зубы, попорченные костоедом, стоптанные каблуки, поврежденные пуговицы, окурки и осколки являются базой этого собрания, то есть образцы порчи и ущербности. Значит, Жулонбина больше интересуют ущербные вещи, чем полноценные, совершенные. Но он не удовлетворяется просто собиранием: в его руках всякое целое превращается в ломанный кусок, и предметы, и люди теряют то внутреннее содержание, которое необходимо для гармонии и полноты человека. Жулонбин – по его словам – духовно оскотил себя для великого дела систематизации, но он подобным образом поступает с окружающим миром и с людьми вокруг себя.

По мнению систематизатора „классификация – величайшее творчество, собственно, оформление мира; [...] без классификации невозможно никакое осмысление действительности” [ВАГИНОВ 1991: 430], хотя перед ним не очерчиваются, не обрисовываются контуры никакого универсума. Реалии не объединяются, а наоборот – мир распадается. Это отражается, например, в отношении Жулонбина к своей дочери: он собирает в разные коробки волосы, зубы и ногти девочки; в своей целостности – и в телесной, и в духовной – ребёнок как бы не существует для отца. Таким же образом относится к письмам своей коллекции, которые он украл у других людей: он сосчитает, сколько гласных, согласных, пунктов и т. п. содержит данное сообщение, но его не интересует

---

<sup>1</sup> См.: Сцену разговора Гарпагона и Валера; в этом разговоре Гарпагон имеет в виду свой ящик, в котором он хранит своё имущество, а Валер говорит об Элизе, то есть о своей любви к дочери Гарпагона. Сначала Гарпагону кажется странным, что Валер говорит о ящике как о человеке, но в конечном счёте ему это не мешает. На этом взаимном недоразумении обосновывается комизм данной сцены, но в конце концов всё-таки выясняется, кто о чём или о ком говорит.

значения слов, содержания письма. Этот факт особенно подчёркивается в том случае, когда цитируется письмо, в котором идёт речь о смерти двух солдат. Жулонбин как бы совершает обратный процесс, пренебрегая общими правилами смыслопорождения: он отделяет друг от друга значение и значимость, десемантизирует всё вокруг себя, даже в такой мере, что категории жизни и смерти перестают существовать.

Он убеждён в том, что и память не может существовать без классификации. В своей системе он лишает всё своего значения, но вспоминать об опустошенных предметах невозможно – это противоречит самой природе воспоминания. *„Для меня старый хлам не живёт, его только систематизирую, для меня вещи не имеют никакого наполнения, я занят только систематизацией.“* [ВАГИНОВ 1991: 456] Юрий Лотман в своей работе подчёркивает, что человеческая жизнь и мир становятся культурными факторами только в том случае, если они семиотируются, то есть приобретают значение. Ян Ассманн также пишет о том, что мы помним прошлое только в том случае, если оно является значимым; значит, мы помним прошлое тогда, когда оно наполняется значимостью. Память обозначает, придаёт чему-нибудь значение, и это – процесс семиотизации. Коллекция Жулонбина есть не что иное, как куча мёртвых, опустошенных вещей, лишённых и значения, и значимости – без коннотации и связей эти предметы никак не могут стать ни памятью, ни частью личных воспоминаний.

Образ систематизатора в романе Вагинова напоминает одного из персонажей поэмы Гоголя *«Мёртвые души»*, а именно Плюшкина, в связи с накоплением хламов и неупотребляемых вещей. Описание комнаты Плюшкина как бы предвещает квартиру и коллекцию Жулонбина: *„На бюро [...] лежало множества всякой всячины: куча исписанных мелко бумажек, накрытых мраморным позеленевшим прессом с яичком наверху, какая-то старинная книга в кожаном переплете с красным обрезом, лимон, весь высохший, ростом не более лесного ореха, отломленная ручка кресел, рюмка с какою-то жидкостью и тремя мухами, накрытая письмом, кусочек сургучика, кусочек где-то поднятой тряпки, два пера, запачканные чернилами, высохшие, как в чахотке, зубочистка, совершенно пожелтевшая, которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашего нашествия на Москву французов. [...] В углу комнаты была навалена на полу куча того, что поглубже и что недостойно лежать на столах. [...] заметнее прочего высовывался оттуда отломленный кусок деревянной лопаты и старая подошва сапога.“* [ГОГОЛЬ 1974: 232-233] Владимир Топоров в своей статье *«Вещи в антропоцентрической перспективе – Апология Плюшкина»* подробно анализировал и функцию плюшкинского собрания, и скупость героя. Что касается предметов, Топоров обратил внимание на ущербность и случайное их накопление, и он пришёл к выводу, что в изображении Гоголем этих предметов выражается овеществление, обесмысливание человека. При этом он дал и другую интерпретацию этих вещей, считая, что вещи появляются в романе как знаки, как остатки личного, плюшкинского прошлого. [ТОПОРОВ 1995: 60] Он также определил место и роль Плюшкина

в круге персонажей-скупцов в мировой литературе, раскрывая, как герой Гоголя отличается, например, от Шайлока Шекспира, Гарпагона Мольера и Скупого рыцаря Пушкина. [ТОПОРОВ 1995: 65] Предметы как носители памяти и проблематика скупости отражены и в произведении Вагинова, в том абсурдном космосе, который образует пространство романа.

Можно указать ещё на одну интертекстуальную связь: всё собирающий, скрывающий в коробки, в сундучки, в ящики преподаватель голландского языка (то есть сам Жулонбин) напоминает фигуру Беликова из повести Чехова *«Человек в футляре»*. Комната Жулонбина необычайно узка, его кровать стоит вплотную у стены, у окна стоят ящики, коробки, сундучки. Цель систематизатора заключается в том, чтобы найти для всякого предмета свою шкатулку: „Все люди невольно размещают всё по ящичкам. Я это делаю сознательно.” (ВАГИНОВ 1991: 430) Категоризация, закрывать всё в коробки появляются у него как цель, как священная задача жизни. Комната Жулонбина является проекцией душного, замкнутого сознания систематизатора. В этой комнате отвратительно пахнет, все предметы, вносимые в эту комнату, приобретают несвойственный им запах, даже цветы необыкновенно быстро вянут. Всё теряет своё существенное, особенное качество – систематизатор лишает их всего. При таких условиях и жизнь, и воспоминание о ней становятся невозможными. Не удивительно, что в связи с этим персонажем возникает следующий вопрос: является ли Жулонбин только олицетворением скупости, или, в широком смысле слова, он аллегория той эпохи, в которой он живёт, и о которой пишется роман?

Второй узел романа связан с фигурой Локонова, о котором автор в вышеупомянутом письме к Козакову пишет следующее: „[...] герой моего романа чувствует постепенное своё превращение в музейный экспонат; чувствует, как он сам и сердце его увядают.” [ВАГИНОВ 1991: 511] Если для Жулонбина характерны мания собирания и одержимость, тогда для Локонова – отчаянный поиск смысла жизни и боязнь старости. Ему 35 лет, его имя восходит к слову „локон” – это значащее имя также отражает мучающую Локонова проблему, ведь он, несмотря на юный возраст, совсем облысел.

Его мучает, что он не находит своего места в мире, а также не может воспринимать окружающий мир. Он боится смотреть в глаза действительности, вместо этого он погружается в мир снов, и после того, как ему уже не снятся сны, он покупает их у других людей. Здесь можно найти интертекстуальную связь с главным персонажем повести Гоголя *«Невский проспект»*, с Пискаревым, который, подобно вагиновскому герою, от реальной жизни убегает в мир сновидений. В повести Гоголя ставится под сомнение реальность самой действительности, а в романе Вагинова для Локонова действительность как таковая уже призрачная, неустойчивая. Как Пискарев, так и Локонов становятся неспособными

к сновидению, но когда первый начинает употреблять опиум, чтобы мог и дальше сниться, тогда для последнего опиумом станет покупка снов других.<sup>2</sup>

Из Локонова окружающий его мир вызывает только сомнения, и не даёт ему никакой уверенности и устойчивости: „Локонов обвел общество взглядом визионера. [...] Девушка, сидевшая с ним рядом на диване, казалась ему неполным созданием, ей чего-то не хватало. Ему казалось, что и всему обществу чего-то не хватает, что оно к чему-то не причастно. Он чувствовал, что он сидит в обществе, лишённом души, обладающем только формами, как бы в плоскостном обществе.” [ВАГИНОВ 1991: 383] Фигуре Локонова свойственна какая-то незавершенность, незрелость – он живёт со своей матерью, он никогда не работал, никогда не был влюблён. Но когда увидит Юлию, ему кажется, что он нашёл любовь, и это чувство ободряет, возбуждает его и заставляет менять свой бывший образ жизни. Это попытка после тридцатипятилетнего безделья, всё-таки оказывается невозможной и неуспешной.

Локонов переезжает в другую квартиру, и это ритуальное переселение сопровождается ликвидацией прошлого. Он продаёт свои вещи, книги, мебель, ведь они стали выхолощенными, они мёртво лежат вокруг него. Всё как-бы напоминает его о своём возрасте и своём прошлом – и об этом он ни в каком случае не хочет ни думать, ни поминать. Это также является ритуальным действием – освободиться от тех предметов, которые обладают памятью. Но всякие его усилия и попытки оказываются лишними, потому что в новую квартиру переезжает тот же самый Локонов, который внутренне не изменился. Бессодержательность, пустота своей жизни доводит Локонова до мысли о самоубийстве, но в конце концов он не может покончить собой. Он ведь нерешителен, не может решать самые мелкие незначительные проблемы жизни, и, что касается вопроса о жизни и смерти, не удивительно, что в этом случае его характеризует полная беспомощность. Хотя после мысли о самоубийстве возвращается в жизнь, омолаживается, идёт в парикмахерскую, приглашает к себе Юлию, свою воображаемую невесту в гости, а в конце дня он испытывает такое же чувство одиночества, как прежде. Локонов в полном отчаянии, ведь, несмотря на симпатию и нежные чувства к Юлии, у него нет слов, не может ей ничего сказать. Ущербность коммуникации и безнадёжность общения между людьми изображается практически во всех романах Вагинова: герои не могут преодолеть ни физического, ни душевного расстояния. Они не могут погрузиться в разговор, а также не находят внимательного слушателя.

Однако, причина бессилия Локонова уже выходит за рамки компетенции личности, и ставит его в один ряд с простыми людьми, на которых он смотрит как на фигурки из папье-маше. Локонов воспринимает себя частью той картины, в которую вписали его против своей воли, и откуда он не может выйти:

---

<sup>2</sup> Стоит обратить внимание и на то, что сам Локонов вспоминает произведение Гоголя: „Этот немец, раскланивающийся с собачкой, напоминал ему скорее Шиллера из «Невского проспекта», чем реальную личность.” [ВАГИНОВ 1991: 451].

„[...] эта картина создана определёнными бытовыми условиями, определённой политической обстановкой первой четверти XX века.” [ВАГИНОВ 1991: 450] Для Локонова мучительно относиться к этой эпохе, жить в своё время. Хотя на первый взгляд в его характере доминирует боязнь старости, но он обладает опытом истории, данного исторического периода. И как известно, это такой период, в котором трудно разобраться и найти смысл человеческой жизни. Когда Локонов осознает, что не находит выхода из кризиса своей личной жизни, его всё больше и больше интересуют актуальные вопросы, проблемы той исторической эпохи, в которой он живёт и на которую он до сих пор не обратил ни малейшего внимания. Он надеется, что погружаясь в коллективное бытие, находит ответы на вопросы, связанные с жизнью и счастьем. Он начинает собирать праздники, чтобы увидеть весёлую сторону, „почувствовать прекрасное лицо” новой жизни. Не случайно, что он выбирает именно праздники, ведь: „Праздники народа, поэзия его жизни, имеют тесную связь с его семейным бытом и нравственностью, с его прошедшим и настоящим.” [ВАГИНОВ 1991: 455] Именно эти проблемы (вопрос о семейном быте, о прошлом и настоящем) занимают человека, который принуждён жить в такое время, лицо и характер которого определены произвольно. В этот исторический период разрываются связи между прошлым и настоящим, потому что они не органично следуют друг из друга. Одной из важнейших функций культуры является обеспечение непрерывности, постоянности и идентичности – сознание есть вопрос о памяти и способах воспоминания. Но такое положение, в котором исчезает связь с прошлым, и процесс воспоминания таким образом становится невозможным, выводит к тому, что человек теряет веру в смысл своей жизни, в то, что он принадлежит к кому-то (несмотря на то, что речь идёт о семейной, то есть личной или народной, то есть коллективной принадлежности).<sup>3</sup> Тот тип, представителем которого выступает в романе Вагинова Локонов, не находит своего места ни в своих личных отношениях (семья, дружба), ни в народе как коллективе; не может разобраться в новых, практически извне проникнутых координатах.

Локонов жалеет об отсутствии и внутренней силы, которая слепила бы самого человека как личность, и той силы, которая соединила бы людей в одну группу. Ему кажется, что всё рассеялось, раздробилось. Эта мысль отражается в одном из самых мрачных его размышлений: *«Все мы разбрелись по сжатому полю, и собираем забытые колосья, думая, что делаем дело, и в то же время новые сеятели вышли на свежую ниву, приготовляя новую жатву и торжество нового принципа.»* [ВАГИНОВ 1991: 457] Это заявление Локонова является в романе ключевым, поскольку в нём кратко суммируется сущность произведения: показаны результаты деятельности действующих лиц, которые собирают рассеянные остатки опустощённой земли (ср. обертки от мыла, конфетные бумажки

---

<sup>3</sup> Ср.: „Нелегко улавливается связь нашего настоящего с нашим прошлым. Слишком изменилось выражение лиц русских людей, за несколько месяцев оно сделалось неузнаваемым.” Н. Бердяев: *Духи русской революции* [БЕРДЯЕВ 1990].

– то есть мусор, отбросы), стараясь при этом реконструировать, восстановить в памяти прошлое, и тем самым конструировать и настоящее. Но пока они занимаются этим собиранием, время проходит, они не умеют идти в ногу с веком, мелочи отвлекают их внимание от действительно важных и значимых событий.

Третий узел романа относится к выпоротому человеку Анфертьеву, о котором Вагинов так написал в уже упомянутом письме: „[...] людей, символически выпоротых представителями враждующих классов, существует в нашей действительности достаточно. Они становятся циниками. [...] По-моему, они достойны сострадания.” [ВАГИНОВ 1991: 511] Анфертьев черноволос, смугл, косоглаз, похож на цыгана, занимается торговлей – он покупает и продаёт детские рисунки, ругательства, уличные песни, сны – это последнее связывает его с Локоновым. Описание „работы” Анфертьева вызывает ассоциацию с эпизодом договора Чичикова с Собакевичем в поэме Гоголя „Мёртвые души”. Чичиков спрашивает: „Ведь предмет просто фу-фу. Что ж он стоит? кому нужен?”, а Собакевич отвечает: „Да вот вы же покупаете, стало быть нужен.” [ГОГОЛЬ 1974: 222] Взгляды Анфертьева на торговую деятельность почти совпадают со взглядами гоголевских героев, поскольку обосновывается торговля с нематериальными, в имманентном мире уже не существующими вещами (мёртвые души у Гоголя, сны, память у Вагинова). Гоголевская сцена также указывает на другой проблематичный пункт романа: при пересмотре коллекции, состоящей из конфетных бумажек, спичечных коробок, ногтей и т. д., возникает следующий вопрос: какой ценностью обладают эти ущербные предметы, кому они нужны, а ещё – почему, с какой целью происходит это странная собирательная деятельность героев?

Анфертьев часто воспроизводит своё прошлое, в своих воспоминаниях появляются картины детства, родительского дома, в котором они жили во время гражданской войны. Остро вспоминается и тот момент, когда его высекли – это последнее оказывается для него убийственной драмой, перевернувшей его неокрепшее, незрелое существо. Стыд и позор исказили его личность навсегда, наполнили его отвращением к миру. Сравнивая с другими персонажами романа, кажется, что в Анфертьеве осталось больше человеческих ценностей, больше внимания и чувствительности к другим людям и окружающему его миру, чем у других. Но он тоже является только тенью, искажённым остатком цельного, органического человека. Его взгляды полны пессимизмом и цинизмом, в них нет никакой надежды на то, что настоящая жизнь является осмысленной. Понятие доблести для него пустое слово, любовь только физиология, дети – тонкий расчёт, чтобы человек мог увековечить себя, деньги есть миф в его глазах, а государство – система насилия. При этом Анфертьев сохраняет в себе какую-то мечту, какое-то представление о красоте, которое сосредоточивается в какой-то воображённой Италии: он хотел бы жить под ясным, не физическим (ленинградским) небом, он жаждет света, мечтает об Италии в своей мрачной жизни. Он рассказывает о своей мечте Локонову, который осознает, что Анфертьев является своим двойником, по крайней мере с точки зрения неосуществлённых желаний. Торговец старается сдвинуть Локонова с неподвижного, апатичного состояния, но трудно сказать, кому он хочет

больше помочь – молодому человеку или себе. Один раз ночью, когда оба пьяные, Анфертьев уговаривает Локонова гулять в пригороде, потому что последний ничего не знает о мире, который его окружает, не знает, какие новые здания были построены, какие изменения произошли. Они хотят узнать музыку вновь выстроенных домов – они проходят мимо огромных, многоэтажных зданий из бетона, железа, стекла; эти дома практически представляют собой унифицированность, суровость. Увидя завод, выясняется, что Локонов действительно ничего не знает об окружающей его среде, не интересуется ей. Ведь изображение этого завода уже появилось на конфетных бумажках, в результате того, что завод выполнил пятилетку в три года вместо пяти. Инженер Торопуло информировал Анфертьева об этом.

Анфертьев играет особенно важную роль в ряде действующих лиц романа: практически он обеспечивает связь между разными персонажами. При этом значителен также образ Торопуло, которого Анфертьев познакомит с другими персонажами (Локоновым, Жулонбиным). Уже в начале романа появляется таинственное общество, которое занимается собиранием мелочей. И Жулонбин, и Анфертьев хочет найти это общество, и последний случайно встречается с ними: он посещает тот дом, в котором провёл своё детство – зелёный дом, стоящий на забытой улице. И оказывается, что в этом доме находится центр таинственного общества. Однако, имея в виду предыдущий роман Вагинова «*Бамбочада*», в нём уже фигурируют и инженер Торопуло и это общество, ведь главный персонаж *Бамбочады* – Торопуло (первоначально заглавие романа было «*Повесть о добром и смешном инженере*»).

Уже в *Бамбочаде* очерчивается, что Торопуло страстно любит кулинарию и всякую еду, и он изучает историю, географию и иностранные языки потому, чтобы удовлетворить эту страсть. Инженер собирает конфетные бумажки потому, что он хочет спасти эту интересную сторону жизни от забвения, ведь иначе эти бумажки исчезли бы бесследно. Вместе с бывшим профессором по физике Пуншевичем – он позже также появляется в *Гарпагониане* – основывают *Общество собирания мелочей изменяющегося мира*, чтобы зафиксировать даже наиболее мелкие изменения в своём окружении. Они планируют организовать выставку, потом создавать музей для этих мелочей. Идёт речь также об альбомах Торопуло – это тематическое собрание конфетных обёрток разных лет. Инженер старается следить за изменениями в мире, которые отражают изменения изображений на конфетных бумажках из года в год. Это таинственное общество продолжает работать и в *Гарпагониане*; инженер таким же образом интересуется обёртками карамели и едой, и главной его целью является изучение психологии рабочего класса. Когда Анфертьев находит общество собирания мелочей, и вводят его в комнату Торопуло, торговец сомневается в реальности и комнаты, и инженера, в том, что они действительно существуют; всё оказывается для него странным образом нереальным, иллюзорным, даже абсурдным.

Торопуло и Пуншевич хотят видеть великое сквозь малое; при помощи конфетных бумажек и обёрток от мыла реконструировать и сохранить прошлое. Для этой цели важно найти не только современные бумажки, но и



обёртки из времён освобождения крестьян или первой мировой войны. Обёртки повседневных, обыденных предметов выступают в качестве иллюстрированной хроники новой эпохи. Но стоит обратить внимание и на то, что это куча бумаг есть нечто иное, чем пустая обёртка, уже лишённая своего содержания, то есть мусор, который приобретает новую функцию: превращается в хранитель памяти. Невольно возникает вопрос: способны ли эти ненужные вещи и отбросы действительно сохранить память о прошлом, об истории, о культуре и человеческой жизни?

Хотя Жулонбин не с такой целью собирает вещи, чтобы лучше понять сущность и особенность того времени, в котором он живёт, но несмотря на это, его коллекция соответственно и верно отражает опыт человека, пережившего революции, гражданскую и мировую войну, и начало советской власти. Жулонбин является маньяком ущербных предметов и образцов порчи, и это совершенно соответствует духу этой кризисной эпохи. Образ Анфертьева также подтверждает эту предпосылку: он пережил войны, попал в плен, его высекли и опозорили, и он сам знает, что после этого никогда не будет цельным человеком, его душу исказили – от этих воспоминаний он убежал в алкоголь. Как сам человек, так и своё предметное окружение подчиняются падению и увяданию. Это утверждается не только коллекцией систематизатора, а также товарами продавцов на рынке, где продаются позеленевшие пуговицы, сломанные замки, заржавленные напильники. Люди продают свои последние вещи, которые являются для них носителями памяти, так как они напоминают их важные моменты жизни (например, свадебный букет). Но есть и такие старые люди, которые отказываются в этом случае от купли-продажи: *„Память – не продаётся.“* Предметы отражают образ самого человека, напоминают своё прошлое – они воспроизводят в памяти важные, значительные события, и их продажа затрудняет процесс воспоминания, и в дальнейшем приводит, наверно, к забвению.

Коллекция снов Анфертьева также является в некотором смысле символической: пока Жулонбин собирает остатки, связанные с физическим телом, тогда торговец – детские рисунки, уличные песни и ругательства, которые принадлежат к субкультуре эпохи, и связанные с коллективным бессознательным. В кошмарных снах отражается какая-то реальная тревога, чувство полной угнетённости, вызванные событиями прошлого и настоящего. Примером этого в романе Вагинова служит молодой человек, на подволе которого образовался глаз во своём ужасном сне, или начальник треста, в лицо которого улыбается отрезанная голова девушки. Стихотворение, появляющееся в лирическом сне, отражает такое же зловещее ощущение. В преискуранте снов встречаются такие же мрачные видения: загробное существование, чума, стрельба, жизнь без судьбы. И поющие хулиганы выражают подобные чувства: *„Зачем же спереди и с тыла/Ты хочешь вызвать то, что было“* [ВАГИНОВ 1991: 532], а сам Анфертьев тоже пишет песню: *„Где живёт старый хлам, / Бродят привиденья / И вздыхают по балам, / По прошедшим вечерам / И о нововведеньях.“* [ВАГИНОВ 1991: 456] Всё это отражает

ощущение бродящих в настоящем персонажей, и вместе с тем суммирует дилемму романа: всё, что осталось из прошлого, только хлам, незачем о нём вспомнить, мёртвые люди и вещи, о которых больно напоминать. Уже образовался новый мир, которым сложно справиться людям прошлого, и в этом мире нелегко найти своё место, ведь всё странное и чужое.

Коллекция Торопуло и Пуншевича демонстрирует не данного человека как личность, а историческую перспективу, и поэтому важно, из какого исторического периода происходят данные обёртки. Торопуло и Пуншевич интересуются не только русско-советским миром, а даже Европой и Азией, взаимоотношением разных культур. Хотя о влиянии других культур можно говорить только в банальном смысле, в отношении спичечных коробок, а также не случайно, что отечественные события представляются конфетными бумажками. Примером служит столичный карамель – если столичный, тогда петербургский, думает Локонов, посмотрев на изображение на конфетной бумажке, констатируя, что в Ленинграде нет таких мостов. Дилемма Петербурга-Ленинграда пронизывает и определяет всё творчество Вагинова, как травма, с которой трудно справиться, ведь изменение названия города практически совпадает с переломом, происходящим и в истории, и в культурной жизни столицы. Не случайно, что роман *«Козлиная песнь»* Вагинов начинает с мотива похорон Петербурга; автор гробовщик, а не мастер колыбельных дел: *„Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается.”* [ВАГИНОВ 1991: 13] Это соотносится и с неофициальным мифом Петербурга, согласно которому город должен исчезнуть с лица земли. Кажется, что в романе Вагинова это проклятие как-то сбылось символически, ведь Петербург действительно перестал существовать, и его место занял Ленинград. Петербург для собирателей мелочей появляется как северное Эльдorado, новый Геркуланум и Помпей; это сравнение основывается, с одной стороны, на богатстве этих городов, а в случае Геркуланума и Помпея на разрушении цивилизации, культуры – с другой.

На другой конфетной бумажке изображены маковки церковей в Москве, но и Москва теперь другая – замечает Локонов. Старое и новое, прошлое и настоящее всегда выступают как оппозиции: старое фигурирует как нечто понятное, знакомое, но уже исчезнувшее, и новое является непонятным и чужим, в котором всё иллюзорно, реальность которого всегда подвергается под сомнению. Настоящее полно призраками и ущербными предметами прошлого, и это создаёт угнетённую атмосферу.

В романе идёт речь о том, что настоящее распадается, потому что не продолжает прошлого, в этом странном настоящем люди сами должны найти смысл и ценности, чтобы идентифицировать себя и как личности, и как члены общества. Анфертъев, например, старается понять настоящее с помощью новых зданий, „узнав их музыку.” Локонов сначала в любви хочет найти суть настоящего, а потом в собрании новых праздников жизни. Пуншевича волнует проблема отсутствия „так называемой” соединяющей силы: *„Раньше религия и торговля соединяли людей в города, а теперь, что соединяет людей в города – я не знаю, должно быть, выполнение пятилетнего плана. Несомненно, этот*

план собирает людей в новые корпорации, устанавливает связь между людьми. И если когда-то зерном города являлся царский дворец, Акрополь, то теперь зерном города будет являться завод.” [ВАГИНОВ 1991: 455] Во всём этом отображается бессмысленность жизни, эпохи. Традиционные культурные и общественные связи были сменены и замещены идеологией в настоящем. Вместо изображения мостов и церквей на конфетных бумажках теперь увековечен тот завод, который выполнял пятилетку за три года. Собственно говоря, коллекция Жулонбина, Анфертьева и Торопуло даёт достоверную картину о том историческом времени, в котором они живут.<sup>4</sup>

Другим возможным способом сохранения памяти представляется роман Вагинова, точнее фактом написания произведения. Мотив упадка культуры, тревога за гуманизм и попытка сохранить и увековечить достижения культуры и искусства пронизывают как лейтмотивы всё творчество Вагинова. Это тенденция наблюдается и в построении *Гарпагонианы*: вышеупомянутые интертекстуальные связи вовлекают в диалог между текстами, в первую очередь, произведения Гоголя, Пушкина и Чехова, но не случайно, что предыдущий роман писателя *«Бамбочада»* продолжается в *Гарпагониане*, свойственным образом выполняя его. При аллюзиях, раскрывающихся из глубинной структуры, встречается очень много поверхностных ссылок на разные произведения литературы, искусства и музыки. С этой точки зрения Вагинов как бы «продолжает» деятельность своих героев, равняется с ними. Поэтому его рассказчик считает важным перечислить книги Локонова – ведь герой читал Артемидора, Бокаччо, Кастильоне и Камасутру, раньше он любил Пушкина, как его волновали эстетические проблемы Достоевского. В подобном перечислении появляются образы, представители культуры в связи с описанием комнаты Торопуло – сначала в замысле Локонова, который воображает, что стены в комнате инженера наверно украшают картины Ватто или Моро, а потом при действительной встрече комнатой, в которой стоят бюсты Пушкина и Гоголя на столе (эти бюсты, в том числе, указывают на интертекстуальные связи романа). Однако носители культурной памяти в романе Вагинова изображены довольно гротескным образом – примером служит торт Торопуло, который является на грех удивительным и

---

<sup>4</sup> Стоит обратить внимание и на то, что в 1970-е, 1980-е годы русские художники концептуализма и соц-арта также старались реконструировать будни, историческое и культурное пространство и быт советского человека и народа, подобно персонажам романа Вагинова: в центре их внимания также оказались мелочи, мусор, реалии будних. См. инсталляции Ильи Кабакова, художника концептуального направления, основополагающим элементом которых является мусор. Как Шаролта Децки пишет: „[...] мусор приобретает практически сакральную значимость у Кабакова; отбросы, следы минувшего мира, с помощью которых можно реконструировать социальный климат бывшей жизни и быта, и создать его музей.” (DECZKI 2008: 129) Мусор выступает как носитель памяти, как посредник между прошлым и настоящим, который сохраняет след человеческого присутствия.

страшным: из бассейна, наполненного зеленоватым ликёром, возникает Киприда, и на самой верхней площадке помещена фигура Психея – то есть персонажи греческой мифологии опускались и превратились в марципанные фигурки.

Каждый из персонажей романа является маньяком, они поддаются влиянию своей одержимости, и это мания определяет их миропонимание. Маниакальность практически вытесняет действительные ценности и чувства из жизни героев: в последнем, закрывающем эпизоде романа Анфертьев, увидев, что Локонов случайно опрокинул последнюю рюмку водки, убивает молодого человека и убегает в ближайший киоск выпивать. Жулонбин, входя в комнату Локонова и увидев труп, тоже убегает, но его поймут.

В заключении можно сделать вывод, что очерченные в *Гарпагоониане* жизненные пути непроходимы, никуда не водят, ни с точки зрения личности, ни с точки зрения коллективного существования. Действие романа как лента Мёбиуса смешивает пришедшего в тупик человека с угрожающим провалом истории и культуры – эти два компонента неотделимы друг от друга, они прочно взаимосвязаны и текстуально, и интертекстуально в творчестве Вагинова.

### Литература

- БЕРДЯЕВ 1990: Бердяев, Н. А. Духи русской революции  
[http://royallib.com/read/berdyaev\\_nikolay/duhi\\_russkoy\\_revolyutsii.html#0](http://royallib.com/read/berdyaev_nikolay/duhi_russkoy_revolyutsii.html#0) (дата доступа: 14. 11. 2016)
- ВАГИНОВ 1991: Вагинов, К. К. Бамбочада. // Козлиная Песнь. Романы. Москва: Изд. Современник 262-370.
- ВАГИНОВ 1991: Вагинов, К. К. Гарпагоониана. // Козлиная Песнь. Романы. Москва: Изд. Современник 371-480.
- ГОГОЛЬ 1974: Гоголь, Н. В. Мёртвые души. Киев: Издательство художественной литературы „Дніпро” 127-364.
- ЛОТМАН 1999: Лотман, Ю. М. Символ — «ген сюжета». // Внутри мыслящих миров. Москва. URL  
[http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman\\_semiosphera.htm#\\_Тoc17488780](http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman_semiosphera.htm#_Тoc17488780) (дата доступа: 03. 10. 2016)
- ТОПОРОВ 1995: Топоров, В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина). // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Москва: Издательская группа «Прогресс» – «Культура» 7-111.
- DECZKI 2008: Deczki Sarolta A zőrejek polifóniája. Pja Kabakov installációiról. // Széplaky Gerda (szerk.) A zsarnokság szépsége. Pozsony: Kalligramm Kiadó 111-134.

Hédi SIPOS  
University of Szeged  
Szeged, Hungary  
[hedi.anna.sipos@gmail.com](mailto:hedi.anna.sipos@gmail.com)

Илдикó REGÉCZI

**ПОЭЗИЯ ЧАБЫ ЛАСЛОФИ В ДИАЛОГЕ  
С РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ****The Poetry of Csaba Lászlóffy  
in Interaction with Russian Letters**

*Csaba Lászlóffy* (1939–2015) is connected to Russian culture through several channels, whose central figures keep recurring in his poet's and prose fiction writer's oeuvre either as inspiration or protagonists, or even as narrators. According to his own confession, there had been individual authors who influenced him as a writer of essays (including Josif Brodsky, Andrey Bitov, and Viktor Yerofeyev), but there are also several Russian references in his life work that make up a thematic element. As regards Russian history, he is attracted to individual time periods of the reign of the Romanov dynasty on the one hand; while he also uses the Russian versions of labor camps, fear, and vulnerability as raw material for his art on the other hand. In quite a number of cases, *Csaba Lászlóffy* creates visions of the fate of Russian authors themselves: he crosses the fate of Turgenyev with that of *Bertalan Szemere* in an "absurdoid" short story (*Szemere Bertalan kórlapja avagy a megszépíthetetlen messzeség* [verbatim: *Bertalan Szemere's Hospital Chart, or the Unsugarcoatable Distance*]); while he presents the relationship of Dostoyevsky and Polina Suslova in a parallel of mirrors of the two characters in his novella called *Párhuzamos emlékezések* [Parallel Recollections]. My present study predominantly focuses on the intertextual locations of the lyric texts of this Transylvanian author, and places primary emphasis on the poetics of his poems encountering the Chekhovian texts in the form of dialogs.

*Keywords:* *Csaba Lászlóffy, Chekhov, intertextuality, mask lyric, Attila József*

Поэзия трансильванского автора, недавно ушедшего Чабы Ласлофи (1939–2015), связана множеством нитей с русской культурой, чьи основные образы регулярно возвращаются в его поэтических и писательских произведениях в качестве источника вдохновения, центральных персонажей, либо же в роли рассказчика. Согласно личному признанию автора, некоторые русские писатели сыграли роль в его карьере эссеиста (см. в частности статьи сборника *Az út akár egy hosszú mondat* («Путь как длинное предложение»)) [LÁSZLÓFFY 2014]. Таким образом, Иосиф Бродский, Андрей Битов и Виктор Ерофеев могут считаться важными связующими звеньями с Россией с точки зрения их истории воздействия. Кроме этого, в произведениях Ласлофи русские аспекты присутствуют также как тематический элемент. Из российской истории его, с одной стороны, привлекают отдельные периоды царствования Романовых; с другой стороны, художественным сырьём ему служат российские версии лагеря,

страха и незащитности. Первые темы звучат в его произведениях драматического жанра: «русская безделица» (согласно её индивидуальному жанровому определению) *A cáranyuska álma* («Сон царицы-матушки») строится на диалоге Елизаветы и её племянника, будущего Петра III [LÁSZLÓFFY 2005: 35–64], тогда как темой драмы *A borzasztó hasonmás* («Ужасный двойник») является внутренний раскол царевича Алексея [LÁSZLÓFFY 2005: 5–33]. С другой стороны, сама лагерная жизнь и художественная среда советской эпохи появляются в прозаическом тексте *Az elillanó élet becse* («Ценность утекающей жизни»), посвящённом памяти Ахматовой, Бабеля и Вагинова [LÁSZLÓFFY 1999: 296–310]. Чаба Ласлофи нередко изображает и саму русскую писательскую судьбу: в своём скатывающемся в абсурд рассказе *Szemere Bertalan kórlapja avagy a megszépíthetetlen messzeség* («Лист болезни Берталана Семере или неприукрашиваемая даль») он скрещивает судьбу Тургенева с судьбой Берталана Семере [LÁSZLÓFFY 1994: 91–111], а в повести *Párhuzamos vallomások* («Параллельные исповеди») он показывает связь Достоевского и Полины Сусловой через параллельные зеркала двух персонажей [LÁSZLÓFFY 2003: 125–158]. Его длинное стихотворение *Csapongó elmegyógy-korok avagy Anyegin látomása* («Мечущиеся психолечебные времена или видение Онегина») может читаться как гипертекст из Онегина [LÁSZLÓFFY 2013: 100–101]. Наконец, его абсурдное видение *A soha meg nem írt rémdráma hőse avagy Csehov Szahalinban* («Герой никогда не написанной страшной драмы или Чехов на Сахалине») как бы «продолжает» социографическое заключение Чехова о его сахалинской поездке [LÁSZLÓFFY 2003: 62–71].

В лирике Ласлофи мы можем часто наблюдать «перерождение» персонажей, известных по какому-либо сегменту культурной памяти, узнавать ситуации исторических и художественных нарратив, озвучивающих, среди прочего, и глубинные слои психики. В связи с лирикой Ласлофи в интерпретаторских кругах получило распространение обозначение *реинкарнационное ролевое стихотворение* [KÁNTÁS 2014: 125], которое, в то же время, составляет часть мира авторских исповедей. Стихотворения *Trepljov technikai trükköktől mentes monológja* («Монолог Треплева без технических трюков») и *Trigorin az írás rögeszméjéről* («Тригорин о навязчивой идее письма»), являющиеся предметом интерпретации ниже, также могут считаться манифестацией жанровой формы, названной «реинкарнационное ролевое стихотворение». Стихи были впервые изданы в 2012 году в журнале *Bárka* («Ковчег») [LÁSZLÓFFY 2012: 45–46], и включены в сборник „*Virrasztás etruszk mosollyal*” («Бдение с этрусской улыбкой»), ещё находящийся в рукописи.

Взаимосвязь упомянутых стихотворений не вызывает сомнений, оба они могут быть интерпретированы как исповеди центральных персонажей пьесы Чехова *Чайка*, в которых эмоциональная глубина текста как бы пробуждает литературного героя к самостоятельной жизни. Несмотря на то, что Треплев и Тригорин на поверхности являются противостоящими персонажами чеховской пьесы, в подтексте они взаимно увеличивают и делают явными искажения характера друг друга, будучи скорее взаимными отражениями, персонажами,

находящимися в параллельных жизненных ситуациях. Взаимосвязь персонажей, которая с точки зрения классической драмы трактуется только как ситуация противостояния, усложняется и тем, что как Треплёв, так и Тригорин носят в себе отдельные элементы авторской биографии, касающиеся отдельных аспектов писательского существования, то есть эти два (в формальном плане) голоса могут быть интерпретированы как формулировка основного вопроса писательского бытия.

Заголовок *Trepljov technikai trükköktől mentes monológja* («Монолог Треплева без технических трюков») однозначно отсылает читателя к отрывку из четвёртого действия чеховской пьесы, где монолог<sup>1</sup> персонажа звучит как отрицание новых форм, технической бравуры, переосмысление их значительности. Стихотворение Чабы Ласлофи может читаться как лирическое переписывание этого монолога, поскольку речевая позиция лирического «я» связывается с ситуацией драматической концовки, к которой подводит упомянутый в заглавии акт упразднения «технических трюков» и напоминающее о самоубийстве слово „sebforradás” «шрам». Промежуточное состояние „félálom” «полусна», „eltűnés” «исчезновения» находится в связи со смертью („vér” «кровь», „zsugorodás” «усадка», „hiénahörgés” «хрип гиен», „eltűnök” «исчезну», „őszi sárfolt” «пятно осенней грязи», „kihalt tájszó” «вымерший диалектизм», „hiányzó dalbetét” «отсутствующая песенная вставка») и, параллельно, с воспоминаниями („mi marad utánam?” «что останется после меня?», „sárfolt” «пятно ... грязи», „szülőföldrátomásba” «в видение родины»). Языковой слой стихотворения также указывает на несколько временных слоёв: ряд натуралистичных картин, изображённых с помощью современной лексики (seb «рана», „vér” «кровь», „bőr» «кожа», „ránc» «морщина», „húscsapat» «локмот мяса») сливается с архаично-диалектной формой слова „szív» («сердце») – „szív», присутствующей как синоним последнего выражения, как бы оживляя «вымерший диалектизм». Лирическое «я», появляющееся как реинкарнация Треплёва, является субъектом промежуточного состояния, которое позволяет охватить взглядом весь горизонт сего мира и, одновременно, предвидеть будущее.

---

<sup>1</sup> Треплёв (*собирается писать; пробегает то, что уже написал*). Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине. (*Читает*.) «Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами...» Гласила, обрамленное... Это бездарно. (*Зачеркивает*.) Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное все вон. Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно.

Пауза.

Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души. [ЧЕХОВ 1978: 55–56].

Интертекстуальная игра текста усугубляется и тем, что в качестве цитаты, а точнее эпиграфа, появляется не только имя заглавного персонажа, но и принадлежащая ему реплика, которая находится в тексте в позиции, отличающейся от той, на что можно бы рассчитывать на основании намёка заглавия: „ahogy Maupassant menekült az Eiffel-toronyból, mert giccsességével majd szétnyomta az agyát” «как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью». Интертекст, вынесенный в эпиграф, также имеет двойную направленность, отсылая читателя сразу к двум реферированным текстам: с одной стороны, он цитирует чеховский текст, фразу Треплева из пьесы, что раскрывается и в примечании, необычном в лирике.<sup>2</sup> С другой стороны вызывает в память личное высказывание Мопассана, его негативную рефлексию на ставшую символом Парижа Эйфелеву башню, называя сооружение «неотвязным, мучительным кошмаром» [МОПАССАН 1958]. Треплев, разговаривая с Сориным перед показом своей пьесы, сравнивает своё отношение к низкопробной среде современного театра (представленного также его матерью), в которой правят рутина и поверхностное морализаторство, с отрицательным отношением Мопассана к техническому шедевру своей эпохи – Эйфелевой башне. Цитированный текст в то же время открывает для читателя стихотворения вид на весь треплёвский путь, поскольку отрывок из первого действия ещё остаётся одной из станций поиска художественного пути, видящего ключ к достоверности писательского творчества в «новых формах», в техническом обновлении: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно» [ЧЕХОВ 1978: 8] – продолжает Треплев своё признание. В то же время, именно это кажущееся случайным сопоставление и указывает на независимые и не имеющие существенной взаимосвязи измерения эстетической красоты и технического развития.

Ссылка на Мопассана делает ещё более действительным личное признание о писательской деятельности, ведь Чехов уделял особое внимание французскому автору, более того, в одно время он также планировал перевести его. Отдельные места пьесы также вовлекают в игру и другие произведения Мопассана (например, в начале второго действия Аркадина читает вслух несколько строк из повести *На воде (Sur l'eau)*), но фраза об Эйфелевой башне выделяется из сети чужих текстов тем, что в ней кроется важнейший предмет, концептуальное ядро чеховского текста и, в то же время, стихотворения Ласлофи: отточенная до трагизма встреча письма и противодействующих ему сил, или в более широкой формулировке: искусства и глумящегося над ним, убивающего его антиискусства.

---

<sup>2</sup> Однако пользование примечаний является привычным в лирике современных Чабе Ласлофи авторов трансильванского происхождения, как например у Анраша Ференца Ковача или у Ласло Богдана.



Как в пьесе Чехова, так и в стихотворении Ласлофи центральная тема китча и вкуса представляет собой важную силу, организующую текст.<sup>3</sup> За трагическими событиями современности стоит мешающее творческому существованию безвкусие (внешнее и моральное), почти делающее невозможным физическое существование и ведущее в небытие („szétnyomta az agyát” «давила ему мозг», „zsugorodás: / bőré, érzékenysége s az emlékeké” «усыхание: / кожи, чувствительности и воспоминаний»). Воспроизведению ситуации, вызывающей бегство как у Мопассана, так и у Треплева, содействует мотивный ряд 'varjú' «ворона», 'vámprí' «вампир», 'hiéna' «гиена». Входящие в этот ряд живые и призрачные существа все являются знаками смерти, манифестациями ведьминской, демонической силы, противостоящей жизни. Поскольку в их символике центральную роль играет акт отнятия крови как наиболее ценной жизненной субстанции, они отсылают читателя к первой строке строфы, и возводят акт саморанения в роль добровольной жертвы «я», борющейся против сил, противостоящих жизненным силам и страсти (страсти к письму). Глагольный ряд 'káróg' «каркает», 'rikolt' «клекочет», 'högög' «хрипит» (последнее слово как часть словосочетания „hiénahörgés” «хрип гиен»), связанный с вышеприведённым мотивным рядом и воссоздающий неприятные, вызывающие тревогу звуковые эффекты, противопоставляется картинам «укрытия» и «исчезновения», относящимся уже и к лирическому «я».

Строка, звучащая голосом исповеди лирического «я» – „Eltűnök félálomban magam is” «Исчезну в полусне и я» – являясь парафразом из Аттилы Йожефа (*Как зверя след*)<sup>4</sup>, наполняет стихотворение значениями одиночества, сиротства, тоски из-за бессмысленно потраченных молодости и талантов. Продолжение наследия и поэтической речи Аттилы Йожефа является важной частью поэтического кредо у Чабы Ласлофи, и потому может быть обоснованным «совместное прочтение» вышеприведённого ассоциативного ряда вместе с актуальным лирическим текстом. Это также усиливается и дальнейшим построением стихотворения: выражением „őszi sárfolt” «пятно осенней грязи», присутствующим в ответе на риторический вопрос и созвучным последней строке стихотворения Аттилы Йожефа („a száraz ágak hogy zögögnék” «Сухих ветвей скрип бесконечный», [ЙОЖЕФ 1962: 343])<sup>5</sup>, а также подведением итогов бытия, доминирующей позицией элегического обобщения. Связь со стихотворением

<sup>3</sup> В *Чайке* Шамраев, говоря об отличиях старого и современного театров и об упадке последнего (дополняя мотив Треплева), также эхом повторяет вопрос о вкусе, как бы «принижая» его высокий смысл, помещая его в контекст повседневного философствования, а затем закрывает свой спор с Дорном замечанием «о вкусах – или хорошо или ничего» [ЧЕХОВ 1978: 12], полученным из объединения латинских пословиц «о вкусах не спорят» и «о мёртвых – или хорошо или ничего».

<sup>4</sup> Перевод Л. Мартынова. В переводе Эм. Александровой: *Быть может, я исчезну вскоре...*

<sup>5</sup> Перевод Л. Мартынова. В переводе Эм. Александровой последняя строка: «Под мертвый шум сухих ветвей» [ЙОЖЕФ 1958: 215].

*Как зверя след* делает ещё более драматичным проступающий образ лирического «я», дополняясь прописанными в стихотворении мотивами судьбы Аттилы Йожеф.<sup>6</sup> Образы поезда („beröfögni” «прибыть пыхтя»), «луной залитой сцены» („holdfényes színpad”), «бокового пути» („holtvágány”), а затем «видения родины» („szülőfödlátomás”) могут быть истолкованы как перемежающиеся намёки на события жизни Аттилы Йожефа и Треплева из пьесы. Помимо всего этого, элементы «вымершего диалектизма», «видения родины», а также «луной залитой сцены», несущих в себе, как и перечисленные выше, смысловой оттенок «родного дома» (Треплев хочет представить свою пьесу в присутствии матери, на сцене, построенной в семейном имении), являются также картинками некоего ностальгического видения, которые, аналогично стихотворению Аттилы Йожефа, оказываются иллюзорными. Тем не менее, в данном случае подчёркивается не встреча с собственными грехами, а сама неосуществимость отгораживающегося от внешнего мира (усыхающего, исчезающего), тонко чувствующего творческого существования, невозможность свободы.

Элементы метафорических картин, завершающих стихотворение (ноты, песня), вызывают в памяти «далёкие звуки рояля», выражение из монолога Треплева в пьесе («а у меня [...] далёкие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно» [ЧЕХОВ 1978: 55]), и, как следствие, возвращают нас к кажущемуся непреодолимым состоянию искусственности, надуманности, но, в то же время, и к новому осознанию Треплева, прозвучавшему в продолжение вышесказанного, где письмо всё же предстаёт самоосвобождающим действием: «Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, потому что это свободно льется из его души» [ЧЕХОВ 1978: 56].

Завершающие мотивы предыдущего стихотворения (ноты, песня), также создают связь со стоящим с ним в паре стихотворением *Trigorin az írás rögeszméjéről* («Тригорин о навязчивой идее письма»). Цитата, вынесенная в эпиграф, описание похожего на рояль облака, как зрелища, вызывающего потребность в письме, взята из второго действия пьесы. Тригорин формулирует проявляющуюся, среди прочего, и в компульсивном поведении, обсессивном мышлении и тревожном существовании сторону творческого образа жизни в ответ на восторженное, наивное восхищение Нины: «Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль» [ЧЕХОВ 1978: 29].

Стихотворение Чабы Ласлофи на всём своём протяжении ведёт диалог с вызванной в памяти монологической речью, продолжает его, разбивает его на элементы. Таким образом, вынесение фамилии персонажа в заглавие и цитирование его слов в качестве эпиграфа формально следует схеме предыдущего стихотворения, но по своему построению они отличаются. Второе стихо-

<sup>6</sup> Аттила Йожеф в последние годы свой жизни пережил глубокую депрессию, в 1837 году покончил с собой, бросившись под поезд.

творение строится, в основном, на параллельных синтаксических конструкциях, чья эквивалентность усиляется созвучиями и аллитерирующими словосочетаниями („Fekhelyed fagyupontján” – «в точке замерзания твоей постели», „meglátod, magaddá teszed” – «увидишь, сделаешь собой»). Противоположные по содержанию выражения „felforrósodik” «раскаляется» и „lehűl” «остывает», а также „magaddá teszed «сделаешь собой» и „el is pusztítsd” «погуби её» дают почувствовать напряжение между крайностями амплитуды, проистекающими из необходимости преобразовывать переживания в ткань поэтической речи и связанного с нею осознания, что, вследствие этого, письмо возможно только ценой опустошения жизни, невозможности личных переживаний, частного опыта.

Набранное курсивом выражение *«тебе приходит в голову сюжет»* также взято из реплики Тригорина в пьесе Чехова, вызывая в памяти отрывок, в котором известный писатель как раз записывает в качестве сюжета для своего будущего рассказа знакомство («увидел» [ЧЕХОВ 1978: 32]) с молодой девушкой Ниной («счастлива и свободна, как чайка» [ЧЕХОВ 1978: 31]) и её погубление («от нечего делать погубил ее» [ЧЕХОВ 1978: 32]). Данный отрывок имеет особое значение в контексте пьесы именно потому что представленное произведение как бы оживает, становится частью реальности пьесы, как будто бы Тригорин здесь предвидел события самой жизни: он начинает связь с Ниной, у них рождается ребёнок, который затем умирает, а он бросает девушку. В стихотворении Чабы Ласлофи повторяются и возвращаются слова венгерского перевода Имре Макаи („meglátod [...] el is pusztítsd” «увидишь [...] погуби её»), вследствие чего сам «сюжет» тоже переписывается в соответствии с чеховским текстом („ő jön” «приходит»), как тема появления женщины в качестве источника вдохновения и трагической жертвы.

Стихотворение, которое может быть интерпретировано как парафраз монолога Тригорина – подобно предыдущему тексту – благодаря своим вопросам также включает в себя лирическую ситуацию обращения к себе, подведения итогов. Сперва оно обращается к общему („Ki képes megszelídíteni a bünt?” «Кому дано грех укротить?»), затем, в концовке стихотворения, мы видим заключённое в скобки обращение лирического «я» к себе самому: „Már nem vagy, ugye, esetlen / és fölösleges?” «Ты ж ведь уже не неловкий / и лишний?» В данном вопросе на кону стоит оправдание бытия, наделённого смыслом за счёт письма. Тригорин боится того, что выходящие из-под его пера произведения не подтверждают смысл существования их автора: «Когда пишу, приятно. И корректуру читать приятно, но... едва вышло из печати, как я не выношу, и вижу уже, что оно не то, ошибка, что его не следовало бы писать вовсе, и мне досадно, на душе дрянно...» [ЧЕХОВ 1978: 30].<sup>7</sup> «Несовершенство» и «недовольство» являются вечными спутниками процесса письма, и потому заданный

<sup>7</sup> То, что звучит в продолжении текста («А публика читает: «Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого», или «Прекрасная вещь, но «Отцы и дети» Тургенева лучше» [ЧЕХОВ 1978: 30]), подтверждается репликой Треплева: «Что касается

в скобках вопрос также звучит как необходимость тревожного самоутверждения, является, помимо самоироничной рефлексии творца, также голосом неуверенной надежды художника, создавшего «иллюзию полноты». Оформление вопроса в скобках здесь становится особой формой выделения: знак препинания, обозначающий в прозаических текстах второстепенную, дополнительную, но менее важную информацию, здесь, в конце стихотворения подчёркивает обращение внутрь, смену тональности, очную ставку, наиболее личный риторический вопрос, приводящий к исповеди.

Поэтические решения Чабы Ласлофи, вызывающие в памяти поэзию Иштвана Бака, Ласло Кирая, Анраша Ференца Ковача и Ласло Богдана, использование принятых в постмодернистской прозе решений в лирике (от буквального цитирования через аллюзию и паратекстовые знаки до простирающегося до пределов гипертекстуальности текста, в формальном плане также обозначенного курсивом и примечаниями) создаёт свободные формы и речь, почти стоящую вне жанров, но, по крайней мере, разбивающую границы лирики. Кажущуюся свободной форму, в рамках которой, используя приёмы современности, громко звучит потребность в искренней исповеди. Поэт, перерождаясь в ролях классического произведения, находит наиболее личную тональность речи, благодаря чему в центр лирического текста попадают вопросы письма, сущность и долговечность поэтического творчества, описывающего траекторию от истоков до видения исчезающего «я», а также способность поэзии к ликвидации исходной ситуации греховности.

### Литература

- ЙОЖЕФ 1958: Йожеф Аттила. Стихотворения. Переводы с венгерского. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- ЙОЖЕФ 1962: Йожеф Аттила. Стихи. Перевод с венгерского. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- МОПАССАН 1958: Ги де Мопассан: Усталость. Перевод Г.А. Рачинского. Глава из книги «Бродячая жизнь». В: Ги де Мопассан: Полное собрание сочинений в 12 тт. Том 9. Библиотека «Огонек». Москва: Правда.  
[http://mopassan.krossw.ru/html\\_mp/mopassan-brd01\\_ustalost-ls\\_1.html](http://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-brd01_ustalost-ls_1.html)
- ЧЕХОВ 1978: Чехов, А. П. Чайка. В кн.: Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения. Т. 13. Москва: Наука. 3–60.
- KÁNTÁS 2014: Kántás Balázs: Szintetizáló verseskönyv a kulturális emlékezetéről. Állítások Lászlóffy Csaba Pózkod a sebezhetőn és Átörökített magány című kettős verseskötetéről. Korunk XXV/5: 123–126.
- LÁSZLÓFFY 1994: Lászlóffy Csaba: A megszépíthetetlen messzeség. Budapest: Püski.
- LÁSZLÓFFY 1999: Lászlóffy Csaba: Hosszúgalopp Liliputban. Bukarest-Kolozsvár, Kriterion.
- LÁSZLÓFFY 2003: Lászlóffy Csaba: Valami más. Budapest: Napkút.
- LÁSZLÓFFY 2005: Lászlóffy Csaba: A cáranyuska álma. Budapest: Napkút.

---

его писаний, то... как тебе сказать? Мило, талантливо... но... после Толстого и Зола не захочешь читать Тригорина» [ЧЕХОВ 1978: 9].

LÁSZLÓFFY 2012: Lászlóffy Csaba: Trepljov technikai trükköktől mentes monológja, Trigorin az írás rögeszméjéről. *Bárka* 2012/2: 45–46.

LÁSZLÓFFY 2013: Lászlóffy Csaba: Átörökített magány. *Versek II*. Budapest: Napkút.

LÁSZLÓFFY 2014: Lászlóffy Csaba: Az út, akár egy hosszú mondat. Arad: Concord Media Jelen.

Ildikó REGÉCZI  
University of Debrecen  
Debrecen, Hungary  
iregecz@yaho.com



# Культурология

György RUZSA

**ICON RESEARCH IN THE SOVIET UNION  
IN THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY**

**ИССЛЕДОВАНИЯ ИКОН В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ  
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX-ОГО ВЕКА**

Настоящая статья посвящена творчеству следующих искусствоведов: В.Н. Лазарев, М.М. Постникова-Лосева, В.М. Василенко, М.А. Ильин, И.Э. Грабарь, П.А. Флоренский, А.И. Анисимов, Н.А. Олсуфьев, Н.П. Лихачёв.

*Ключевые слова: Икона, реставрация икон, исследование икон, В.Н.Лазарев, П.А. Флоренский, А.И. Анисимов*

It is almost impossible to give a comprehensive and proportionate picture of the icon research of this troubled era in a single paper. In the present study I will be highlighting some important and characteristic details along with lesser-known or unknown data, which I often obtained through my personal acquaintance with some distinguished researchers.

It is well known that icon research in Russia was already quite remarkable at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Several excellent studies were published in icon research as well as theoretical fields such as theology and philosophy. The aesthetic approach was given powerful impetus by the famous grand icon exhibition of Moscow in 1913, organised for the 300<sup>th</sup> anniversary of the Romanoff dynasty's reign.<sup>1</sup>

One of the greatest merits of the exhibition was that the olifa was removed from the icons. As the last step of icon painting, the full painted surface of the icon was varnished with olifa, a transparent solution of various resinous substances in linseed oil. It was applied to protect the surface of the icon from humidity and to unify the range of colours. After drying the icon had a strong protective surface, which, however, often started yellowing, browning or darkening after no more than half a century, leaving the image hardly discernible. Darkening was also brought about by the soot of the candle burning in front of the icon. As a result, to a large number of people, old icons had no aesthetic appeal at all. There were a lot of icons from the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries on display at the grand exhibition, but their thick and darkened olifa layers had previously been removed with brilliant craftsmanship. "The cleaned icons were shining like gems with their radiant colours: some were blazing in vermilion, some pleased the eye with their subtle pink, purple and golden yellow shades

---

<sup>1</sup> Выставка древнерусского искусства 1913.



and some captured attention with their snow white or shiny blue tones”, wrote V.N. Lazarev in a very picturesque way.<sup>2</sup>

Thus, Russian icon research had a very promising future. It was around that time – in 1911, to be precise – that Henri Matisse visited Moscow and wrote an enthusiastic article about icons afterwards [MATISSE 1947].

In the 19<sup>th</sup> century icons were – and today they still frequently are – widely considered to be rigid, uniform, much too determined by rules and canons and far from real art. In the mid-19<sup>th</sup> century Adolphe Napoléon Didron (1806-1867), an otherwise excellent French archaeologist, expressed his view that “In Greece and in the East art is suppressed under the tyranny of theology... In such a religious state as Greece art is a slave.”<sup>3</sup>

It seems as if Maksimilian Volosin (1877 – 1932) had responded to exactly these misconceptions in his 1914 writing entitled “What do icons teach us?”, where he drew a parallel between the icon painter’s respect for the canon and the poet’s natural attraction to verse forms. “Does the poet not do the same when he employs a strictly defined verse form like the sonnet and pours his lyrical state of mind into this pre-constructed rhythmic and logical formula? In deep and organic manifestations of art one can always recognise the stalk of canon and the flowers of free individual creation.”<sup>4</sup>

Indeed, icon canons, these pre-constructed formulas and rules polished by tradition do help the human spirit to soar rather than put an obstacle in its way. And if we do not forget about medieval pious hermits, who thought icons were the meeting points of this world and the other, we have taken another step towards understanding icons.

As well as theoretical and aesthetic approaches, the museological study of icons and icon collection were already remarkable in late 19<sup>th</sup>-century Russia.<sup>5</sup>

These hopeful prospects were immediately shattered by the October Revolution of 1917. Some icon researchers emigrated, and those who stayed at home were to face a very hard and often tragic fate.

The first to be mentioned among the emigrants is André Grabar (Kiev, 26 July 1896 – Paris, 3 October 1990), who, after long decades of research work, became

---

<sup>2</sup> «Эти расчищенные иконы горели яркими, как самоцветные камни, красками полыхали пламенем киновари, ласкали глаз тончайшими оттенками нежных розовых, фиолетовых и золотисто-желтых цветов, приковывали к себе внимание невиданной красотой белоснежных и голубых тонов.» [ЛАЗАРЕВ 1970: 7]

<sup>3</sup> „En Grèce...et dans tout l’ Orient, la théologie comprime l’art dans le plus étroit despotisme...Dans une république religieuse, comme celle des Grecs, l’art est esclave...” [DIDRON 1845: VIII].

<sup>4</sup> „Не то же ли самое делает поэт, когда берет строго определенную поэтическую форму, например сонет, и вливает в этот заранее данный и выработанный ритмический и логический рисунок лирическое состояние своей души? В глубоких и органических проявлениях искусства всегда можно рассмотреть канонический ствол растения и свободное цветение индивидуального творчества на его ветвях.” [ВОЛОШИН 1984: 280]

<sup>5</sup> It is worth noting that Hungarian museology was in the vanguard of the study and collection of icons. Roman Catholic bishop Arnold Ipolyi was among the first to collect icons of high value [RUZSA 1989: 116-120; RUZSA 1995: 141-153; ВЗДОРНОВ 1986].

perhaps the most renowned scholar of Byzantine studies in France. He was the student of professors N. Kondakov and D. Ainalov<sup>6</sup> in Saint Petersburg and left Russia in 1920. After working at the National Archaeological Museum in Sofia for three years he went to Paris and became G. Millet's student. He was professor of *École pratique des hautes études* from 1937 and of *Collège de France* from 1946 to 1966. His works were translated into several languages and published in several editions.<sup>7</sup>

André Grabar's professor Nikodim Pavlovich Kondakov (1 November 1844, village of Khalan, Kursk Governorate, Russian Empire – 17 February 1925, Prague), was also among those who emigrated.

Kondakov's father was the serf of the Trubetskoi dukes. Having served as their estate manager for a long time, he was liberated by the family. After his university years in Moscow Nikodim Pavlovich Kondakov studied Byzantine art in several countries. He visited Mount Athos, the "Holy Mountain" in 1898. Between 1888 and 1897 he was professor at the Department of Art History at the University of Saint Petersburg. In 1895 he co-founded the Russian Archaeological Institute of Constantinople with Fyodor Uspensky. He left Russia in 1920, the same year as André Grabar did. First he was professor at Sofia University from 1920 to 1922, then he settled down in Prague, where he organised a notable circle of young researchers later known as *Seminarium Kondakovianum*. In 1931 it adopted the name *Kondakov Archaeological Institute*.<sup>8</sup>

Pavel Pavlovich Muratov (19 February 1881, Bobrov, Voronezh Governorate - February 5, 1950, Whitechurch House, Ireland) also produced most of his work abroad. He did not only achieve fame as an art historian but also as a fiction writer and translator. His father was a military surgeon, and Muratov himself also qualified as an artillery officer. Soon afterwards he started working at the famous Rumyantsev Museum. As a result of his long collaboration with Igor Grabar, he wrote most of the sixth volume of the great comprehensive work *The History of Russian Art*. Between 1918 and 1922 he worked on the preservation of architectural heritage. Being members of the committee called *Pomgol* (relief for the starving), he and some other

---

<sup>6</sup> The reason why Kondakov's student Dmitrii Vlas'evich Ainalov (Mariupol', 8 February 1862 – Leningrad, 12 December 1939) is mentioned only in the footnotes of this study is that his research work, which is otherwise remarkable, has only little connection to icon painting. He became full professor of the University of Saint Petersburg in 1903. Between 1922 and 1929 he worked at the Hermitage in Saint Petersburg. He was imprisoned for political reasons in the 1930s, but later he was rehabilitated. Some of his most important works are: [АЙНАЛОВ 1895], [АЙНАЛОВ 1900], [АЙНАЛОВ 1911], [АЙНАЛОВ 1961], [АЙНАЛОВ 1915]. Cf.: [БОЖКО 2012].

<sup>7</sup> His most important works on icon painting: [GRABAR 1928], [GRABAR 1953], [GRABAR 1957], [GRABAR 1965], [GRABAR 1968], [GRABAR 1975], [GRABAR 1978]. See also: [MAGUIRE 1991: 12-15].

<sup>8</sup> His most important works on icon painting are: [КОНДАКОВ – ТОЛСТОЙ 1889-1899], [КОНДАКОВ 1896], [КОНДАКОВ 1902], [КОНДАКОВ 1905], [КОНДАКОВ 1910], [КОНДАКОВ 1914-1915], [КОНДАКОВ 2009]. See also: [ЛАЗАРЕВ 1925]. (Cf. [LAZAREV: 1979: 7-25; 111-112], [HLAVAČKOVÁ 1995], [KLEINBAUER 1995: 637-643], [СОЛОВЬЕВА 2001], [КЫЗЛАШОВА 2004].

activists were arrested in 1921. He emigrated in 1922 and moved to Paris in 1927, where he was one of the founders of the society called “*The Icon*”. He was also the author of remarkable works on military history. A number of his writings, among others the ones on icons, were published several times.<sup>9</sup>

\*\*\*

Of the scholars who stayed in their homeland, first I will be writing about those I was honoured to become personally acquainted with in Moscow.

The first person to be remembered is Viktor Nikitich Lazarev (22 August 1897, Moscow – 1 February 1976, Moscow), my professor, whose lectures I attended as a student in Moscow as well as being a student of his doctoral school. It was under his supervision that I did research for and defended my PhD thesis [RUZSA 1975].

Although my professor had to face a lot of difficulties (being accused of “bourgeois objectivism”, limited opportunities for publication), he was not restricted in his research – perhaps because he had spent a long time in major Western European research centres and was therefore well-known in the most distinguished professional circles abroad. This could not certainly grant him absolute safety. A rare exception among professors, he was not a member of the communist party. This was probably why he remained only a corresponding member of the Soviet Academy of Sciences and was never accepted as a regular member. His main research fields were old Russian and Byzantine painting and early Italian art.

Viktor Nikitich Lazarev studied at the Faculty of History and Philology of Moscow State University between 1917 and 1920. He worked at the State Museum of Fine Arts (today’s Pushkin State Museum of Fine Arts) from 1924 and 1936. From 1961 he was head of the Department of the History of Foreign Art at the Lomonosov Moscow State University.<sup>10</sup> (The university was named after Lomonosov in 1940.)

In 1925, Lazarev published a large-scale study in collaboration with M.V. Alpatov (1902 – 1986) on the Vladimir Mother of God, the famous icon. The work, which is still of fundamental importance in the subject, was published abroad in German.) [ALPATOFF – LASAREFF 1925].

His greatest work in the period covered by this paper was *The History of Byzantine Painting*, published in two volumes. Along with its later revised and enlarged editions, this book has been the most detailed and valuable presentation of Byzantine painting till the present day.

---

<sup>9</sup> What follows is only a selection of his works on icon painting: [МУРАТОВ 1914], [MURATOFF 1927], [МУРАТОВ 2000], [МУРАТОВ 2005], [МУРАТОВ 1999] Cf.: [ДЕОТТО 1995], [КОМОЛОВА 2003: 157-165], [КОМОЛОВА 2005: 201-225].

<sup>10</sup> For the list of his publications see [ГРАЩЕНКОВ 1998: 27-34]. His most important works on icon painting are: [ALPATOFF – LASAREFF 1925: 140-155], [LASAREFF 1937: 249-261], [ЛАЗАРЕВ 1947], [ЛАЗАРЕВ 1947]. (Cf.: [LAZAREV 1967], [LAZAREV 1980], [ЛАЗАРЕВ 1986]), [ЛАЗАРЕВ 1960] (Cf.: [LAZAREV 1963]), [ЛАЗАРЕВ 1961]. (Cf.: [LAZAREV 1968]), [ЛАЗАРЕВ 1966]. (Cf.: [LAZAREV 1966]), [LAZAREV 1969], [LAZAREV 1971] (Cf.: [LASAREV 1977], [LAZAREV 1983]), [ЛАЗАРЕВ 1970] (Cf.: [LAZAREV 1975]), [ЛАЗАРЕВ 1971]. (Cf.: [LAZAREV 1979]), [ЛАЗАРЕВ 1978], [LASAREV 1983], [ЛАЗАРЕВ 1983]. See also: [RUZSA 1977: 357-374], [RUZSA 1979: 173-176], [ВЗДОРНОВ 1998: 35-42], [ГРАЩЕНКОВ 1998: 7-27].

The first version of this enormous work was completed in 1932. Lazarev was undoubtedly influenced by Nikodim Pavlovich Kondakov and his iconographic method, but he also surpassed it to a great extent. In his 1925 book Lazarev gave a subtle criticism of Kondakov's method, but at the same time he highly appreciated his achievement in the research of Byzantine art. He was also greatly influenced by D. V. Ainalov (1862 – 1939), the Leningrad scholar mentioned above, with whom he mainly discussed stylistic issues such as the origin of the painting style of the Palaiologos period. Lazarev's interest in Byzantine painting was also shaped by the fact that at his time – in contrast to the predominantly iconographic research of the 19<sup>th</sup> century – increasing attention was paid to stylistic questions. It was also then that Russian museums acquired a number of excellent late Byzantine icons. As well as issues of style, Lazarev also studied in depth the special aesthetic approach to icons and the problems of their artistic quality.

Lazarev wanted to publish his monumental work abroad in German, with the title *Byzantinische Malerei von den Anfängen bis zum 14. Jahrhundert* as at that time German-language literature on Byzantium was cutting-edge. An English-language edition was also agreed upon. Several German chapters were submitted to the publisher in advance. The publishing house "Pantheon" did not only speak highly of the content but also praised the clear, absorbing and impressive style, adding that their strict editor had not changed as much as a word. "Neben den inhaltlichen Konzentration wird der Stil der Kapitel als klar, fesselnd und hinreissend bezeichnet. Unser Lektor, der kaum ein in Deutsch geschriebenes Manusscript ohne Verbesserungen aus seinem Händen gehen lässt, sagt uns, dass er ist, nicht wagen würde, in diesem-Texte auch nur ein Wort zu ändern." [ВЗДОРНОВ 1986: 269-296; 274].

However, the Great Depression of the early 1930s interfered: the manuscript ended up at another publishing house and its publication was delayed. Unable to travel abroad, Lazarev could not manage the procedure personally. In the end, his book was published in Russian in the Soviet Union by the publishing house *Iskustvo* in 1947-48. As the saying goes, „Slavica non leguntur” (the Slavic languages are not read), so his book did not become an organic part of international Byzantine studies. (It is to be noted that at that time, and even as late as in the 1970s, the Russian language was rather problematic culturally. Although a number of remarkable cultural achievements were published in Russian, there was not much opportunity to publish on icons, considering the significance of the topic. Similarly, very few works were published on church culture. Several academic fields, especially history and philosophy, were subordinated to the prevailing Marxist-Leninist ideology. However, in recent years, the Russian language has been gaining significance. To take a well-known example, the large-size volumes of the valuable Orthodox Encyclopedia have been published one after the other since 2000.)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Православная энциклопедия. The Orthodox Encyclopedia is published with the blessing of Alexy II and Kyrill, Patriarchs of Moscow and all Russia. It is published in Russian by the Russian Orthodox Church Research Centre, headed by Sergei Kravec. The full encyclopaedia, the first volume of which came out in 2000, was planned to consist of 25

It was after the publication of the thoroughly revised version of Lazarev's great work in Italy that it became internationally well known [LAZAREV 1967] and widely reviewed.<sup>12</sup>

The neat edition published after Viktor Nikitich's death and edited by G. V. Vzdornov also earned a good reputation. [ЛАЗАРЕВ 1986]

Lazarev's lecture at the Lomonosov Moscow State University in 1967 caused quite a stir and provoked several attacks on him because of his severe criticism of several biased but officially appreciated researchers, who had broken with professional methodology.

"There has been a recent tendency to emphasise the originality of Old Russian art by all possible means. It is discussed as if it was not connected to Byzantine or South Slavic art at all, and, while writing about Old Russian art, some even use archaic language, imitating the style of chronicles."<sup>13</sup> Later he continues: "We must put an end to that fruitless and boring waste of words on Old Russian art being 'autochthonous' and 'having originated from itself'; instead, it is time we started studying its real sources and ramifying international correlations".<sup>14</sup>

Viktor Nikitich Lazarev was a very sophisticated researcher of stylistic and aesthetic issues. Above all, he gave excellent analyses on the colour scheme of icons. In one of his studies published not long after the period discussed in the present study<sup>15</sup> he wrote: "He (Rublev) blended complicated medieval symbolism with the emotional purity and directness of the Russian monk who remained faithful to the memory and spirit of St. Sergei of Radonezh. The colours of his icons did not come from the sombre Byzantine palette but from the surrounding landscape with its white birches, green rye fields, golden ears of wheat and shiny cornflowers."<sup>16</sup> G. V. Vzdornov devoted an entire paper to the style of Lazarev's academic writing [ВЗДОРНОВ 1998: 35-42].

---

volumes. Now it seems more than likely that the number of volumes will be a multiple of that. This enormous enterprise is an outstanding contribution to icon research as well. К 10-летию выхода 1-го тома «Православной энциклопедии» // Вестник церковной истории. 2010. № 1-2 (17-18). pp. 324 - 330

<sup>12</sup> For example: [RICE 1969: 93-94], [DEMUS 1969: 228-229].

<sup>13</sup> «У нас в последнее время нередко намечается тенденция всячески настаивать на самобытности древнерусской художественной культуры. Ее трактуют в полном отрыве от искусства Византии и южных славян, о ней начинают даже писать в архаизированной манере, подражая языку летописей.» [ЛАЗАРЕВ 1970: 300]. Cf.: [RUZSA 1971: 326-328].

<sup>14</sup> «Пора положить конец и нудным разговорам об «автохтонности», «самозарождении» древнерусской художественной культуры и наконец всерьез заняться изучением ее реальных истоков и широких художественных связей.» [ЛАЗАРЕВ 1970: 302]

<sup>15</sup> The study was first published in *Gazette des Beaux Arts* (1959. v. II. pp. 289 – 300.) Since then, it has been published several times with minor modifications. [ЛАЗАРЕВ 1970: 292-299]. (Cf. [LAZAREV 1975: 127-135; 185-187])

<sup>16</sup> «Он сочетал сложную средневековую символику с чистотой и непосредственностью чувств русского инокa, сохранившего живое воспоминание о деле Сергия. Он взял краски для своей иконы не из сумрачной византийской палитры, а из окружающей его природы, с ее белыми березками, зеленеющей рожью, золотистыми колосьями, яркими васильками.» [ЛАЗАРЕВ 1970: 299]

Viktor Nikitich Lazarev's speech and lectures – although he spoke with a guttural 'r' – were also characterised by utmost precision, refinement and elegance. Owing to his appearance, thorough knowledge of a number of foreign languages and his wide erudition he was called a "pre-revolution type" by his students.

Viktor Nikitich Lazarev's father, Nikita Gerasimovich Lazarev (1866-1932) was an architect and contractor. He built houses in the most exclusive districts of Moscow such as the Arbat (Nr. 10, 23, 29). The house that earned him the greatest reputation was the one with a pillared façade at 6 Prechistsensky Lane, built for textile factory owner N. I. Mindovsky. The building houses the Austrian Embassy today. Some of the negotiations preceding the Molotov-Ribbentrop Pact were also conducted there. After 1917, Nikita Gerasimovich Lazarev practically resigned.

Mention must be made of Marina Mikhailovna Postnikova-Loseva (3 August 1901 – 22 June 1985), the greatest researcher of Russian art history, especially of the goldsmith trade. She was one of the opponents of my PhD-thesis in Moscow in 1975. It is known that the solutions of the hallmarks i.e. the names of the masters are found in markbooks. The most usable one for the examination of Russian silver icon covers is undoubtedly the so-called Postnikova-Loseva markbook [ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА И ДР. 1983].

Her name has become firmly attached to this famous Russian goldsmiths' markbook, which has been published several times. Although I met her on a number of occasions, it was only relatively late that I learnt about her big "secret".

Her father, Mikhail Lukich Losev was a well-known chemical technologist with a reputation for his charity. He had a school built on his estate near Moscow. Her mother, Jevdokija Ivanovna Chishova (Loseva) was a painter, K.F. Juon and V.A. Serov's student. (In 1903 V. A. Serov painted a portrait of her, which is exhibited in the Tretyakov Gallery now.) Jevdokija Ivanovna Chishova was also the organiser of a famous salon in Moscow, frequented by such personalities as Vacheslav Ivanov and Nikolai Berdyaev. This was the cultural milieu in which Marina Mikhailovna was brought up. She was fluent in three foreign languages and excelled in drawing and music at an early age. (It is noteworthy that once she was the sculptor A.S. Golubkina's model – this piece can also be seen in the Tretyakov Gallery.) Marina Mikhailovna graduated with a specialisation in old Russian art from Moscow State University in 1924.

She married Aleksandr Vasilievich Postnikov, who was an engineer coming from the family of a priest. (His father Vasiliy Ivanovich Postnikov was the parish priest of the Temple Resurrection in Vagankovo Cemetery between 1914 and 1925. Also, one of Aleksandr's brothers, Ivan, became a monk.) In October 1929, when the couple were on their way home from the famous Moscow Bolsoy Theatre, they noticed they were being followed. It was right in front of the gate of their house that Marina Mikhailovna's husband was arrested. It was said that Marina Mikhailovna could never help shedding tears whenever she heard Rimsky-Korsakov's *The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya*, the opera they saw that tragic evening. Aleksandr Vasilievich was arrested and deported to a camp in Mordovia in the course of the communist regime's hysterical campaign against the intelligentsia and the church. (Mordovia, by the way, is situated in the same

middle Volga region where the legendary ancient town of Kitezh is located.) Marina Mikhailovna had only one opportunity to visit her husband in the camp, where he died of scurvy not long before the date of his planned release. She mourned him deeply until the end of her life.

She was a reserved person and never revealed her “secret”, but she gave a lot of help to students and fellow researchers. She herself was the most versatile and undoubtedly the best expert in Old Russian goldsmith’s art, especially in Old Russian liturgical objects. I was honoured to enjoy her confidence and conduct research in the richest treasury of Russian goldsmithery under her guidance as head of the Department of Precious Metals at the State Historical Museum. My master’s, Professor Viktor Nikitich Lazarev’s, words about her are still remembered: “She is probably a saint.”<sup>17</sup>

It is also with great veneration and admiration that I remember Viktor Mikhailovich Vasilenko (13 February 1905 – 28 October 1991), professor of art history, another opponent of my thesis. (More precisely, he was my opponent at the so called preliminary defense.) This vivid personality, 70 years of age with a youthful mind at the time of my dissertation, was not only a distinguished scholar [ВАСИЛЕНКО 1947], [ВАСИЛЕНКО 1959], [ВАСИЛЕНКО 1960], [ВАСИЛЕНКО 1974], [ВАСИЛЕНКО 1977] but also an excellent poet [ВАСИЛЕНКО 1983], [ВАСИЛЕНКО 1986], [ВАСИЛЕНКО 1989], [ВАСИЛЕНКО 1991], [ВАСИЛЕНКО 2002], [ВАСИЛЕНКО 2011]. Anna Akhmatova called him a neo-Acmeist poet. His main fields of research were folk art and applied arts, but until 1947 he also lectured on the art of Kiev and Novgorod [Василенко 1974: 275] at Moscow University. His poem about Andrei Rublev’s Trinity Icon has been discovered recently.

Among his ancestors there were some military professionals: both of his grandfathers were generals. He himself studied art history at Moscow University between 1926 and 1930, and he was a lecturer there from 1942. He was arrested in connection with the Daniil Andreyev case in 1947. The poet and writer Daniil Andreyev<sup>18</sup>, Vasilenko’s friend, was accused of founding an anti-Soviet group, of anti-Soviet propaganda and terrorist conspiracy. Vasilenko was finally sentenced to 25 years of forced labour. He served some of his sentence in the infamous Abex Vorkuta labour camp, where he was held prisoner together with N.N. Punin (1888 – 1953), who died in the camp. He was said to have such immense strength of mind that even during his captivity, whenever he had the opportunity, he kept himself occupied with ethnography: he copied the embroidery patterns of local peoples’ folk costumes. After his release in 1956 he returned to the Department of Art History of the Lomonosov Moscow State University.

I was also well acquainted with Professor Mikhail Andreevich Ilin (20 March 1903, Moscow – 19 May 1981, Moscow), who worked at the same department.

---

<sup>17</sup> See also: [СТЕРЛИГОВА 2001: 338-347].

<sup>18</sup> Daniil Leonidovich Andreyev was the son of the famous Russian writer, Leonid Nikolayevich Andreyev (1871 – 1919). None of his works was allowed to be published during his life. After his arrest, all his works were annihilated. He was released in 1957. (*Составитель Г. Садилов-Лансере*): [АНДРЕЕВ 2010], [РОМАНОВ 2011].

I was fascinated by one of his lectures on Theophanes the Greek, which might have influenced me in writing two books about Grek [RUZSA 1982], [РУЖА 1978], (See also Ruzsa 1983: 27-36).

We had a memorable trip together to the village of Kamenskoye in 1972. I still remember well the late 14<sup>th</sup>-century – early 15<sup>th</sup>-century [АЛЬТШУЛЛЕР 1972] Saint Nicholas stone church, which was in a very poor condition at the time of our visit. I can recall the unusual proportions of the building: its drum, which was surprisingly large for the size of the building, and its eight very narrow windows. The professor had published a study on that church [ИЛЬИН 1969: 150-155] not long before, in 1969. Since then the church has been restored and now it is in a good condition. During restoration the structures built on the dome later were pulled down and the dome was gilded. However, the mistake of the restoration of historical buildings so frequent in Russia was made again: the walls were whitewashed, so neither the shapes of the big building blocks nor the special building methods are visible any longer; the walls are not “alive” and they do not “breathe”. No matter how neglected the church was at the time of our visit, we were at least able to enjoy the beauty of the walls. (The true happiness of this experience was only disturbed by my slight anxiety because my residence permit was valid for Moscow alone.)

I remember him explaining so enthusiastically that his work as an art historian made it possible for him to deal with aesthetic issues, which were much closer to his spiritual disposition than archaeology.

Mikhail Andreevich Ilin’s father was a local government official. He was a keen photographer of the numerous valuable historical buildings of region surrounding Moscow. As a child, Mikhail Andreevich visited those buildings with his father and – according to his narration – that was how he developed a liking for architecture.

Mikhail Andreevich Ilin first studied archaeology and then art history at Moscow State University between 1922 and 1926. He specialised in old Russian architecture and Russian noblemen’s mansions. After his graduation he worked at the Tretyakov Gallery and at the Cabinet of Architecture, founded by Aleksei Ivanovich Nekrasov, at Moscow University. He travelled throughout Northern Russia to study the local wooden architecture. He and his fellow scholars took a firm stand against the large-scale irresponsible demolition of old buildings, which culminated in the so called Sukharev Tower case.

The Sukharev Tower, which was designed by architect and painter Mikhail Ivanovich Choglokov (around 1650 – around 1710) and built by order of Tsar Peter the Great between 1692 and 1695, was named after Lavrentiy Sukharev, whose troops had defended the Tsar. This enormous masterpiece of Russian Baroque architecture, a characteristic element of the cityscape, was demolished by Stalin’s order in 1934.<sup>19</sup> The place it had occupied was a significant one: the intersection of Sadovoye Ring and Smolensky Street.

---

<sup>19</sup> In his letter of 22 April 1934, in reply to protesters against the demolition, Stalin wrote the following: “I have received your letter advising against the demolition of the Sukharev Tower. The decision to demolish the tower was earlier accepted by the government. In my view it was a right decision provided that the Soviet people are capable of creating even more



Many of the protesters were arrested. Mikhail Andreevich Ilin was taken into custody on 3 January 1934 and was exiled to Kazakhstan for three years. On his return he was prohibited from settling down in Moscow. He was conscripted in 1941. Having become severely injured in the war, he was discharged from the army. This time, however, he was allowed to return to Moscow to resume his work at the Tretyakov Gallery. Later he found employment at the Department of Art History of Moscow University, where he worked until his death.

In spite of obviously being an expert in icon painting, he only published papers on architecture. His first study on icon painting did not come out until 1960. Interestingly, as the title shows, it was also related to architecture: "The Depiction of the Jerusalem Temple in the Icon *Entry into Jerusalem* in the Cathedral of the Annunciation" [ИЛЬИН 1960]. Finally, in 1976, after several studies on icons [ИЛЬИН 1963], [ИЛЬИН 1966], [ИЛЬИН 1968], [ИЛЬИН 1969], he wrote a comprehensive book on the art of Theophanes the Greek and Andrei Rublev [ИЛЬИН 1976], dedicated to the memory of Viktor Nikitich Lazarev, who died in the same year.

The next person to be remembered is Professor Aleksei Ivanovich Nekrasov (7 March 1885, Moscow – 25 September 1950, Vengerovo Village), one of the greatest art historians of Moscow University. As mentioned before, Professor Mikhail Andreevich Ilin also worked at his department. Nekrasov gave lectures on Byzantine and old Russian art, among other topics. He gave high priority to fieldwork, i.e. examining the original works of art. As well as being head of the Art Studies department, he did extensive research on the history of architecture. Besides, he worked for the Tretyakov Gallery between 1930 and 1936. He was arrested and sentenced to 10 years of imprisonment in 1938 for political reasons. He was held captive in the infamous Vorkuta camps, from where he was discharged in 1948. For a while, he lived in Aleksandrov, a town not far from Moscow, where he studied the town's numerous historical buildings. In 1949 he was arrested again and exiled to the distant Novosibirsk region, where he soon died in a small village called Vengerovo. Altogether, he published nearly 200 studies and monographs [НЕКРАСОВ 1923a], [НЕКРАСОВ 1923б], [НЕКРАСОВ 1924a], [НЕКРАСОВ 1924б], [НЕКРАСОВ 1924в], [НЕКРАСОВ 1928], [НЕКРАСОВ 1929], [НЕКРАСОВ 1935], [НЕКРАСОВ 1936], [НЕКРАСОВ 1937], [НЕКРАСОВ 1994] See also: [КЫЗЛАСОВА 1990: 381-395], [КЫЗЛАСОВА 1994: 5-15].

\*\*\*

---

majestic and memorable pieces of architecture than the Sukharev Tower. I am very sorry that in spite of all my respect for you I do not have the opportunity to be at your service. With respect, (I. Stalin) "Письмо с предложением — не разрушать Сухареву башню получил. Решение о разрушении башни было принято в своё время Правительством. Лично считаю это решение правильным, полагая, что советские люди сумеют создать более величественные и достопамятные образцы архитектурного творчества, чем Сухарева башня, жаль, что, несмотря на все мое уважение к вам, не имею возможность в данном случае оказать вам услугу. Уважающий вас (И. Сталин)" К истории сноса Сухаревой башни. // Известия ЦК КПСС. 1989: 114-115.

I did not have the chance to meet Igor Emmanuilovich Grabar, a native of Budapest, in person (25 March 1871, Budapest – 16 May 1960, Moscow), who was well acquainted with Viktor Nikitich Lazarev. He was widely known as an influential art historian as well as a painter and art restorer. He was among the first to study Theophanes the Grek's art [ГРАБАРЬ 1922], and he initiated the cleansing of Grek's murals in Novgorod and of the famous iconostasis of the Cathedral of the Annunciation in Moscow.

Grabar's family came from Subcarpathia in Ukraine, and for a short period his father was a member of parliament in Budapest. The family soon moved to Russia. Grabar graduated from the Faculty of Law at the University of Saint Petersburg. (In connection with this, he recorded a curious incident in his curriculum vitae: not long after his graduation his personal documents had to be reissued, and the clerk, who was drunk, mixed up the columns and indicated St. Petersburg as his place of birth. No matter how he objected, it could not be changed.) [ГРАБАРЬ 2001: 17]. After studying at the St. Petersburg Academy of Arts between 1894 and 1896, he moved to Munich in the middle of the year 1896 to continue his studies at the Hungarian Simon Hollósi's (1857-1918) school, but, eventually, one of his Russian friends who lived there recommended the Slovenian Anton Ažbe's (1862-1905) school to him [ГРАБАРЬ 2001: 111-112].

In the 1920s Grabar did outstanding work as an art restorer. He searched for and saved several works of art – icons among others – being scattered around and doomed to perish. He is regarded as the founder of professional art conservation in Russia. In the 1930s he mainly worked as a painter. He received the first degree of the Stalin Prize in 1941 and became a regular member of the Soviet Academy of Sciences in 1943. From 1944 till his death he was the director of the Institute for the Research of Art History of the Soviet Academy of Sciences.

It was undoubtedly Igor Grabar's idea that valuable works of art were to be acquired as war reparations from the museums of Germany and its allies. As his idea received wide support in the highest political circles, he became head of the expert committee formed on 8 September 1943. The list of the required masterpieces was completed by 26 February 1945. It included, among other things, the famous Byzantine Monomachus Crown from the 11<sup>th</sup> century, which was kept in the Hungarian National Museum and paintings such as Portrait of a Man by Giorgione and Old Rabbi by Rembrandt from the Museum of Fine Arts in Budapest. The "List of Equivalence", signed by Grabar, is now kept at the State Archive of the Russian Federation.<sup>20</sup> The above pieces, fortunately, were not transported from Hungary to the Soviet Union, but tens of thousands of other works of art were [MRAVIK 1998].<sup>21</sup> Igor

---

<sup>20</sup> The data on Hungarian museums can be found in the following document files: д. 291, лл. 1 - 4, 63 - 65; д. 293, лл. 45 - 46; д. 296, л. 20. [VARGA 2000: 107-124, 117].

<sup>21</sup> This huge illustrated catalogue contains the detailed description of 44,156 works of art. Péter Buzinkay's paper informs its readers that in October 1999 – within the deadline set by Russia's Restitution Law – Hungary officially handed over to Russia a list of losses with data on over 80,000 looted works of art, based on László Mravik's and others' research. [BUZINKAY 2011: 77-91].

Grabar personally received the railway cars, or, more precisely, complete trains full of plundered art treasures. See also [AKINSHA ET AL. 1995].

After Stalin's death in 1953 Grabar was among the first to condemn socialist realism publicly, although earlier – besides his paintings that followed the sophisticated and delicate colour patterns of 19<sup>th</sup>-century Russian artists – he had also painted pictures inspired by socialist realism, for example “V.I. Lenin in the telegraph office” and “V.I. Lenin receives village delegates”.

Because of his controversial and too self-confident personality his colleagues and acquaintances, making a pun of his name, called him Irod Graber (Plundering Herod) or Ugor Obmanuilovich Grobar (Coffin-making cheating eel).

After his death, the central art restorer's workshops he had founded adopted his name. (The official name of the institution at present is «Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э.Габаря» (ВХНРЦ).) [ГРАБАРЬ 1922], [ГРАБАРЬ 1966], [ГРАБАРЬ 1974-1983], [ГРАБАРЬ 2001] See also: [ПОДОБЕДОВА 1964], [МАМОНТОВА 2001].

In the period dealt with in this paper, when icons were destroyed on a massive scale owing to the ruthlessness of the communist-atheist ideology, art restorers, in the face of circumstances, did their best for their preservation and future research. One of the most remarkable art restorers was Grigory Osipovich Chirikov (1882 – 17 March 1936).

His family had been involved in icon painting for several generations. Before the 1917 revolution he and his brother, M.O. Chirikov owned an art restorer's workshop in Moscow. Between 1910 and 1917 he worked for the Imperial Archaeological Committee as an expert in old painting. He was held in high esteem not only for being a restorer of icons but also as their collector. He restored a large number of frescos and icons in Pskov, Novgorod, Kiev and Moscow. In 1924 he became chief restorer of the Central State Art Restorer's Workshops, founded by Igor Grabar on 10 June 1918.

He was commissioned to restore very significant icons. His first major job was the restoration of the Vladimir Icon of the Mother of God<sup>22</sup> in 1918 [АНТОНОВА – МНЕВА 1963: 61].

---

<sup>22</sup> From the end of the 14<sup>th</sup> century this icon was looked upon as the palladium of all Russian land. Now it is on display in the church next to the Tretyakov Gallery, i.e. in the Saint Nicholas Church in Tolmachy. According to the generally accepted view it was made at the beginning, or in the first half of, the 12<sup>th</sup> century. Written sources indicate that around 1131 or not much later the icon was moved from Constantinople to the convent of Visgorod near Kiev. However, it was taken from Visgorod to Vladimir (hence its name) as soon as in 1155, and to Moscow in 1395 to protect the town from Tatar attacks. It is worth noting what seems to be ignored by Russian research, namely that the icon was probably not made in the early 12<sup>th</sup> century. The noteworthy and skilful arguments presented by Kondakov (discussed above), Onasch and, in recent times, by Bentchev on the dating of the icon are based on their observation that it rather represents the more emotional style of the 13<sup>th</sup> century. They solved the contradiction between written sources and stylistic criticism by claiming that the original icon, since it was removable and portable, was destroyed by war, and the one we have now dates back to the 13<sup>th</sup> century. [ALPATOFF – LASAREFF 1925: 140-155], [АНИСИМОВ 1928],

One of the experts who played a major role in the organisation and supervision of the restoration work was art historian and restorer Aleksandr Ivanovich Anisimov (to be discussed later in this paper), who published a significant study on the icon.

Grigory Osipovich Chirikov also took part in the restoration of Rublev's famous Trinity icon together with his colleagues I. I. Suslov and V.A. Tjulin between 28 November 1918 and 2 January 1919. The planning and organisation of the work was carried out by the most renowned experts of the period such as I. E. Grabar (discussed earlier), A.I. Anisimov, P. A. Florensky (to be discussed later) and Ju. A. Olsufev (to be discussed later). They kept a detailed restoration journal, which, completed with Olsufev's own observations, was used for the compilation of the full documentation of the restoration. This valuable material is stored in the archives of the Tretyakov Gallery in Moscow today [МАЛЬКОВ 1987: 238-258].

G.O. Chirikov was also in the team which restored the Annunciation of Ustyug icon, dating back to the 1230s or 40s. [БРУК – ИОВЛЕВА 1995: 48]. He also participated in the restoration of the late 13<sup>th</sup>-century Icon of the Mother of God of Tolga from Jaroslavl with P.I. Jukin and I. I. Suslov in 1925 [БРУК – ИОВЛЕВА 1995: 107] and of the late 12<sup>th</sup>-century – early 13<sup>th</sup>-century icon of Saint Demetrius of Thessaloniki from Vladimir-Suzdal Rus' with P. I. Jukin and V. O. Kirikov between 1924 and 1928 [БРУК – ИОВЛЕВА 1995: 66].

One of the most famous icons of the Tretyakov Gallery is the Icon of Our Lady of the Sign (more widely known as The Icon of Orans Mother of God) from the first third of the 13<sup>th</sup> century from Jaroslavl. In 1919, while performing test cleaning in several areas of the icon, G. O. Chirikov discovered new leukos i.e. new white priming. During an expedition in 1924 he managed to remove further new leukos from the top left corner. This was how the image of the archangel, still visible today, was revealed. The full exploration of the icon took place in the Central State Art Restorer's Workshop between 1925 and 1929 with the participation of V. O. Kirikov and I. I. Suslov as well as G. O. Chirikov [БРУК – ИОВЛЕВА 1995: 68].

However, he was unable to finish the significant work he had started as he was arrested for political reasons in 1928 and banned from six big cities for three years (the so called "minus six" punishment). In 1936 he was arrested for counter-revolutionary activity and sent to a corrective labour camp to the northern town of Kotlas in the Arkhangels region.

\*\*\*

A slightly simplifying categorisation defines icons (Greek εἰκόνα, εἰκών, Russian ико'на, образ, Serbian икона, Bulgarian икона, Romanian icoană) as Byzantine-style devotional pictures in the broad sense and as the panel paintings of Eastern

---

[BENTCHEV 1991: 140-169], Богоматерь Владимирская. 600-летию Сретения Иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (сентября) 1395 года. Сборник материалов. Каталог выставки. М., 1995, [RUZSA 1994-95: 105-112], [КОЧЕТКОВ 2003: 44-62], [ЩЕННИКОВА 2007: 701-726].

Christianity in the narrow sense. As Saint Basil the Great (†379) put it: “What the sermon says to the ears, the icon shows in silence” [MIGNE 1885: 559A].

That is to say, icons inspire us to contemplate in silence and perform pious deeds. They can be approached from a variety of viewpoints: transcendental aspects, tradition, canon, symbolism, antinomy and ontology. Regardless of our choice, our approach will always remain a mere approximation. Icons are not only radiant in the moral and aesthetic sense but also by inspiring mankind to mental activities of the highest quality.

It is interesting to note that, sadly enough, the Small Soviet Encyclopaedia (published in 1936, i.e. in the middle of the period treated here) gives the following definition of *icon*: “the ecclesiastic term for the depiction of Christian gods (sic!!!) and saints”. It goes on to highlight how icons hinder the backward strata of working people in building socialism [МСЭ 1936: 475].

The use of the word icon was to be avoided not only in the period discussed in this study but also in the following few decades.

Today’s young scholars might find it incredible that if the subject of the paper was connected with religion, it was advisable for the author not to name it in the title. Marina Mikhailovna Postnikova-Loseva, for example, was only allowed to publish her study with the title “A 15<sup>th</sup>-century relic of Russian silverwork” instead of using the word “incense burner”. Similarly, a chalice had to be called a drinking vessel. Cf. [СТЕРЛИГОВА 2001: 338-347; 347], [ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА 1925: 113-117], [ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА 1960: 117-183].

The same phenomenon can be observed in the case of some – otherwise excellent – Ukrainian icon researchers of the past [СВЕНЦІЦЬКА – ОТКОВИЧ 1991], [ДРАГАН 1970].

Viktor Nikitich Lazarev also referred to icons in a very circumlocutory way in a study published in 1946 [ЛАЗАРЕВ 1946: 67-76], [LASAREV 1956: 9-18], [ЛАЗАРЕВ 1970: 128-149].

In the Soviet Union, the word icon and the topic of icon painting were shunned for a long time in the first half of the 20<sup>th</sup> century and even in later decades. If it happened to be mentioned, it was with a negative overtone. The almost only way Russian readers could gain familiarity with icons or, more precisely, icon painting workshops was through fiction, namely one of Maksim Gorky’s (1868 – 1936) popular works. The workshops described by him did exist in Russia, because at the turn of the century icons were not only painted in workshops of pious monasteries or by other communities imbued with the spirit of prayer and contemplation. Excessive mechanical multiplication often started to turn icon painting into a simple trade. To make a living, uneducated poor people would produce these holy images on a large scale soullessly like slaves. The relevant excerpt from Gorky’s work was often referred to in the Soviet Union as part of the anti-religious propaganda. Even though the workshop described by him was not typical, some icon painting workshops undoubtedly lacked any artistic values, spirit of worship or ancient theological perspective. (However, even under those adverse circumstances, icons – quite surprisingly – made one of the masters, a drunkard, get absorbed in thought with the help of hagiography.

In his autobiographical work *In the World* (1916) Maxim Gorky described a warm and stifling icon painting workshop with about twenty “painters of God” from different villages, all barefooted or wearing ragged shoes. The workshop was filled with the smell of rotten eggs and lacquer. There was a big, blue-nosed old drunkard sitting by the window. Nobody’s mind was occupied by icon painting [ГОРЬКИЙ 1951: 404]. What is more, Gorky even depicted a huge fight in the workshop when a drunken Don Cossack entered the place and, without saying a word, started to beat the others with his iron fists [ГОРЬКИЙ 1951: 405].

However harmful these published manipulations were, they were still insignificant compared to the measures affecting the best icon researchers of the period of our research.

Let us first have a glance at the work of Pavel Alexandrovich Florensky (22 January 1882, Yevlakh – 8 December 1937, Leningrad County), Orthodox priest, theologian, philosopher and scientist.

He started his studies of mathematics and physics at the University of Moscow in 1900. The title of his doctoral thesis was “Plane Curves as Breaking Points of Spatial Continuity”. After his graduation in 1904, he enrolled in the Academy of Theology in Moscow. The title of his doctoral thesis in that institution was “On Religious Truth”. Between 1908 and 1918 he was a lecturer at the department of the history of philosophy at the Academy of Theology. He was consecrated in 1911. From 1921 he was professor at Vkhutemas (Higher Art and Technical Studios).

His academic activity had a double nature in the best sense, and it can serve as an example to art historians. On the one hand, he carried out a thorough and close examination of works of art, carefully observing such details as, for example, the subtle versions of olifa or linseed oil; on the other hand, his theological, philosophical and aesthetic statements were directly based on those works of art. This is the approach that, relying on museology, can produce authentic theories. Not only was Florensky remarkable as an art historian but his work as a philosopher and philosopher of religion was also significant. Thanks to his great erudition, he is often referred to as the Russian Leonardo, while others compare him to Teilhard de Charden. Whereas Charden, the great Catholic philosopher strove to reconcile his characteristic, cosmic and religious world view with the most modern scientific views of the age, Florensky, in spite of having an excellent knowledge of science, did not wish to establish any connection between faith and empirical science in his religious philosophy. Perhaps he was afraid of the trap of rationalism. He built his philosophy on a special moral and intuitive basis, which he often connected to its visual representation, namely icon painting. In his work “The Pillar and Ground of Truth” he elaborated on his mystic thoughts inspired by Orthodox Christianity. In the book “Iconostasis”, although the title would suggest otherwise, he focused on the theology of icons rather than the iconostasis itself.

He was arrested in the prime of his life, on 25 February 1933, as one of the scholarly priests so much feared by the Soviet communist regime. He was sent to a prison camp in Eastern Siberia, and later to one in the northern Solovetsky Islands. His death was formerly dated to the early 1940s, but recent research has revealed that in November 1937 he was probably transported from the Solovetsky Islands to

Leningrad, where he was executed after a show trial. The text of the records of the execution is already accessible: «The death sentence passed by the Leningrad County Committee of the NKVD [predecessor of the infamous KGB], consisting of three members, was carried out on 8 December 1937...» [SZILÁGYI 2005: 180-202; 199].

It was not until 2 November 1989 that Florensky's family was informed of the date of his death. Before that, in 1959 they received a death certificate stating that Pavel Florensky died on 12 December 1942 for unknown reasons [KISS 2015: 201-219; 217].

There is a tremendous amount of literature available on Florensky now.<sup>23</sup> Among the early research on him, the Catholic monk Robert Slesinski's doctoral thesis is an outstanding one [SLESINSKI: 1984]. (Let me note that I met him on the Holy Mount of Athos, and we engaged in very useful and memorable conversations.)

Aleksandr Ivanovich Anisimov (11 April 1877, Saint Petersburg – 2 September 1937, near Medvezhyegorsk, Karelia) was also among the most prominent historians, art historians and art restorers. He studied at the Historical-Philological Faculty of Moscow University between 1900 and 1904.

He was in charge of art conservation projects in Novgorod, Jaroslavl, Rostov, Uglich and Vladimir and supervised the restoration of such famous works as Andrei Rublev's Old Testament Trinity Icon and his Zvenigorod icons, the Vladimir Mother of God Icon and the Don Icon of the Mother of God by Theophanes the Greek. Between 1920 and 1929 he was head of department in the State Historical Museum in Moscow. He lectured at several institutions of higher education including Moscow University. As the anti-religious attitude of the communist regime made it ever more difficult to publish anything on icons, Anisimov was unable to publish his excellent paper on the Vladimir Mother of God Icon, so finally – unfortunately for him – he sent it to Prague, where it was finally published by the Kondakov Circle in 1928. After that he was under enormous pressure and was dismissed from all his workplaces. He was arrested for espionage and sabotage, and having been sentenced to ten years' forced labour, he was deported to the Solovetsky Islands. He was executed on 2 September 1937.<sup>24</sup>

Count Yuri Alexandrovich Olsufyev (27 October 1878, St. Petersburg – 14 March 1938, Moscow), art historian and restorer, was one of the greatest figures of modern museology and an expert in the theory and attribution of icons.

He grew up in highly cultured circles. His family's famous palace with its outstanding collection of art had a great influence on him. He was also familiar with Tsar Alexander III's children. He graduated from the Faculty of Law of St. Petersburg University. He established a private museum with magnificent collections of painting and sculpture. He published his collection in six albums. In 1917 he turned

---

<sup>23</sup> Just a few titles from the vast amount of literature: [ФЛОПЕНСКИЙ 1914], [FLORENSKIJ 1983], [ФЛОПЕНСКИЙ 2004] (Cf. FLORENSZKIJ 2015), [FLORENSKY 2004]. See also: [SLESINSKI 1984], [RUZSA 2006: 1581-1583].

<sup>24</sup> His most important works on icon painting: [АНИСИМОВ 1911: 40-47], [АНИСИМОВ – МУРАТОВ 1916], [АНИСИМОВ 1926], [АНИСИМОВ 1928], [АНИСИМОВ 1983]. See also: [ВЗДОРНОВ 1984: 297-317], [КЫЗЛАСОВА 2000].

to his spiritual father, Anatoly Potapov, who lived in the Optina wilderness, for advice. Potapov blessed him and suggested that he move to Sergiev Posad, the location of the Trinity-St. Sergius monastery, where one of the greatest Russian saints, St. Sergius of Radonezh had lived. Olsufyev bought a house near the monastery and moved part of his collection of icons there secretly with the help of peasants.

He spent considerable time in the monastery studying its icons and old silver liturgic objects. Some of his research was published in 1927. In 1918 a committee was founded for the study and preservation of the monastery's works of art with Florensky and Olsufyev as its leading personalities. They worked extremely hard in the unheated, freezing cold building. Olsufyev's wife, Sofia Vladimirovna Olsufyeva (Glebova) worked as a photographer there. After May 1928, when the arrest wave of the intelligentsia reached Sergiev Posad, Olsufyev and his wife managed to escape in secret with a considerable help from Igor Emmanuilovich Grabar. It was with his support that Olsufyev was finally appointed head of the old Russian painting section of the Tretyakov Gallery's restoration workshop in 1934. He was arrested for "spreading anti-Soviet news" on 24 January 1938 and was executed on 14 March.<sup>25</sup>

For a short time after his arrest, his wife continued working in the Moscow Museum of Fine Arts restoring Egyptian sarcophagi. She was soon exiled to the town of Dmitrov near Moscow. In October 1941 she was arrested as a politically unreliable person and was sentenced to ten years in a concentration camp. She spent a period of her imprisonment in a monastery converted into a prison on the island of Sviazhk near Kazan. Earlier she had studied the mid-16<sup>th</sup> century frescoes of this very monastery, named after John the Baptist. She died in prison on 15 March 1943.

Count Vladimir Alekseevich Komarovsky (1883, St. Petersburg – 5 November 1937), art theoretician and icon painter, was a good friend of the Olsufyevs'. He also worked in the committee for the preservation of the antiquities and works of art of the Trinity Lavra of St. Sergius. A lay painter at first, he later developed a liking for icon painting. He studied at the Academy of Arts in Russia in 1904 and at the Julien Academy of Paris in 1909 and 1910. He was one of the founders of the Russian Icon Society. In early 1915 he travelled to Tiflis (Tbilisi) to organise a military hospital. After the 1917 revolution he settled in Izmalkov, where he continued painting icons. In 1923 he and his family moved to the Olsufyevs' house in Sergiev Posad. While working for the Trinity Lavra of St. Sergius committee he drew copies of old miniatures, textiles and embroideries. He was soon arrested for political reasons and was exiled to the town of Isim in Siberia, where he lived from 1925 to 1928.

After his discharge from exile he returned to the Moscow region and was commissioned by priest Aleksandr Andreyev<sup>26</sup> to restore murals in the Saint Sophia

---

<sup>25</sup> His most important works on icon painting: [ОЛСУФЬЕВ 1926], [ОЛСУФЬЕВ 1927: 5-32], [ГРАФ – ОЛСУФЬЕВ 2006]. See also: [КЫЗЛАСОВА 1931: 122-128].

<sup>26</sup> Aleksandr Aleksandrovich Andreyev (24 February 1901, Moscow – 4 November 1937 Mariinsk, Kemerovo Region), protoierej. He was known for his sermons and his support of the poor and orphans. On his arrest on 25 March 1929 he was accused of anti-Soviet propaganda and for delivering "sermons of religious content" (sic!) Being banned from Moscow



church in Moscow together with art restorer V. Baranov. Besides restoring, he also painted murals there. Trying to escape from the wave of arrests, he moved to the small town of Vereya in the Moscow region, where he came into contact with priest and famous theologian Sergey Mechov.<sup>27</sup> The two of them contemplated together on the canon and style of icon painting. It was to Mechov that Komarovsky wrote to his “Letter on Icon painting”, which became publicly known later.

Komarovsky was arrested again on 27 August 1937 and was executed at the shooting range of Butovsk on 5 November in the same year [КОМАРОВСКАЯ 1993: 241-251], [КОМАРОВСКАЯ 1993: 39-55], [КОМАРОВСКАЯ 1996: 3], [ЗЕЛЕНСКАЯ 1992: 73-84].

Nikolay Petrovich Likhachov (12 April 1862, Chistopol, Kazan Governorate – 14 April 1936, Leningrad) was a prominent art historian and art collector of his time. An excellent philologist and author of works on stylistic criticism and artistic connections.

He graduated from the Faculty of History of Kazan University. In 1935 he was appointed regular member of the Academy of Sciences. He was arrested in connection with the so called “academic affair”<sup>28</sup> in 1930. Between 1931 and 1933 he lived in exile in Astrahan. His art collection was confiscated and handed over to the Hermitage, the Russian Museum and the library of the Academy of Sciences. Let me

---

after his three-year exile to Kazakhstan, he settled down in Ryazan. He was arrested again for anti-revolutionary activity on 14 January 1936. His sentence was five years in a concentration camp in Western Siberia. However, a new sentence was passed later, and he was condemned to be shot. The execution took place on 4 November 1937. He was canonised by the Russian Orthodox Church in 2000. Literature: Мария, сестра: Их страданиями очистится Русь. М., 1996: 182-192.

<sup>27</sup> Sergey Alekseyevich Mechov (17 September 1892, Moscow – 6 January 1942, Jaroslavl). He did research on old Russian literature under the guidance of academic M.N. Seransky at Moscow University. He became thoroughly acquainted with Russian icon painting. He was consecrated on 12 April 1919. He and his parishioners formed an exemplary community: they prayed and meditated together and helped one another during the persecution of the church. Following his arrest on 29 October 1929 for founding an anti-Soviet group, he was exiled to the north. From there he engaged in active correspondence with his “spiritual children”. It was during his exile that he was arrested again; this time he was accused of anti-Soviet propaganda and received a stricter sentence. Having regained his freedom in the summer of 1937, he maintained contact with his “spiritual children” more actively and he celebrated Mass every day. He was arrested for the third time on 7 July 1941 for organising a so-called “catacomb church” and for anti-Soviet activity. He was sentenced to death by shooting, which was carried out on 6 January 1942. The Russian Orthodox Church canonised him in 2000. Грубе А. «Сын мой будет выше меня». Жизнь, пастырское служение и духовное наследие священномученика Сергия Мечева (1892—1942). Московский журнал. 2005. № 8.

<sup>28</sup> Академическое дело. Its other name is “the academics’ case”. This criminal case was primarily created against the researchers of the Academy of Science by the Joint State Political Directorate between 1929 and 1931. During the case several researchers – mainly historians and archivists – were dismissed from their positions and arrested.

remark that his collection of icons alone consisted of approximately 1500 pieces including several major works. It contained, for example, two connected icon panels from 1673 depicting ten scenes respectively, which are significant from a Hungarian point of view as the figure of György Magyar, Saint Boris' faithful servant frequently appears in them [РУЖА 1976: 219-227], [RUZSA 2011: 38-40].

After his exile Likhachov was unable to find permanent employment, nor was he entitled to a pension or even bread ration. The publishing of his books was banned. He died as a persecuted and impoverished man.<sup>29</sup>

Nikolay Petrovich Sychov (27 April 1883, St. Petersburg – 16 July 1964), art historian, museologist and art restorer was one of Likhachev's distinguished students. He graduated from the University of St. Petersburg, where he was later appointed Professor. He played a major role in the development of the collection of the Russian Museum in St. Petersburg (Leningrad) and organised its first permanent exhibition. He was director of the museum between 1922 and 1926. In 1933 he was arrested for political reasons and sentenced to eight years of imprisonment. After he was released, he worked in Vladimir and developed the scientific foundation of art restoration, which he put into practice while restoring Andrei Rublev's famous frescoes there. In the meantime he was arrested again, but finally he received permission to settle down in Moscow [АНТИПОВ 2002: 261-268], [КЫЗЛАСОВА 2002: 355-379], [КЫЗЛАСОВА 2006].

As far as museology is concerned, besides Sychov's work, mention must be made of Duchess Jelisaveta Sergeevna Kropotkina's (1870-1944) struggles in the field. She fought a heroic battle to save icons maintaining that if the church was deprived of them, at least they should be preserved and kept in a museum environment worthy of them. That was how she became head of the museum of the famous Novodevichy Convent in Moscow.

Following her graduation from the department of history and philology of the St. Petersburg Women's Courses she became headmistress of a private girls' secondary school in Moscow. Her ambition as head of the museum of the Novodevichy Convent was that authorities officially recognise the central church of the monastery, i.e. the Smolensk Cathedral, and the convent treasury as museums. She carefully collected, registered and, from a museological point of view, analysed the liturgical objects, other outstanding works of art and valuable icons. She also studied and registered the convent's architectural monuments, and saved from elimination the sepulchral monuments of the convent's cemetery, which had very high artistic, historical and reverential value. In 1925 she employed ten nuns who had considerable expertise in the old goldwork technique and other branches of art. The primary focus of the duchess' interest was icons, but she also devoted a great deal of her attention to embroidered liturgical shawls and church architecture. She also organised museum exhibitions and published a booklet about the convent in 1928 [КРОПОТКИНА 1928].

---

<sup>29</sup> His most important works related to icon painting: [ЛИХАЧЁВ 1905], [ЛИХАЧЁВ 1906], [ЛИХАЧЁВ 1907], [ЛИХАЧЁВ 1911].

In the end, this erudite and self-sacrificing duchess was severely criticised by the regime, dismissed from the museum and turned out of her house in Moscow.

Nikolay Nikolayevich Punin (1888, Helsinki – 1953 Vorkuta) has already been mentioned in this paper in connection with Viktor Mikhailovich Vasilenko. Punin was a versatile and very talented art historian and art critic, who worked for the famous periodical *Apollon* between 1913 and 1916, and at the Russian Museum in St. Petersburg between 1913 and 1934. He was among the first scholars to study Andrei Rublev's art in detail [ПУНИН 1915: 1-23], [ПУНИН 1916]. He was married to the poet Anna Akhmatova between 1923 and 1938. She dedicated several of her poems to him. He was arrested for political reasons on a number of occasions. Once it was thanks to his wife's intervention that he was released. Even so, he ended up in the prison camp of Vorkuta, where he died in 1953.<sup>30</sup>

It is noteworthy that it was not only in art historical research and the restoration of icons that this troublesome historical period saw great achievements, but icon painting also inspired poets. Apart from Viktor Mikhailovich Vasilenko's poem about Rublev, mentioned above, one must pay attention to a poem from 1916 entitled Andrei Rublev, by the excellent poet and literary critic Nikolay Stepanovich Gumilov (April 3 1886, Kronstadt – August 25, 1921, near Petrograd) which has not become known to the public until recently [ПОЛУШИИ 2007], [ДАВИДСОН 2008].

Gumilov was Anna Akhmatova's first husband from 1910 to 1918. He founded the Acmeist Society in 1911. In his late volumes (*The Campfire*, 1918., *The Tent*, 1921., *Pillar of Fire*, 1921.) he showed inclination towards certain transcendental issues. In 1921 he was arrested for alleged conspiracy and executed a few weeks later.<sup>31</sup>

## Literature

- AINALOV 1961: Ainalov, D. V.: *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*. Translated from the Russian by E. and S. Sobolevitch. (Edited by Cyril Mango) New Brunswick, N. J., Rutgers University Press.
- AKINSHA – KOZLOV – HOCHFELD 1995: Akinsha, K. and Kozlov, G. with Hochfield, S.: *Beautiful Loot. The Soviet Plunder of Europe's Art Treasures*. New York, Random House.
- ALPATOFF – LASAREFF 1925: Alpatoff, M., Lasareff, V.: *Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche*. // *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. Bd. XLVI, Hf. II. Berlin
- BENTCHEV 1991: Bentchev, I.: *Zum Verhältnis von Original. Kopie und Replik am Beispiel der Gottesmutter von Vladimir und anderer russischer Ikonen*. // *Haustein-Bartsch E.* (Hrsg.): *Russische Ikonen. Neue Forsch.* Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers.

<sup>30</sup> His other works of importance: [ПУНИН 1914: 181-197], [ПУНИН 1921], [ПУНИН 1915: 1-23], [ПУНИН 1976: 33-55], [ПУНИН 2000].

<sup>31</sup> The period preceding the one dealt with in the present study is best discussed by Gerold Ivanovich Vzdornov (who was Lazarev's student) in his excellent work [VZDORNOV 1986]. There is also a detailed Hungarian study on the subject, richly illustrated with pictures: [RUZSA 2014: 233-250]. I. L. Kyzlasova's fundamental book in Russian examines approximately the same period as our study does: [КЫЗЛАСОВА 2000], [КЫЗЛАСОВА 1999].

- BUZINKAY 2011: Buzinkay P.: Gondolatok a magyar műtárgy restitúcióról. Kísérletek elveszett kulturális örökségünk visszaszerzésére. // *Klió és a médiagalaxis. Tanulmányok a 70 éves Buzinkay Géza tiszteletére* [Buzinkay P.: On the Restitution of Hungarian Works of Art. Attempts at the Recovery of Our Lost Cultural Heritage. // *Klió és a médiagalaxis. Studies in Honour of 70-year-old Géza Buzinkay.*] Budapest, Corvina, Eszterházy Károly Főiskola.
- DEMUS 1969: Demus, O.: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* (18), Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- DEOTTO 1995: Deotto, P.: Павел Муратов и его вклад в Серебряный век. Диссертация. Миланский университет. (Dottorato di ricerca in Lingue e Letterature Slave comparate, VI ciclo). Milano.
- DIDRON 1845: *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine avec une introduction et des notes par M. Didron...* Paris, Imprimerie Royale, Introduction
- FLORENSKIJ 1983: Florenskij P.: *La prospettiva rovesciata e altri scritti* (a curadi N. Misler). Roma. Casa del Libro Editrice.
- FLORENSKY 2004: Florensky, P.: *The Pillar and Ground of the Truth: An Orthodox Theodicy in Twelve Letters*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press
- FLORENSZKIJ 2015: Florenszkij, P.: *A kultusz filozófiája.*[The philosophy of Cult] Budapest, Typotex.
- GRABAR 1928: Grabar, A.: *La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris
- GRABAR 1953: Grabar, A.: *Byzantine Painting: Historical and Critical Study*. Geneva, Skira
- GRABAR 1957: Grabar, A.: *L'iconoclasme byzantine*, Paris, Collège de France, Fondation Schlumberger pour les études byzantines.
- GRABAR 1965: Grabar, A.: *Byzantine and Early Medieval Painting*, New York. Viking Press
- GRABAR 1968: Grabar, A.: *Christian Iconography: a Study of its Origins*. Princeton University Press
- GRABAR 1975: Grabar, A.: *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*. Venise.
- GRABAR 1978: Grabar, A.: *Les voies de la création en iconographie chrétienne*.
- HLAVOČKOVÁ 1995: Hlavačková, H. J. (ed.): *Ze sbírek bývalého Kondakovova institutu. Ikony, koptské textilie*. Národní galerie v Praze.
- KISS 2015: Kiss, I.: Pavel Florenszkij, "a negroppant és meggyötört szó" filozófusa. A kultusz filozófiája keletkezéstörténetéhez. [Pavel Florensky, the Philosopher of the "Broken and Tortured Word". To the History of the Genesis of The Philosophy of Cult.] // P. Florenszkij: *A kultusz filozófiája*. [P. Florensky: The Philosophy of Cult.] Budapest, Typotex.
- KLEINBAUER 1995: Kleinbauer, W. E.: *Nikodim Pavlovich Kondakov: the first Byzantine art historian in Russia*. // *Byzantine East, Latin West. Art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*. Princeton, Princeton University Press
- LASAREFF 1937: Lasareff, V. N.: *Byzantine Icons of the XIVth and XVth Centuries*. // *The Burlington Magazine*. LXXI.
- LASAREV 1956: Lasarev, V. N.: *La scuola di Vladimir-Susdal: Due nuovi esemplari della pittura da cavalletto russa dal XII al XIII secolo (per la storia dell' iconostasi)*. // *Arte veneta*. X.
- LASAREV 1983: Lasarev, V. N.: *Pages from History of Novgorodian Painting*. Moscow. Iskusstvo.
- LASAREW 1977: Lasarew, V. N.: *Ikonen der Moskauer Schule*. Berlin, Union Verlag.
- LAZAREV 1963: Lazarev, V.: *Rubljov*. Budapest, Kossuth Nyomda.
- LAZAREV 1966: Lazarev, V.: *Andrej Rublev*. Milano, Club del Libro.
- LAZAREV 1967: Lazarev, V.: *Storia della pittura bizantina*, Torino. Einaudi.

- LAZAREV 1968: Lazarev, V. N.: Theophanes der Grieche und seine Schule. Dresden. VEB Verlag der Kunst.
- LAZAREV 1969: Lazarev, V. N.: Novgorodian Icon-Painting. Moscow. Iskusstvo.
- LAZAREV 1971: Lazarev, V. N.: Moscow School of Icon-Painting. Moscow, Iskusstvo
- LAZAREV 1975: Lazarev, V.: Középkori orosz festészet. [Medieval Russian Painting.] Budapest, Magyar Helikon).
- LAZAREV 1979: Lazarev, V.: Nyikogyim Pavlovics Kondakov (1844-1925). // V. Lazarev: Bizánci festészet. Budapest. Magyar Helikon.
- LAZAREV 1979: Lazarev, V.: Bizánci festészet. [Byzantine painting.] Budapest, Magyar Helikon.
- LAZAREV 1980: Lazarev, V.: Istoría picturii bizantine. București, vol. 1 - 3. Editura Meridiane.
- LAZAREV 1983: Lazarev, V.: A Moszkvai Ikonfestő Iskola. [The Moscow school of Icon Painting.] Budapest, Corvina.
- MAGUIRE 1991: Maguire, H.: André Grabar, 1896-1990. // *Dumbarton Oaks Papers*. vol. 45.
- MATISSE 1947: Matisse, H.: Le chemin de la couleur. In *Art présent*. 1947/2.
- MIGNE 1885: Migne, J. P. (éditeur): *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*. t. 31. Paris.
- MRAVIK 1998: Mravik, L.: The „Sacco di Budapest” and Depredation of Hungary. 1938 – 1949. Budapest.
- MURATOFF 1927: Muratoff, P.: *Les icones russes*. Paris, Schiffrin.
- RICE 1969: Talbot Rice D.: *The Burlington Magazine* (CXII).
- RUZSA 1971: Ruzsa Gy.: V. N. Lazarev: Russkaia srednevekovaiia jivopis. (Peinture russe du Moyen Age.) // *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*. XVII. 3-4.
- RUZSA 1977: Ruzsa Gy.: Viktor Nikitič Lazarev. [italiano]. // *Acta Historiae Artium*. t. XXIII. f. 3-4.
- RUZSA 1979: Ruzsa Gy.: Viktor Lazarevról. [epilogue]. // V. Lazarev: Bizánci festészet. [Byzantine painting.] Budapest.
- RUZSA 1982: Ruzsa Gy.: Feofan Grek. Budapest, Corvina.
- Ruzsa 1983: Ruzsa G.: Théophane le Grec et la peinture d'icone russe. In *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*. (Athènes).
- RUZSA 1989: Ruzsa Gy.: Ikonok az Ipolyi gyűjteményben. // *Ipolyi Arnold Emlékkönyv*. [Icons in the Ipolyi collection. // Arnold Ipolyi memorial Volume] (ed: Cséfalvay P. and Ugrin E.) Budapest, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója.
- RUZSA 1994-1995: Ruzsa Gy.: Remarques sur l'icone de la Vierge de Vladimir. // *Acta Historiae Artium*. t. XXXVII.
- RUZSA 1995: Ruzsa Gy.: Az ikongyűjtés kezdetei Magyarországon. [The Beginnings of Icon Collection in Hungary] // II. *Studia Postbizantina Hungarica*.
- RUZSA 2006: Ruzsa Gy.: Pável Florenszkij: Az ikonosztáz. [The iconostasis] /review/ // *Holmi* 2006/11.
- RUZSA 2011: Ruzsa Gy.: Az orosz ikon magyar kapcsolatai. [The Hungarian Connections of the Russian Icon.] Gödöllő, Sztárstúdió Bt.
- RUZSA 2014: Ruzsa Gy.: Ikonkutatók és ikonkutatás a Szovjetunióban a 20. század első felében. [Icon Researchers and Icon Research in the Soviet Union in the First Half of the 20<sup>th</sup> Century] // *BIVIO*. Tanulmányok az Evangélikus Országos Könyvtár műhelyéből. [Studies from the Workshop of the National Lutheran Library] Budapest.
- SLESINSKI 1984: Slesinski, R.: Pavel Florensky: A Metaphysics of Love. (Dissertatio ad Doctoratum in Facultate Philosophiae Pontificiae Universitatis Gregorianae) Crestwood, New York, St. Vladimir's Seminary Press.
- SZILÁGYI 2005: Szilágyi Á.: [Epilogue: Pavel Aleksandrovich Florensky's Life and Works.] // Florenszkij P.: *Iconostasi*.

- VARGA 2000: Varga É. M.: Restitúciós kutatások Moszkvában. Fügг.: A Grabar-féle ekvivalencia jegyzék magyar vonatkozású részei. // Jelentés – Report. A Kulturális Örökség Igazgatóságának Évkönyve. (Szerk.: Marton E.) [Varga É.M.: Restitution Research in Moscow. Appendix: Hungarian-related Items in Grabar's Equivalence List. // Report. Yearbook of the Directorate of Cultural Heritage. (Ed. Marton E.)] Budapest
- АЙНАЛОВ 1895: Айналов, Д. В.: Мозаики IV и V веков. Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства. СПб., тип. В.С. Балашева и К°.
- АЙНАЛОВ 1900: Айналов, Д. В.: Эллинистические основы византийского искусства. СПб., тип. Скороходова И.Н..
- АЙНАЛОВ 1911: Айналов, Д. В.: Миниатюры «Сказания» о святых Борисе и Глебе Сильвестровского сборника. СПб., тип. Имп. Акад. наук.
- АЙНАЛОВ 1915: Айналов, Д. В.: История древнерусского искусства. вып. 1. Петроград, Студ. изд. ком. при Ист.-филол. фак-те Петрогр. ун-та.
- АЛЬТШУЛЛЕР 1972: Альтшуллер, Б. Л.: Новые исследования о Никольской церквисела Каменского // Архитектурное наследство, № 20. Москва, .
- АНДРЕЕВ 2010: Даниил Андреев: Pro et contra. Личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей. СПб., «Русская христианская гуманитарная академия»
- АНИСИМОВ – МУРАТОВ 1916: Анисимов, А. И., Муратов П. П.: Новгородская икона св. Феодора Стратилата. (Памятники древнерусской живописи.) Москва, Некрасов.
- АНИСИМОВ 1911: Анисимов, А. И.: Церковная старина на выставке XV археологического съезда в Новгороде. // Старые годы. 1911, октябрь.
- АНИСИМОВ 1926: Анисимов, А. И.: Реставрация памятников древнерусской живописи в Ярославле. 1919-1926. Москва, Центральные государственные реставрационные мастерские.
- АНИСИМОВ 1928: Анисимов, А. И.: Владимирская икона Божией Матери. Прага, Seminarium kondakovianum.
- АНИСИМОВ 1983: Анисимов, А. И.: О древнерусском искусстве. Москва, Советский художник.
- АНТИПОВ 2002: Антипов, И. В.: Эпизод из научно-исследовательской деятельности Н. П. Сычева. // Искусство Древней Руси и его исследователи. Санкт-Петербург, Издательство Санкт-Петербургского государственного университета.
- АНТОНОВА – МНЕВА 1963: Антонова, В. И., Мнева, Н. Е.: Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Том первый. XI – начало XVI века. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Издательство «Искусство».
- БОЖКО 2012: Божко, Р.: Историк искусств мариуполец Дмитрий Айналов. // Приазовский рабочий.
- БРУК – ИОВЛЕВА 1995: Брук, Я. В., Иовлева, Л. И. (под общей редакцией): Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. т. I. Древнерусское искусство X - начала XV века. М. Издательство «Красная площадь».
- ВАСИЛЕНКО 1947: Василенко, В. М.: Северная резная кость. Холмогоры, Тобольск, Чукотия. М., КОИЗ. Центр. тип. им. Ворошилова.
- ВАСИЛЕНКО 1959: Василенко, В. М.: Искусство Хохломы. Москва, Советский художник
- ВАСИЛЕНКО 1960: Василенко, В. М.: Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XX вв. Москва, Издательство Московского университета,
- ВАСИЛЕНКО 1974: Василенко, В. М.: Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X – XX веков. Москва, Советский художник.
- ВАСИЛЕНКО 1977: Василенко, В. М.: Русское прикладное искусство. Истоки и становление. Москва, Искусство.

- ВАСИЛЕНКО 1983: Василенко, В. М.: «Облака». Москва, Советский писатель.
- ВАСИЛЕНКО 1986: Василенко, В. М.: «Птица солнца». Москва, Современник.
- ВАСИЛЕНКО 1989: Василенко, В. М.: «Сонеты». Москва, Книга.
- ВАСИЛЕНКО 1991: Василенко, В. М.: «Северные строки». Москва, Советский писатель.
- ВАСИЛЕНКО 2002: Василенко, В. М.: «Стихи о русских игрушках». Москва, Новый Ключ.
- ВАСИЛЕНКО 2011: Василенко, В. М.: «Миф». Москва, Кругъ.
- ВЗДОРНОВ 1984: Вздорнов, Г. И.: Александр Иванович Анисимов (1877—1932). // Советское искусствознание. Москва, вып. 2.
- ВЗДОРНОВ 1986: Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. [The History of the Discovery and Study of Medieval Russian Painting. The 19<sup>th</sup> Century.] Москва, Искусство
- ВЗДОРНОВ 1986: Вздорнов Г. И.: История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. Москва, «Искусство».
- ВЗДОРНОВ 1986: Вздорнов Г. И.: О книге В. Н. Лазарева «История византийской живописи». // Лазарев В. Н.: История византийской живописи. Москва, Искусство. т.1-2. 1986. [т. 1].
- ВЗДОРНОВ 1998: Вздорнов, Г. И.: Научная проза Лазарева В. Н. // Искусствознание. № 1.
- ВОЛОШИН 1984: Волошин, М.: Чему учат иконы? // Волошин М.: Стихотворения. т. 2. Париж.
- Выставка древне-русского искусства. Москва, 1913
- ГОРЬКИЙ 1951: Горький, М.: Собрание сочинений в тридцати томах. М. Государственное издательство художественной литературы. том 13, р. 404
- ГРАБАРЬ 1922: Грабарь, И. Э.: Феофан Грек. Очерк из истории древнерусской живописи. Казань, Первая государственная типография.
- ГРАБАРЬ 1966: Грабарь, И. Э.: О древнерусском искусстве. Москва, Наука.
- ГРАБАРЬ 1974-1983: Грабарь, И. Э.: Письма, т. 1-3. Москва, Наука.
- ГРАБАРЬ 2001: Грабарь, И. Э.: Моя жизнь. Автобиография. Этюды о художниках. Москва, Республика
- ГРАФ – ОЛСУФЬЕВ 2006: Граф, Ю., Олсуфьев А.: Икона в музейном фонде: исследования и реставрация. Антология. Москва, Паломник.
- ГРАЩЕНКОВ 1998: Гращенко, В. Н.: Список опубликованных трудов Лазарева В. Н. // Искусствознание. № 1.
- ГРАЩЕНКОВ 1998: Гращенко, В. Н.: Виктор Никитич Лазарев: жизнь, творчество, научное наследие. // Искусствознание. № 1.
- ДАВИДСОН 2008: Давидсон, А. Б.: Мир Николая Гумилёва, поэта, путешественника, воина. Москва, Русское слово.
- ДРАГАН 1970: Драган, М.: Українська декоративна різьба XVI - XVIII ст. Київ, 1970. [Ukrainian ornamental carving from the 16-18<sup>th</sup> centuries.]
- ЗЕЛЕНСКАЯ 1992: Зеленская, Г. М.: Художник Владимир Комаровский 1883 – 1937. // Даниловский благовестник. 1992. № 4
- ИЛЬИН 1960: Ильин, М. А.: Изображение иерусалимского храма на иконе Вход в Иерусалим Благовещенского собора. // Византийский временник. т. XVIII, М.
- ИЛЬИН 1963: Ильин, М. А.: О датировке «Звенигородского чина». // Древнерусское искусство. XV – начала XVI века. Москва.
- ИЛЬИН 1964: Ильин, М. А.: К изучению иконы Иоанна Предтечи из Николо-Пешношского Монастыря. // Советская археология. 1064. № 3
- ИЛЬИН 1966: Ильин, М. А.: К московскому периоду творчества Феофана Грека.// Вестник МГУ. серия история.1966. № 4.

- ИЛЬИН 1968: Ильин, М. А.: Новое о Рублеве. (Об иконах рублевского иконостаса 1408 г. во Владимирском соборе). // Советская культура. 1968. 15 августа.
- ИЛЬИН 1969: Ильин, М. А.: Новое об иконостазе собора во Владимире (работы А. Рублева, 1408). // Художник. № 5.
- ИЛЬИН 1969: Ильин, М.А.: Редкий памятник древнерусской архитектурной мысли (храм села Каменского). // Журнал «История СССР». № 3.
- ИЛЬИН 1976: Ильин, М. А.: Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. Москва, Искусство.
- КОМАРОВСКАЯ 1993: Комаровская, А. В.: Владимир Алексеевич Комаровский. (1883-1937) – иконописец XX века. // Златоуст. Духовно-просветительский журнал Товарищества русских художников. Москва, № 2.
- КОМАРОВСКАЯ 1993: Комаровская, А. В.: Владимир Алексеевич Комаровский. // Хоругвь. Сборник статей. вып. 1. Москва, Издательство Храма Спаса Нерукотворного Образа в Андронниковском Монастыре.
- КОМАРОВСКАЯ 1996: Комаровская, А. В.: О нашей жизни в Сергиевом Посаде. (1923 – 1928 гг.) // Вперед. Краеведческий вестник. Сергиев Посад, № 26.
- КОМОЛОВА 2003: Комолова, Н. П.: П. П. Муратов в Италии, в годы изгнания. // Русское зарубежье. Духовный и культурный феномен. Материалы международной научной конференции. Москва.
- КОМОЛОВА 2005: Комолова, Н. П.: Быт и бытия Павла Муратова в году эмиграции (1922-1950). // Проблемы истории зарубежья. Москва, 2005. вып. 1.
- КОНДАКОВ – ТОЛСТОЙ 1889-1899: Кондаков Н. П., гр. И. И. Толстой: Русские древности в памятниках искусства. Санкт-Петербург., т. 1- 6.
- КОНДАКОВ 1896: Кондаков, Н. П.: Русские клады: Исследование древностей великокняжеского периода. Санкт-Петербург, Издательство зд. Императорской Археологической комиссии.
- КОНДАКОВ 1902: Кондаков, Н. П.: Памятники христианского искусства на Афоне. Санкт-Петербург, Типография Императорской Академии наук.
- КОНДАКОВ 1905: Кондаков, Н. П.: Лицевой иконописный подлинник. т. I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Санкт-Петербург, комитет попечительства о русской иконописи.
- КОНДАКОВ 1910: Кондаков, Н. П.: Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. Санкт-Петербург, Товарищество Р. Голике и А. Вильборг.
- КОНДАКОВ 1914-1915: Кондаков, Н. П.: Иконография Богоматери. Санкт-Петербург, т. 1 - 2, (Reprint: Elibron Classics, 2003.)
- КОНДАКОВ 2009: Кондаков, Н. П.: Иконы. Москва, Эксмо.
- КОЧЕТКОВ 2003: Кочетков, И. А.: Древние копии иконы «Богоматерь Владимирская» // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. № 3 (13)
- КРОПОТКИНА 1928: Кропоткина, Е. С.: Путеводитель по Новодевичьему монастырю. Москва.
- КРЫЗЛАСОВА 1990: Кызласова, И. Л.: Алексей Иванович Некрасов (1885—1950). // Советское искусствознание, т. 26. Москва.
- КРЫЗЛАСОВА 1994: Кызласова, И. Л.: Профессор Алексей Иванович Некрасов. // Некрасов А. И.: Теория архитектуры. Москва, Стройиздат.
- КЫЗЛАСОВА 1931: Кызласова, К. Л.: Из творческого наследия Ю. А. Олсуфьева. К публикации рукописи по обследованию средневековых росписей в 1931 г. // Новгородский архивный вестник. №10.



- КЫЗЛАСОВА 1999: Кызласова, И. Л.: История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси (1920 - 1930-е годы). По материалам архивов. Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора исторических наук. Санкт-Петербург, Издательство Академии наук.
- КЫЗЛАСОВА 2000: Кызласова, И. Л.: История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920-1930 годы. По материалам архивов. Москва, Издательство Академии горных наук.
- КЫЗЛАСОВА 2000: Кызласова, И. Л.: Александр Иванович Анисимов (1877—1937). Москва, Издательство Московского государственного горного университета. (Из истории исследования художественной культуры Византии и Древней Руси. Выпуск 1)
- КЫЗЛАСОВА 2002: Кызласова, И. Л.: Из истории исследования византийского и древнерусского искусства: Николай Петрович Сычев (1883—1964) // Искусство Христианского Мира (ИХМ). Вып. 6.
- КЫЗЛАСОВА 2006: Кызласова, И. Л.: Николай Петрович Сычев (1883-1964). М. Сканрус.
- КЫЗЛАШОВА 2004: Кызлашова, И. Л.: Мир Кондакова. Публикации. Статьи. Каталог выставки. М. Русский Путь.
- ЛАЗАРЕВ 1925: Лазарев, В.: Никодим Павлович Кондаков (1844-1925). М., 1925. Издание автора.
- ЛАЗАРЕВ 1946: Лазарев, В. Н.: Два новых памятника русской станковой живописи XII-XIII веков. (К истории иконостаса). // Краткие сообщения Института истории материальной культуры Академии наук СССР. вып. XIII.
- ЛАЗАРЕВ 1947: Лазарев, В. Н.: Искусство Новгорода. Москва – Ленинград, Искусство.
- ЛАЗАРЕВ 1947: Лазарев, В. Н.: История византийской живописи. т. 1 - 2. Москва, Искусство.
- ЛАЗАРЕВ 1960: Лазарев, В. Н.: Андрей Рублёв. Москва, Искусство.
- ЛАЗАРЕВ 1961: Лазарев, В. Н.: Феофан Грек и его школа. Москва, Искусство.
- ЛАЗАРЕВ 1966: Лазарев, В. Н.: Андрей Рублёв и его школа. Москва, Искусство.
- ЛАЗАРЕВ 1970: Лазарев, В. Н.: Русская средневековая живопись. М., 1970. Издательство «Наука».
- ЛАЗАРЕВ 1970: Лазарев, В. Н.: Русская средневековая живопись. (Статьи и исследования.) Москва, Издательство «Наука».
- ЛАЗАРЕВ 1971: Лазарев, В. Н.: Византийская живопись. Москва, Наука.
- ЛАЗАРЕВ 1978: Лазарев, В. Н.: Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. Москва, Наука.
- ЛАЗАРЕВ 1983: Лазарев, В. Н.: Русская иконопись от истоков до начала XVI века. Москва, Искусство.
- ЛАЗАРЕВ 1986: Лазарев, В. Н.: История византийской живописи. Москва, т. 1 - 2. Искусство.
- ЛИХАЧЁВ 1905: Лихачёв, Н. П.: Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова. Москва, Синодальная типография.
- ЛИХАЧЁВ 1906: Лихачёв, Н. П.: Материалы для истории русского иконописания. Том 1-2. Санкт-Петербург, Экспедиция заготовления государственных бумаг.
- ЛИХАЧЁВ 1907: Лихачёв, Н. П.: Манера письма Андрея Рублёва. Санкт-Петербург, Либроком.
- ЛИХАЧЁВ 1911: Лихачёв, Н. П.: Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных русских икон. Санкт-Петербург, Императорское Русское Археологическое общество.
- МАЛЬКОВ 1987: Мальков, Ю. Г.: К изучению «Троицы» Андрея Рублева. // Музей. № 8. Москва, Советский художник.
- МАМОНТОВА 2001: Мамонтова, Н.: Игорь Грабарь. Москва, Белый Город.

- Мария, сестра: Их страданиями очистится Русь. Москва, 1996. pp. 182-192
- МСЭ 1936: Малая Советская Энциклопедия. (том третий, первый полутом) Москва, Советская энциклопедия.
- МУРАТОВ 1914: Муратов, П. П.: Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. Москва, Книгоизд. К.Ф. Некрасова.
- МУРАТОВ 1999: Муратов, П. П.: Вокруг иконы // Московский журнал. 1999. № 2
- МУРАТОВ 2000: Муратов, П. П.: Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи 1923-1934. (сост. Ю.П. Соловьёв) Москва, Прогресс.
- МУРАТОВ 2005: Муратов, П. П.: Древнерусская живопись. История открытия и исследования. Москва, Айрис-Пресс, Лагуна-Арт.
- НЕКРАСОВ 1923: Некрасов, А. И.: Древние подмосковные: Александровская слобода, Коломенское, Измайлово. Москва, Товарищество В.В. Думнов, насл. бр. Салаевых.
- НЕКРАСОВ 1923: Некрасов, А. И.: Древний Псков и его художественная жизнь. Москва, Товарищество В.В. Думнов, насл. бр. Салаевых.
- НЕКРАСОВ 1924: Некрасов, А. И.: Великий Новгород и его художественная жизнь. Москва, Товарищество, В.В. Думнов, насл. бр. Салаевых.
- НЕКРАСОВ 1924: Некрасов, А. И.: Византийское и русское искусство. Москва, Издание Государственного Универсального Магазина.
- НЕКРАСОВ 1924: Некрасов, А. И.: Очерки декоративного искусства Древней Руси. Москва, Товарищество В.В. Думнов, насл. бр. Салаевых.
- НЕКРАСОВ 1928: Некрасов, А. И.: Художественные памятники Москвы и городов Московской губернии. Москва, Издательство Московского государственного университета.
- НЕКРАСОВ 1929: Некрасов, А.И.: Возникновение московского искусства. т. 1. Москва, Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук.
- НЕКРАСОВ 1935: Некрасов, А. И.: Русский ампир. Москва, Государственное издательство художественной литературы, Изобразительное искусство.
- НЕКРАСОВ 1936: Некрасов, А. И.: Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII века. Москва, Издательство Всесоюзной академии архитектуры.
- НЕКРАСОВ 1937: Некрасов, А. И.: Древнерусское изобразительное искусство. Москва, Изобразительное искусство.
- НЕКРАСОВ 1994: Некрасов, А. И.: Теория архитектуры. Москва, Стройиздат.
- ОЛСУФЬЕВ 1926: Олсуфьев, Ю. А.: Иконописные формы как формулы синтеза. Сергиев.
- ОЛСУФЬЕВ 1927: Олсуфьев, Ю. А.: О линейной деформации в иконе Троицы Андрея Рублева. (Иконологический опыт) // Олсуфьев Ю. А.: Три доклада по изучению памятников искусства Троице-Сергиевой лавры. Сергиев. Издательство Государственного Сергиевского Историко-художественного музея.
- ПОДОБЕДОВА 1964: Подобедова, О. И.: И. Э. Грабарь. Москва, Советский художник.
- ПОЛУШИН 2007: Полушин, В.: Николай Гумилёв. Москва, Молодая гвардия.
- ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА 1925: Постникова-Лосева, М. М.: Образец русского серебряного мастерства XV века. // Сборник Оружейной палаты. Москва, Наука.
- ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА 1960: Постникова-Лосева, М. М.: Новгородская серебряная чаша. // Из истории русского и западноевропейского искусства. Москва, Калужское книжное издательство.
- ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА и ДР 1983: Постникова-Лосева, М. М., Платонова, Н. Г., Ульянова, Б. Л.: Золотое и серебряное дело XV-XX вв. Территория СССР. Москва, «Наука».
- ПУНИН 1914: Пунин, Н. Н.: Эллинизм и Восток в иконописи. По поводу собрания икон Остроухова И. С. и Рябушинского С. П. // Русская икона. Сборник 3. Санкт-Петербург.
- ПУНИН 1915: Пунин, Н. Н.: Андрей Рублёв // Санкт-Петербург, «Аполлон», 1915/2, стр. 8–9

- ПУНИН 1921: Пунин, Н.: Татлин. (Против кубизма). Петроград, Государственное издательство.
- ПУНИН 1976: Пунин, Н. Н.: Русское и советское искусство. Москва, Советский художник
- ПУНИН 2000: Пунин, Н. Н.: Мир светел любовью: дневники и письма. Москва, Артист. Режиссер. Театр.
- РОМАНОВ 2011: Романов, Б.: Вестник, или жизнь Даниила Андреева. Москва, Феория.
- РУЖА 1975: Ружа Д. [Ruzsa Gy.]: Русско-венгерские художественные отношения в средние века / XI-XIV века /. Москва, Тип. ХОЗУ Минстроя СССР.
- РУЖА 1976: Ружа Д. [Ruzsa Gy.]: К иконографии Георгия Угриня. // Византийский временник. т. 37.
- РУЖА 1978: Ружа Д.: Феофан Грек, Рубльов, Дионисий. София, Български Художник.
- СВЕНЦИЦКА – ОТКОВИЧ 1991: Свенцицка В. - Откович В., Українське народне малярство XIII – XX століть. Київ, [Ukrainian popular painting in the 13<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries.]
- СОЛОВЬЕВА 2001: Соловьева, И. Д. (научный редактор): Никодим Павлович Кондаков 1844-1925. Личность, научное наследие, архив. К 150-летию со дня рождения. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей.
- СТЕРЛИГОВА 2001: Стерлигова, И. А.: О Марине Михайловне Постниковой-Лосевой. // Искусство Христианского Мира. Сборник статей. Выпуск 5. Москва, Издательство Православного Свято-Тихоновского Богословского Института.
- ФЛОРЕНСКИЙ 1914: Флоренский, П., свящ.: Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Москва, Издательство «Путь». (Reprint: Москва, 2002. Лепта).
- ФЛОРЕНСКИЙ 2004: Флоренский, П.А.: Собрание сочинений. Философия культуры. (Опыт православной антропологии) Москва, Мысль.
- ЩЕННИКОВА 2007: Щенникова, Л. А.: Первые списки чудотворной иконы «Богоматерь Владимирская». К вопросу об иконографии древнего оригинала и его копий XV века. // От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э. С. Смирновой. М. Северный Паломник.

György RUZSA  
Eötvös Lóránd University  
Budapest, Hungary  
ruzsagyorgylajos@gmail.com

Дмитрий РЕУТ

**ОТ МЕТОДОЛОГИИ ДО ПРАКТИКИ УСТОЙЧИВОГО ВОСПРОИЗВОДСТВА  
КУЛЬТУРНОЙ ЕДИНИЦЫ НА ПРИМЕРЕ ЕВРОПЫ  
(ГИГИЕНА КУЛЬТУРЫ)**

**FROM METHODOLOGY TO PRACTICE OF SUSTAINABLE REPRODUCTION  
OF CULTURAL UNIT ON THE EXAMPLE OF EUROPE  
(HYGIENE OF CULTURE)**

The article continues the new direction of activity, declared by prominent Hungarian scientist I. Magyari-Beck as "hygiene of culture". European culture crisis is the reason of emergence of the represented researches. We suggest to use new tools in researches of this area. It is the concept "cultural unit" which has come from anthropology. It can designate any social integrity which represents separate culture. Its characteristics are steadily reproduced configurations of features, categories, patterns and themes. The culture of Mankind as a whole is the set of interacting cultural units. The problem consists in organization of steady reproduction of each cultural unit of this set and of the whole set as some kind of integrity.

*Keywords: crisis, depopulation, Magyari Beck, prokreation, demography, large-scale system*

*«Когда человек разъял мир на части, он перестал понимать действие законов не только божеских, но и человеческих».*

*Лао Цзы*

*«... искусство только тогда чего-то стоит, когда берется за решение великих вопросов, стоящих перед людьми. А великие вопросы сводятся, по сути, к одному-единственному. Что делать человеку в этом суровом и беспощадном мире, на берег которого он выброшен судьбой? Вернее, поправил бы Бейонд, не что делать, а как быть? Скажи скорее, художник и творец, если знаешь... Дай ответ! А если не знаешь ответа, зачем тогда нужны твои творения?»*

*В. Пелевин  
(ПРИСЛУК 10)*

**Преамбула**

Настоящая статья лежит в русле нового направления интеллектуальной и деятельностной активности, заявленного видным венгерским ученым И. Мадьяри-

Бекон в 2012 году, названного им «гигиена культуры». По этой теме ежегодно, начиная с 2012 года [МАДЬЯРИ-БЕК – СЮЧ 2012], проходят международные конференции. В журнале *Slavica* ей посвящен ряд статей [SZUCS 2014], [РЕУТ 2016а].

Причиной появления нового направления исследований и указываемых их результатами действий является кризисное состояние европейской культуры, бесспорно являющееся в некоторых аспектах даже катастрофическим. Так, катастрофой мы считаем прогрессирующую депопуляцию всех без исключения развитых стран европейской (в широком смысле) культуры, начавшуюся в 1970-х годах. Этот рубеж мы полагаем столь значимым, что называем его началом нового этапа мирового развития – наступающим наконец реальным «закатом Европы». Ведь вымирание носителей культуры безусловно означает ее исчезновение. Если не предпринять решительных действий, то через несколько сотен лет после начала этого этапа о европейской культуре будут напоминать лишь строчки иероглифов и арабицы в школьных учебниках истории. Дни европейской культуры сочтены в буквальном смысле. Заглянув в широко публикуемые демографические таблицы, можно точно сосчитать – через сколько сотен лет закроет глаза последний представитель той или иной европейской титульной нации.

К европейской (в широком смысле) культуре мы относим также примкнувший к ней славянско-православный культурный кластер, включающий Россию. Исследования, показывающие совпадение кодов культурной идентичности России и стран Западной Европы [РЕУТ 2008: 425], обосновывают такое отнесение.

Депопуляцию наглядно характеризует коэффициент суммарной рождаемости коренного населения наших стран, опустившийся ниже критической отметки 2,14 – 2,16 ребенка на одну женщину за всю ее жизнь [ЛИВИ БАЧЧИ 2010: 308], [РЕУТ 2012а: 86] и продолжающий снижаться. Оставшаяся для нас позади критическая отметка 2,14 – 2,16 означала бы ситуацию гомеостаза, когда численность населения сохраняется на постоянном уровне. Итак, демографическая динамика европейских народов продолжает ухудшаться. Окружающие Европу, а сейчас и хлынувшие в ее гостеприимно распахнутые двери народы традиционных культур имеют гораздо более высокий коэффициент рождаемости. Для сравнения укажем, что его рекордное значение в 2015 году – 6,76 – зарегистрировано в слаборазвитой африканской стране Нигер. Расчеты показывают, что если современный уровень рождаемости сохранится (а для его улучшения нет предпосылок), то каждые 100 лет численность титульных наций развитых европейских стран будет уменьшаться примерно вдвое. Одновременно численность окружающих их наций традиционных культур будет возрастать примерно втрое. Комментарии излишни.

Представители традиционных культур далеко не всегда склонны к ассимиляции в любой принимающей их в качестве иммигрантов европейской стране. Они несут на себе чуждые Европе ценности, привычки, образ жизни. Так, в культуре некоторых народов любой недостаточно прикрытый участок женского тела воспринимается как приглашение к немедленному

соитию. Конфликтные инциденты, инициируемые различиями культурных стереотипов, множатся день ото дня.

В первую очередь важно отметить, что структура традиционных обществ за тысячелетия эволюции приняла такую конфигурацию, что устойчиво порождает «прокреационную ренту». Среди обеспечивающих этот феномен структурных особенностей мы отмечаем в первую очередь положение семьи относительно других институтов социума. Феномен «прокреационной ренты» позволяет правительствам стран традиционной культуры не прилагать никаких усилий для повышения рождаемости. Более того, власти не имеют рычагов для ее снижения. Рядовые члены традиционного общества из поколения в поколение инвестируют наличные ресурсы в деторождение под страхом голодной одинокой старости. Жизненный уровень в этих странах низок, и отсутствие многочисленного потомства означает для каждого жителя неизбежную голодную смерть в старости, ибо пенсионной системы там просто нет.

В противоположность этому развитые страны Европы учредили дома одиноких престарелых, подобные раю. Европейец, освобожденный от страха голодной бездомной старости, соблазненный пожизненной гарантией комфортной индивидуальной жизни, оказался слугой личных прихотей, неожиданно для всех появившихся «из-за спины» французских энциклопедистов. В свое время последние провозгласили идеалы «*Liberté, égalité, fraternité*» (свобода, равенство и братство). Но пользование соблазнительными возможностями удобной жизни для индивидуума трудно отличить от реализации свободы личности, из которой пользование возможностями, собственно, и выросло. Европейец погрузился в удовлетворение все более изощренных потребностей, во многом искусственно формируемых маркетологами в коммерческих целях.

В других европейских странах, например, в России или Венгрии дома престарелых далеко не подобны раю. Но «европейская мечта» – идея мгновенно реализуемых ничем не ограниченных индивидуальных удобств («сейчас, много, мне!») и в этих странах сегодня пересиливает природный инстинкт создания многодетной семьи.

В Европе уровень жизни относительно высок, но конвертировать богатство страны с помощью каких бы то ни было социокультурных институтов, социальных и медицинских программ в исторически значимое повышение рождаемости белого населения не удалось ни одной стране мира, включая США. Уход от структуры традиционного общества, направляемый «стрелой прогресса», лишил Европу и США упомянутой «прокреационной ренты». Демографическое фиаско явилось беспрецедентным итогом европейского развития в условиях рынка. Такова финишная точка, в которой оказался европейец после безоглядного «прыжка в свободу». Заметим, что практикующий плановое хозяйство Китай «прокреационную ренту» сохранил.

Читателю не составит труда умножить число примеров деградации европейской культуры в области нравственности, искусства (постмодернизм), охраны памятников культуры, здоровья молодежи, образования, образа

жизни, отношения к старикам, состояния городской среды, законотворчества, правоприменения и т.д.

Отдельно отметим дефицит позитива в искусстве. Есть ли в новой европейской или американской литературе, кинематографе, телесериалах персонажи, достойные подражания? Являются ли таковыми герои романа-антиутопии Айн Рэнд «Атлант расправил плечи»? Приведем показательную цитату из нее: "Клянусь своей жизнью и любовью к ней, что никогда не буду жить для кого-то другого и никогда не попрошу кого-то другого жить для меня" [РЭНД 2011: 178]. Что дают такие персонажи для воспитания молодежи?

Может ли Европа в принципе избежать ухода с исторической арены? Что и как следует незамедлительно делать в данной ситуации? Какие меры являются необходимыми и какие их уровни будут достаточными? Какие устанавливать приоритеты и иерархии в условиях ограниченных ресурсов? Как координировать усилия в условиях непрекращающихся геополитических и идеологических конфликтов? Наличные европейские научные и практические дисциплины не дают ответов на эти вопросы, хотя признаки неблагополучия всеми ими фиксируются. Мы не имеем достаточных оснований, чтобы выделить какую-то коренную дисциплину или отрасль хозяйственно-экономической деятельности, которая, подобно локомотиву, вывела бы Европу из демографического тупика. «Назначение» на эту роль бизнеса, культурологии, медицины, педагогики вызывает скепсис в силу предшествующего опыта. Поэтому и возникает вопрос об интегрирующем все перечисленное направлении интеллектуальной и деятельностной активности, названном Гигиена культуры. Приведенные рассуждения показывают, что это направление активности не лежит в одном ряду с существующими науками и практическими дисциплинами. Возможно, оно будет находиться в более высоком слое абстрагирования, в некотором роде «над ними», имея направляющую и интегрирующую проекцию на каждую из них? Мы полагаем достаточно точной формулировку: «В совокупности своих проявлений гигиена культуры есть культурная проекция системы превентивных защитных реакций осознающего себя социума» [МАДЬЯРИ И ДР. 2015: 9]. Исходным материалом для конструирования/выращивания такой системы мы имеем конгломерат подсистем воспроизводства частных научных и практических дисциплин, в совокупности составляющих культуру, а также соответствующие им частные методологии. Однако мы полагаем, что в настоящее время отсутствует интегрирующая их организованность методологического уровня, качества и возможность создания которой мы обсудим ниже. Таким образом, основная проблема становящейся формы активности, называемой «гигиена культуры», является не только научной или/и конкретно-практической, а, в значительной степени методологической.

Блестящая афористичная формулировка «гигиена культуры», предложенная И. МАДЬЯРИ-БЕКОВ в 2012 году, пока вызывает непонимание части международного научно-философского сообщества. Заявивший тему венгерский ученый и интернациональный коллектив его последователей были огульно, без углубления в предмет, обвинены в «медикализме», несмотря на наличие

очевидного общекультурного смысла термина «гигиена». Поскольку с течением времени актуальность гигиены культуры возрастает, мы ищем общий язык с философским, методологическим, научным (в частности, культурологическим и антропологическим) сообществами. Поэтому мы продолжаем разъяснение своей позиции, определяя «гигиену культуры», в развитие вышесказанного, как методологию и совокупность ее проекций на науку, а также на практику устойчивого воспроизводства культурной единицы.

### **Рамки исследования**

Под культурой в широком смысле, следуя М. Кагану, мы понимаем «совокупность всех надбиологических форм жизнедеятельности человека и их результатов» [КАГАН 1966: 28].

Наряду с вышеприведенным, существует множество определений культуры, которые мы не беремся здесь сопоставлять. Мы готовы сотрудничать с приверженцами любого из них, соглашаясь с Э.А. Орловой, утверждающей следующее:

«В любом определении культура трактуется:

- как производная социальной жизни;
- искусственное окружение человека – вещественное, социально-организационное, символическое;
- как совокупность информации, транслируемой от одних групп людей к другим;
- как контекст совместного существования людей» [ОРЛОВА 2010: 11].

Мы полагаем, что содержание настоящей статьи приложимо к широкому спектру определений культуры, трактующих ее как в узком, так и в широком смысле.

Мы находимся внутри культуры, являемся в значительной степени ее порождениями, не можем выйти за ее рамки, за исключением очевидных случаев, затрудняемся убедительно судить о том, когда она прекратит свое существование и, возможно, начнется нечто иное. Остается проводить сопоставления внутри обозначенной М. Каганом «совокупности...форм...», проектировать, методологически программировать, реализовывать или/и, возможно, выращивать. В культуре существуют виды активности разной направленности и степени обобщенности. Например, науки – общественные, гуманитарные, естественные, технические (существуют и иные классификации), индивидуальные и общественные практики, а также методологии.

### **Объект исследования и последующего преобразования или охранения – культурная единица**

Мы предлагаем к более широкому использованию в культурологическом дискурсе полузабытого термина «культурная единица». В настоящее время он употребляется главным образом в таких автономных и самодостаточных дисциплинах, как антропология и менеджмент культурных учреждений.



В антропологии для того, чтобы описать культуру как целое или диагностировать ее состояние «...используется понятие «культурная единица», обозначающее любую социальную целостность, о которой можно говорить как об отдельной культуре. Речь идет о том, что для нее характерны устойчивые совокупности черт, категорий, паттернов и тем, воспроизводящихся от поколения к поколению в определенных соотношениях, или культурных конфигурациях. (В отечественной литературе принято употреблять понятие «культурная система» без специального описания ее строения)» [ОРЛОВА 2010: 83]. Конкретизируя термин «социальная целостность», мы не будем отличать его от «культурно-цивилизационной общности» [ЛЕВЯШ 2012: 11]. Отметим также родство этого понятия с «локальной цивилизацией» в смысле А. Дж. Тойнби, под которой он подразумевает «замкнутое общество, характеризующееся при помощи двух основных критериев: религия и форма её организации; территориальный признак, степень удалённости от того места, где данное общество первоначально возникло» [ТОЙНБИ 2001: 116]. На материале истории человечества А. Дж. Тойнби выделяет от 21 до 26 локальных цивилизаций. Каждая культурная единица (культурно-цивилизационная общность, локальная цивилизация, монада истории), в том числе – наша, имеет начало и конец во времени. «В XX веке осталось существовать только 10 локальных цивилизаций, и 8 из них находятся под угрозой ассимиляции с западной культурой». [ТОЙНБИ 2001: 129].

Добавим, что культурная единица является крупномасштабной системой в смысле работы [РЕУТ 2013: 34]. Поясним эту квалификацию. На основании анализа эмпирического материала в упомянутой работе мы предлагаем различать четыре класса систем, соответствующие следующим пространствам: 1) хозяйственно-экономической деятельности, 2) социальной деятельности, 3) пространству истории, 4) планетарному пространству. Критерием отнесения системы деятельности и осуществляющего ее субъекта к тому или другому классу служат последовательные ответы на ряд вопросов: входит ли в цели рассматриваемого субъекта достижение и/или поддержание: 1) хозяйственно-экономической состоятельности, 2) также (в дополнение к предыдущему) и социальной состоятельности, 3) также и состоятельности прокреационной, 4) также и состоятельности экологической? Под состоятельностью мы понимаем способность обеспечивать в течение неограниченного времени протекание базовых процессов подсистемы и поддерживать существование обеспечивающих структур, соответствующих рассматриваемому аспекту совокупной крупномасштабной системы. Крупномасштабная система представляет собой совокупность двух и более «нарисованных друг на друге» подсистем, принадлежащих различным классам предложенного классификатора.

Структура культурной единицы захватывает хозяйственно-экономический, социальный и прокреационно-демографический слои глобальной системы (Рис. 1).

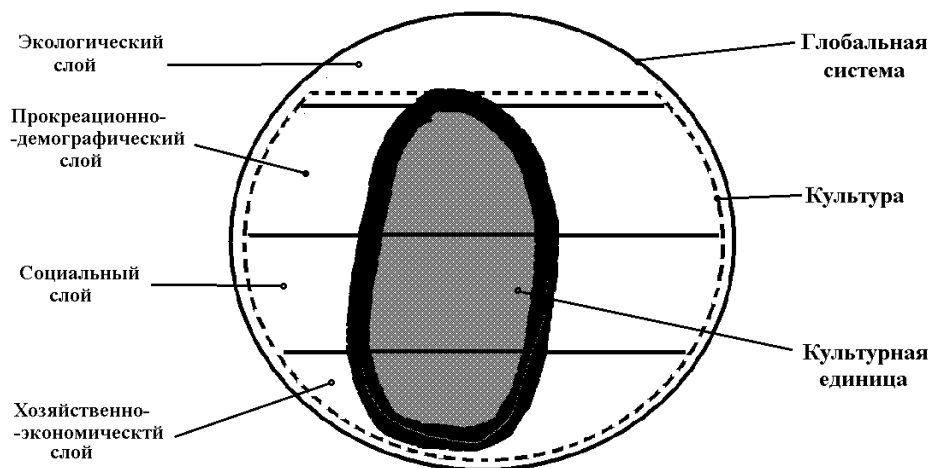


Рис. 1. Положение культурной единицы в теле культуры

Совокупность трех перечисленных слоев обозначена на Рис. 1 как культура в целом. В целях анализа ней могут быть различены культурные единицы, актуализированные на данном этапе развития общества. Это могут быть не только локальные цивилизации в смысле Тойнби, но и более мелкие единицы – молодежные и иные субкультуры. Мы специально провоцируем терминологическую множественность с целью разворачивания межпредметного диалога.

Напомним: согласно вышеприведенной формулировке М. Кагана, культура включает «совокупность всех надбиологических форм жизнедеятельности человека и их результатов».

### **Что такое методология в обсуждаемом контексте и как она соотносится с корпусом современных наук?**

Мы полагаем, что одно из первых представлений о методологии дал Конфуций, хотя в китайском языке не было обозначающего ее иероглифа. Вот что он писал:

«Учитель сказал: «Обладаю ли я знанием? Нет, но когда низкий человек спросит меня [о чем-либо], то [даже если я] не буду ничего знать, я смогу рассмотреть этот вопрос с двух сторон и обо всем рассказать [ему]» [КОНФУЦИЙ 1972: 157]. Мы полагаем, что здесь подразумевается владение методологией – инструментом, позволяющим генерировать знания по мере надобности.

Сегодня распространены представления о том, что методология есть:

- «учение о методе» [ДЕКАРТ 1950: 266-275],
- «учение о структуре, логической организации, методах и средствах деятельности» [СЭС 1985: 967],

- «система принципов и способов организации и построения теоретической и практической деятельности, а также учение об этой системе» [СПИРКИН И ДР. 1983: 67],

- «технология» [САЗОНОВ 2005: 269],

- «стратегия управления мышлением и деятельностью, стратегия их трансформации и развития» [РОЗИН – ГОЛУБКОВА 2013: 83],

- «учение об организации деятельности» [ЩЕДРОВИЦКИЙ И ДР. 1993: 67], [НОВИКОВ – НОВИКОВ 2007: 20; 127].

Мы придерживаемся концепции методологии в широком смысле, согласно которой методология относится к структурной области знаний, предполагающей высокую степень обобщения по отношению к исследуемому материалу и исследующим этот материал конкретным наукам, которых сегодня насчитывается уже более семидесяти тысяч. По прикладным вопросам мы готовы конструктивно сотрудничать с последователями технологической концепции и представителями конкретных наук.

Различными исследователями предлагались: методология деятельности, мыследеятельности [ЩЕДРОВИЦКИЙ 1995: 384], жизнемыследеятельности [РЕУТ 1996: 106. С другой стороны, в истории науки различают классическую, неклассическую, постнеклассическую концепции [СТЕПИН 2003: 619-636]. Как соотносятся между собой эти два классификационных ряда? Мы полагаем, что две последние версии методологии относятся к постнеклассике. Неклассика же до сих пор слабо проявляется в культурологии [СПИВАК 2008 – 2009].

Русский философ и методолог В.М. Розин различает в современном методологическом дискурсе:

- «панметодологию», претендующую (как следует из названия) на всеобщность,

- частные методологии, обслуживающие различные дисциплины и практики,

- «методологии с ограниченной ответственностью» [РОЗИН 2005: 282]. Последняя требует некоторого пояснения. Предполагается, что она претендует на то, чтобы задавать сущность мышления, но лишь в пределах, задаваемых закономерностями той или иной культуры, того или иного типа мыслящей личности. Т.е. ее рамки дрейфуют под действием культурно-исторических перемен. Ограниченность же ответственности понимается в том смысле, что методология «не должна брать на себя задачу полностью определять человеческое бытие и жизнь, понимая, что это невозможно. Однако она не отказывается вносить посильный вклад (наряду с философией, наукой, искусством, идеологией, религией, эзотерикой и т.д.) в структурирование, конструирование жизни, бытия и, конечно, мышления» [РОЗИН 2005: 304].

Ниже мы предлагаем дополнить построения В.М. Розина еще одним – четвертым – пунктом: методологией культурной единицы или, что то же самое, методологией с полной ответственностью.

Методология культурной единицы претендует не на тотальный охват существования этой единицы, а только на обеспечение ее воспроизводства. Поэтому она достаточно далека от «панметодологии».

Со стороны любой из более чем семидесяти тысяч ныне существующих научных и практических дисциплин, которые номинально представлены в культурной единице, может быть затребовано (и получено) методологическое обеспечение. Так что методологию культурной единицы нельзя считать частной методологией.

Гигиена культуры проявляет в своей методологической составляющей не только черты, сходные с «методологией с ограниченной ответственностью», но и существенное различие с ней. Методология культурной единицы формируется с целью предотвратить распад этой единицы, сохранить ее функционирование. Это – ее главная цель, а не «посильный вклад». Поэтому методологическую составляющую гигиены культуры (методологию культурной единицы) можно охарактеризовать как «методологию с полной ответственностью» или методологию четвертого типа – по отношению к содержанию классификации В.М. Розина, представленной выше. Этот тип методологии заявляется здесь нами впервые.

Для регулярного воспроизводства культурной единицы необходимо регулярно предпринимать некоторые практические действия. Они диктуются фундаментальными и прикладными разработками гуманитарных, общественных, точных наук. Ввиду ограниченности материальных и людских ресурсов, а также наличия регулярных и нерегулярных деструктивных процессов необходима координация направленных на воспроизводство усилий. Мы полагаем, что их непрерывное конфигурирование может быть обеспечено заявленной методологией четвертого типа. Ее цель состоит в поддержании целостности культурной единицы.

### **Статус «Гигиены культуры»**

В мире, в котором неизменна только сама изменчивость, «гигиена культуры» заявляется нами как совокупность методологии устойчивого воспроизводства культурной единицы (методологии четвертого типа) и предметных проекций этой методологии в любых из семидесяти с лишним тысяч научных и практических дисциплин, конституируемых современными научно-административными классификаторами. Поскольку «Гигиена культуры» включает проекции методологии, понимаемой в широком смысле, она содержит в себе различные виды мыследеятельности: не только исследование, но также проектирование, контроллинг, возможно, методологическое программирование, строительство социокультурных институтов, а также воспитание, педагогику, обучение. Перечень будет постоянно расширяться. На первых порах, пока не выявлены взаимосвязи элементов, дисциплина может выступать как корпусная [ВЫХОВАНЕЦ 2011: 37] – собрание «мозаики» наличных текстов обозначенной выше направленности.

### **Функция гигиены культуры**

Получение неприемлемого ущерба и распад культурной единицы наступают, когда она не находит адекватного ответа на очередной исторический вызов и в критической степени перестает соответствовать среде. Здесь имеется в виду совокупная среда: иные культуры плюс неживая и живая природа. Это может случиться, если она не успевает парировать вызовы среды либо сама

изменяется настолько, что, не утрачивая способности парировать вызовы среды, перестает быть собой. Функция гигиены культуры или, что то же самое – совокупности методологии, теории и практики устойчивого воспроизводства культурной единицы – уклоняться от критических ситуаций на пути ее развития и тем самым отдалять во времени ее неотвратимые распад и исчезновение.

Под воспроизводством понимается «процесс перехода от одного образца деятельности к другому при сохранении формы (нормы) деятельности» [АНИСИМОВ 2004: 22]. Культура существует на сменном человеческом материале. Сохранение есть работа «механизма восстановления исходных качеств, самоидентичности в меняющихся условиях» [АНИСИМОВ 2004: 156].

Соотнесем с очевидным семантическим рядом, характеризующим изменения в системах. Помимо перечисленного, в нее входит еще и развитие. Воспроизводство является необходимой предпосылкой развития.

Если читателю недостаточно интуитивного представления о развитии, то приведем строгое определение. С методологической точки зрения это – «линия трансформаций механизма нечто, меняющая содержание «проекта» созревания в сторону качественного усложнения и приобретения дополнительного потенциала эффе́ктивности бытия» [АНИСИМОВ 2004: 130].

Организовывать развитие в отсутствие воспроизводства – все равно, что, согласно пословице, «носить воду в решете». Воспроизводство играет по отношению к развитию роль необходимой предпосылки. Другой необходимой предпосылкой является концепция развития, однако, эта тема выходит за рамки обсуждаемой темы. Если та или иная концепция развития будет включена в повестку дня, то может быть рассмотрен вопрос о гигиене второго рода – гигиене конкретного способа развития. В связи с этим упомянем расхожий термин «устойчивое развитие». Он является до сих пор скорее лозунгом, чем научной или философской разработкой. Однако если такую разработку всерьез начинать, то сказанное выше остается в силе: устойчивое воспроизводство крупномасштабной культурной единицы есть необходимая, но недостаточная предпосылка ее устойчивого развития.

Идеальное содержание культуры живет на популяции носителей культуры – народах и их представителях («система, нарисованная на системе» – ЛЕФЕВР [ЛЕФЕВР 1973: 123]). Носители этого содержания принадлежат культуре в той степени, к какой они отличаются от животных. Животное же принадлежит природному окружению культуры. Человек как носитель культуры может при определенных условиях «переопределиться» и «уйти» (полностью или частично) в другую культурную единицу.

### **Функциональная подсистема гигиены культуры**

История показывает, что в культурной единице стихийно формируются элементы гигиенической подсистемы (аналога функциональной подсистемы живого организма по П.К. Анохину), которые более или менее корректно объ-

единяются в единое целое. «Принцип функциональной системы — объединение частных механизмов организма в целостную систему приспособительного поведенческого акта...» [СУДАКОВ 2011: 116]. Это — рефлексивная подсистема, нацеленная на регулирование (соблюдение или, может быть, трансформацию) норм, характеризующих данную конкретную культуру в пространстве сравнительных культурологических параметров.

### **Предмет исследования**

Предмет исследования данной работы (и, возможно, проектирования и последующей реализации проектов в последующем развитии данной работы) — в первую очередь — функциональная подсистема культурной единицы, обеспечивающая ее устойчивое воспроизводство (см. предыдущий раздел). Постоянные кризисы указывают, что обсуждаемая функциональная подсистема в ее современном виде перестала соответствовать окружающей среде. Поэтому необходима ее модернизация, включающая системное объединение существующих элементов и, возможно, включение новых, ранее не существовавших элементов и/или связей.

Гигиеническая подсистема имеет следующие функции:

А) консервативная («здоровый консерватизм») — противостоящая беспорядочным мутациям,

Б) адаптационная (по отношению к изменениям среды) — основанная на отборе полезных мутаций из числа беспорядочных и/или на сознательно выполняемых проектах. Заметим, что с культурологической точки зрения проект — функциональный аналог полезной мутации.

Цель гигиенической подсистемы — не дать данной культурной единице уничтожить себя действием или бездействием. Понятие «себя» может меняться в пределах, которые можно и нужно обсуждать. Здесь мы перефразировали известную максиму А. Камю «Не дать миру уничтожить себя».

Основные риски, подстерегающие каждую культурную единицу: а) сокращение числа носителей в популяции до критического уровня; б) излишне быстрая мутация совокупности социокультурных институтов, трансформирующая базовые ценности до состояния, рефлектируемого самой популяцией как качественный скачок; в) излишне медленная трансформация социокультурных институтов; г) расслоение популяции (характеризуемой коэффициентом Джини); д) вызовы по Тойнби: вызов сурового климата, вызов новых земель, вызов внезапных ударов от соседних обществ, вызов постоянного внешнего давления, вызов ущемления, когда общество, утратив нечто жизненно важное, направляет свою энергию на выработку свойств, возмещающих потерю.

Отбор результатов текущих изменений культурной единицы происходит в двух временных масштабах: в «коротком» времени и в длинном времени. В «коротком» времени происходит искусственный (осознаваемый) отбор. Перед специализированным социокультурным институтом может быть поставлена задача оценки результатов и последствий выполнения проекта или ряда

проектов. На основании результатов экспертизы правительство может принять решение о продолжении либо о закрытии проекта (проектов). Могут оцениваться также результаты спонтанных изменений (мутаций) в культурной единице, вырабатываться и реализовываться контрмеры. В длинном времени происходит естественный отбор самих культурных единиц. Культурные единицы, допускающие неудачные проекты и мутации, не сохраняются. Примером неудачной и вовремя не замеченной мутации может служить описанное выше падение рождаемости в развитых странах европейской культурной единицы. Результаты неудачных мутаций и проектов просто не сохраняются. Отсроченное последнее слово всегда остается за естественным отбором.

В составе методологического инструментария становящейся дисциплины «гигиена культуры» мы можем указать: семиотические машины диспозитива [РОЗИН, 1999] и цикла креативности Кребса [РЕУТ 2017], экспертную процедуру «компас времени» [РЕУТ 2007: 97], работу в категориальных парах [РЕУТ 2008: 421] и др. Журнальный формат не позволяет привести здесь их описание. Однако в настоящее время готовится к изданию научная монография по гигиене культуры, где многие лишь упомянутые здесь вопросы получают развитие. Далее предполагается разработка и внедрение в учебный процесс ряда модулей по гигиене культуры в составе различных учебных курсов. Международный коллектив ученых, занимающихся вопросами гигиены культуры, растет. Ежегодно проводятся международные конференции попеременно в Будапеште и в Москве. По их результатам выпускаются двуязычные сборники трудов: на венгерском и русском или на английском и русском языках. Темы конференций выбираются таким образом, чтобы осветить аспекты гигиены культуры, которые представляются наиболее важными и значимыми на данном этапе развития европейской культурно-цивилизационной общности. Непрерывная череда конференций позволяет выстраивать последовательную линию развития становящейся дисциплины – гигиены культуры.

### **Заключение**

Сегодня главный вопрос повестки дня состоит не в том, чтобы объяснить мир, как полагали философы древности, не в том, чтобы изменить его, к чему призывал Маркс, а в том, чтобы вернуть мир в пределы эволюционного коридора и удерживать его там.

Мы полагаем, что изложенный в статье материал может быть положен в основу разработки концепции нового направления интеллектуальной и деятельностной активности «гигиена культуры».

Соответственно, корпус текстов или/и монография по обсуждаемому вопросу будет состоять из методологического раздела (трактующего методологию четвертого типа и частные методологии – согласно классификации В.М. Розина), а также научного и практического разделов.

Обозначим место гигиены культуры среди известных форм активности, претендующих в той или иной степени на системообразующее положение в культуре (идеологии, религии, философии, культурной политике).

1) Она принципиально отличается от идеологии тем, что не указывает никакой истины в последней инстанции, а дает методы поиска путей сохранения культурной единицы.

2) Она принципиально отличается от религии. Христианство, например, указывает человеку путь к личному спасению и не занимается построением Царства Божия на земле. Христианство не выдвигает проектов институционального переустройства. Более того, Христианство учит, что грядет конец мира и Суд Божий. Гигиена культуры, уважая религию, признавая ее важность в составе каждой культурной единицы и выражая готовность к сотрудничеству с ней, направлена на сохранения самой культурной единицы как среды существования человека. Мы не имеем возможности останавливаться здесь на разборе особенностей иных Великих Мировых Религий, но утверждаем, что все они имеют существенные отличия от гигиены культуры.

3) Гигиена культуры принципиально отличается от философии своей активной прагматической позицией. Она не ограничивается познанием мира, но разрабатывает и реализует практические шаги по сохранению культурной единицы. Упомянем такой важный раздел философии, как онтология. Он призван отвечать не столько на вопрос – что делать, сколько на вопрос – как быть? (см. эпиграф). Гигиена культуры предлагает здесь свой вариант продвижения, базирующийся на системных представлениях современного французского философа Э. Морена [МОРЕН 2005: 442], [РЕУТ, 2012б: 81].

4) Гигиена культуры имеет общее поле исследований и организации практических действий с экологией культуры [ЛИХАЧЕВ 1985: 39] и культурной политикой (сотрудничеству с последней будет посвящена конференция по гигиене культуры в Москве в 2018 г.). Можно сказать, что она занимает нишу в промежутке между ними. С одной стороны, гигиена культуры вслед за экологией культуры, признает необходимость консервации и охраны памятников и способствует этой деятельности, а, с другой стороны, разрабатывает и реализует систему действий по воспроизводству на сменном человеческом материале живых культурных образцов, составляющих сущность конкретной культурной единицы. Сходство и различие с культурной политикой состоят в следующем. Культурная политика есть выражение целей и стратегии действий государства по развитию культуры в направлении удовлетворения гуманистически понимаемых интересов этого государства. Гигиена культуры есть, как уже указывалось выше, «культурная проекция системы превентивных защитных реакций осознающего себя социума» [МАДЬЯРИ-БЕК и др. 2015: 9].

Нам неизвестны формы человеческой активности, ставящие перед собой **в полном объеме** ту же задачу, что и гигиена культуры – «не дать миру уничтожить себя».



У нас нет гарантий, что функциональная подсистема «гигиена культуры» будет реализована в обозримое время в составе европейской культурной единицы, а если да, то мы не умеем рассчитывать показатели ее возможной эффективности. Все рассуждения на данном этапе «эскизного проекта» ведутся на качественном уровне.

Автор не может не согласиться с упреком в некоторой идеалистичности своих построений и видит здесь аналогию с феноменом «бумажной архитектуры» – культурного феномена Франции эпохи барокко и классицизма, а также СССР до 1980-х годов, обозначающего совокупность архитектурных проектов, не осуществленных в реальности из-за своей технической сложности, стоимости или/и масштабности. Однако, авангардные концептуальные проработки «бумажной архитектуры» постепенно воплощаются в жизнь по мере появления новых материалов и совершенствования строительной техники. Мы верим, что и наработки «бумажной социальной инженерии», по крайней мере, получат развитие в будущем. Не ограничиваясь идеалистическими декларациями, гигиена культуры разрабатывает вопросы необходимости и достаточности предлагаемых мер [РЕУТ 2017: 221].

В пользу легитимации идей гигиены культуры говорит нарастающее осознание катастрофического положения европейской цивилизации. Если осознание ситуации не успеет вовремя произойти, то идеи гигиены культуры будут использованы иными культурными единицами, которые возникнут на ее обломках.

Автор выражает благодарность Профессору И. Мадьяри-Беку, профессору О. Сюч, А.А. Ушкареву, Е.П. Костиной, Е.А. Дудкиной, Е.А. Хауниной, а также редакции журнала SLAVICA за полезное обсуждение, позволившее значительно продвинуться в разработке темы гигиены культуры.

### **Библиография**

- АНИСИМОВ 2004: Анимимов, О.С. Методологический словарь для стратегов. Т.2. – Москва.
- ВЫХОВАНЕЦ 2011: ВЫХОВАНЕЦ, В.С. Корпусной подход к теории активных систем // Теория активных систем. Труды международной научно-практической конференции (14 – 16 ноября 2011 г., Москва, Россия), Том 1. Общая редакция –Бурков В.Н., Новиков Д.А. – Москва: ИПУ РАН. – С. 36 – 39.
- ДЕКАРТ 1950: Декарт, Р. Избранные произведения. Москва: Гос. изд-во политической литературы.
- КАГАН 1966: Каган, М. Философия культуры. Санкт-Петербург: Петрополис.
- КОНФУЦИЙ 1972: Конфций, Лунь юй (Беседы и высказывания). В кн. Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2-х томах. Т.1, Москва: Мысль.
- ЛЕВЯШ 2012: Левяш, И.Я. Глобальный мир и геополитика. Культурно-цивилизационное измерение. В двух книгах. Книга 2. Минск: Беларуская навука.
- ЛЕФЕВР 1973: Лефевр, В.А. Конфликтующие структуры. Москва: Советское радио.
- ЛИВИ БАЧЧИ 2010: Ливи Баччи, М. Демографическая история Европы. – Санкт-Петербург: Alexandria.
- ЛИХАЧЕВ 1985: Лихачев, Д.С. Письма о добром и прекрасном. Москва: Детская литература.

- МАДЬЯРИ-БЕК – СЮЧ 2012: Мадьяри-Бек, И., Сюч, О. Культура и гигиена. Гуманизм как потребность. Материалы круглого стола «Гигиена культуры – культурологический обзор», организованного Ассоциацией «За венгерско-российское сотрудничество им. Льва Николаевича Толстого» в Венгерском культурном центре в Москве 30 мая - 1 июня 2012 г. / Ред. И. Мадьяри-Бек, О. Сюч. Будапешт: Ассоциация им. Л.Н. Толстого. Издательство Каирос.
- МАДЬЯРИ-БЕК и др 2015: Мадьяри-Бек, И., Сюч, О., Реут, Д.В. Гигиена культуры как «сильная» версия ее экологии / Международный журнал исследований культуры. 2015/1 (18). С. 5-12. <http://www.culturalresearch.ru/ru/cult-issue> (дата обращения: 12. 10. 2017).
- МОРЕН 2005: Морен, Э. Метод. Природа природы / перевод с французского Е.Н. Князевой. – Москва: Прогресс-Традиция.
- НОВИКОВ – НОВИКОВ 2007: Новиков, А.М., Новиков, Д.А. Методология. Москва: Синтег.
- ОРЛОВА 2010: Орлова, Э.А. История антропологических учений. Москва: Альма матер – Академический проект.
- РЕУТ – ПОЛОВОВА 2017: Реут, Д.В., Половова, В.С. Цикл Кребса: новая семиотическая машина креативности / Мир психологии, № 2, с. 218 – 231.
- РЕУТ 1996: Реут, Д.В. 1996. Перспективы жизнемыследательностного подхода в методологии. Сборник "Формирование новой парадигмы обществоведения". Материалы IV Кондратьевских чтений 10.05.96 г. "Краеугольные камни новой парадигмы обществоведения. Традиции и перспективы российской научной мысли". Международный фонд Н.Д. Кондратьева. Москва, с. 105-109.
- РЕУТ 2007: Реут, Д.В. Компас времени как экспертная процедура инфра-стратегического уровня. Рефлексивные процессы и управление, том 7, № 2, С. 97 – 100.
- РЕУТ 2008: Реут, Д.В. Код культурной идентичности как положение в социуме центра ответственности за исполнение прокреационной функции // Национальная идентичность России и демографический кризис. Материалы II Всероссийской научной конференции (Москва, 15 ноября 2007 г.). – Москва: Научный эксперт, – С. 419 – 428.
- РЕУТ 2012а: Реут, Д.В. Здоровье в аспектах управления, контроллинга, экономики, прокреации. Saarbrucken: LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co.
- РЕУТ 2012б: Реут, Д.В. Онтологический аспект гигиены культуры // Культура и гигиена. Гуманизм как потребность. Материалы круглого стола «Гигиена культуры – культурологический обзор», организованного Ассоциацией «За венгерско-российское сотрудничество им. Льва Николаевича Толстого» в Венгерском культурном центре в Москве 30 мая - 1 июня 2012 г. Будапешт: Ассоциация им. Л.Н. Толстого. Издательство Каирос. с. 77 – 112.
- РЕУТ 2013: Реут, Д.В. Крупномасштабные системы: управление, методология, контроллинг. М.: Изд-во МГТУ им. Н.Э. Баумана.
- РЕУТ 2016а: Реут, Д.В. Культурная самоидентификация, ее основания, инструменты и возможные следствия. Slavica 45: 104 – 111.
- РЕУТ 2016б: Реут, Д.В. Гигиена культуры в аспекте естественного/искусственного (и ряда иных категориальных пар) / Труды конференции по гигиене культуры. Будапешт (в печати).
- РЕУТ 2017: Реут, Д.В. О необходимости и достаточности мер гигиены культуры, направляемых на ее сохранение и устойчивое развитие, в контексте повседневности / Труды конференции по гигиене культуры. Москва (в печати).
- РОЗИН – ГОЛУБКОВА 2013: Розин, В.М., Голубкова Л.Г. Управление в мировом и российском трендах. Москва: URSS.

- РОЗИН 2005: Розин, В.М. Методология: становление и современное состояние. Москва: Московский психолго-социальный институт.
- РЭНД 2011: Рэнд, А. Атлант расправил плечи. Москва: Альпина Паблишерз. В 3 томах.
- САЗОНОВ 2005: Сазонов, Б.В. Методология как технология // Материалы Чтений памяти Г.П. Щедровицкого 2004 – 2005 гг. Москва, С. 267 – 304.
- СПИВАК 2009: Фундаментальные проблемы культурологии. 2008 – 2009. / Отв. редактор Д.Л. Спивак. – Москва, Санкт-Петербург.: Алетейя, Новый хронограф, Эйдос. Т. 1, 2008. – 432 с., Т. 2, 2008. – 360 с., Т. 3, 2008. – 518 с., Т. 4, 2008. – 424 с., Т. 5, 2009. – 624 с., Т. 6, 2009. – 376 с., Т. 7, 2009. – 256 с.
- СПИРКИН и др 1983: Спиркин, А.Г., Юдин Э.Г., Ярошевский М.Г. Методология / Философский энциклопедический словарь / Ред. Л.Ф. Ильичев [и др.]. Москва: Сов. энциклопедия.
- СТЕПИН 2003: Степин, В.С. Теоретическое знание. Москва: Прогресс-Традиция.
- СУДАКОВ 2011: Судаков, К. В. 2011. Функциональные системы. Москва: «Издательство РАМН».
- СЭС 1985: Советский энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия.
- ТОЙНБИ 2001: Тойнби, А. Дж. Постижение истории. Сборник. / Пер. с англ. Е. Д. Жаркова, Москва: Рольф.
- ЩЕДРОВИЦКИЙ 1995: Щедровицкий, Г.П. Избранные труды. Москва: Школа культурной политики.
- ЩЕДРОВИЦКИЙ и др 1993: Щедровицкий, Г. П., Вадим Розин. Никита Алексеев. Нелли Непомнящая, Педагогика и логика, Москва: Касталь.
- SZUCS 2014: SZUCS O.: Общее и специфическое в попытках легитимации гуманитарных наук – опыт России в начале XXI-го века. *Slavica* 43: 82 – 87.

Дмитрий РЕУТ  
Moscow State Pedagogical University  
Moscow, Russia  
dmreut@gmail.com

Екатерина ХАУНИНА

**ЭВОЛЮЦИЯ ИНСТИТУТОВ ОБЩЕСТВЕННОЙ ПОДДЕРЖКИ КУЛЬТУРЫ:  
ОПЫТ ИСТОРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

**THE EVOLUTION OF SOCIETY'S CULTURE MAINTAINING INSTITUTIONS:  
EXPERIENCES OF A HISTORICAL RESEARCH**

The historical and evolutionary analysis of the institutions of financing of individual artists and the organizations of culture forms a basis for the research being conducted. This article deals with the system of charity and patronage of arts over three historic periods: Antiquity (Ancient Greece and Ancient Rome), Middle Ages and Renaissance. A lot of historical examples given in the article confirm that already in the period of Antiquity the models of cultural policy, the state support of separate types of culture and arts, direct financing of participation of the population in mass cultural events philanthropic activity of governors and wealthy citizens as well as public initiatives in supporting culture were accomplished were implemented. The analysis of different forms of support of cultural activity in historical process of the European countries shows that the most of considered institutions received its continuation having evolved or having kept the basis in modern European models of financing of cultural activity.

*Key words: financing culture, Antiquity, Middle Ages, Renaissance, cultural policy, philanthropy, patronage of arts and culture*

Проблема изучения институтов финансирования культуры продолжается оставаться весьма актуальной в российских и зарубежных научных исследованиях<sup>1</sup> [КОСТИНА 2012, РУБИНШТЕЙН – МУЗЫЧУК 2013а, РУБИНШТЕЙН – МУЗЫЧУК 2013б, МУЗЫЧУК 2013, РУБИНШТЕЙН – ЧУКОВСКАЯ 2015, РУБИНШТЕЙН 2015, ДОРОНИН – КУДРЯВЦЕВ 2015]. Данное направление отличается сложностью в теоретическом и практическом отношении, носит комплексный и межотраслевой характер. Сравнительные межстрановые исследования вынуждены учитывать несоизмеримость национальных культурных политик, обусловленную различным историческим пониманием роли государства в области культуры и способами распределения компетенций между разными уровнями власти и гражданским обществом. Некоторые исследователи отмечают, что механизмы поддержки сферы культуры зависят от того, что государство ожидает от культурной деятельности в большей степени. В зависимости от этого также расставляются акценты в приоритетном удовлетворении интересов кого-то из участников культурного процесса [ЛЕВШИНА 2001: 93-105]. Важно и то, что

---

<sup>1</sup> Зарубежный опыт реализации культурной политики. Материалы подготовлены Лабораторией исследований культуры НИУ ВШЭ. Москва: Кремль, 2014.

смысл понятия «культура» трактуется по-разному, как и то, что заслуживает поддержки и внимания в рамках организованной культурной политики.

Задача исследования состоит в том, чтобы с позиции исторического анализа проследить эволюцию формирования моделей финансирования культуры в европейских странах и в России.

В основу исследования положен историко-эволюционный анализ институтов финансирования отдельных творцов и организаций культуры. Полное исследование будет сформировано из нескольких частей, определяемых рассматриваемыми периодами: Античность (Древняя Греция и Древний Рим), Средневековье, Возрождение, эпоха Просвещения, XIX век – нач. XX в. и период после Второй мировой войны до настоящего времени. (Рис.1). В данной статье рассмотрены Античность, Средневековье и Возрождение.

Следует сразу оговориться, что деление носит условный характер и не претендует на точную периодизацию, т. к. задача стоит в выявлении институтов финансирования культуры и искусства и их специфики в определенный период развития общественно-политической, экономической и культурной жизни европейских стран.

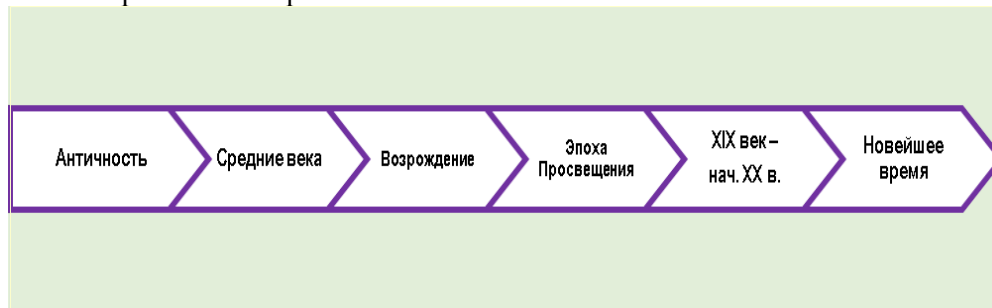


Рис. 1. Периодизация исследования институтов поддержки культуры

Обращение к истории показывает, что «доминирующей исторической формой поддержки и организации культуры можно назвать практику патронажа, которая играет сквозную роль в поддержке искусства на протяжении человеческой истории»<sup>2</sup>. Среди основных патронов или покровителей, оказывающих поддержку искусству и творцам в разные исторические периоды, выступали государство, короли, императоры и правители, двор монархов, церковь и монастыри, меценаты, аристократия, гражданские ассоциации и клубы, фонды, частные компании и корпорации. Со временем доминирование того или иного покровителя менялось, но главное – появлялись новые субъекты поддержки культуры при сохранении в той или иной форме прежних участников. Следует заметить, что в каждой из стран исторически сформировались различные соотношения представленных форм финансовой поддержки. Прежде всего, речь

<sup>2</sup> Зарубежный опыт реализации культурной политики. Материалы подготовлены Лабораторией исследований культуры НИУ ВШЭ. М.: Кремль, 2014.

идет о степени развитости гражданских институтов (благотворительности, волонтерства, фондов и т.п.).

### **Античность**

Античное наследие на протяжении многих веков питало и продолжает питать мировую культуру, науку и образование. Античность также явила миру различные формы организации человеческого сообщества как политические, так и социальные [НЕМИРОВСКИЙ 1999: 277-278]. Именно поэтому этот значимый период следует рассмотреть и с точки зрения существовавших моделей поддержки культуры.

В *Древней Греции* искусство, доставляющее эстетическое наслаждение и духовное обогащение, рассматривалась как способ ретрансляции определенной идеологии. Наивысший расцвет греческой культуры, распространившийся на все сфере знания и искусства, приходится на V в. до н. э. Государству-полису, заинтересованному в целях общественного согласия в потреблении художественной культуры, важно было приобщить как можно больше граждан к культурным ценностям. Поэтому государством поддерживались преимущественно те виды искусства, которые были адресованы сразу многим. Театр, архитектура и скульптура как уличные «публичные» виды искусства, монументальная живопись развиваются как в расчете на восприятие всего общества, а не только аристократической прослойки. Особенностью реализации системы массового участия в культурных мероприятиях было то, что государство платило зрителю, выдавая оболы – своеобразные ваучеры для посещения зрелищ [ЛЕВШИНА 2001: 93-105]. Средства на постановку театральных представлений давали, удостоившиеся этой чести состоятельные граждане – хореги, которые до самого показа постановки содержали хоры, финансово поддерживали драматургов и оплачивали их наставников [НЕМИРОВСКИЙ 1999: 175-183]. По сути, хореги выступали как крупные меценаты и обеспечивали развитие искусства в греческих полисах. (Рис. 2).

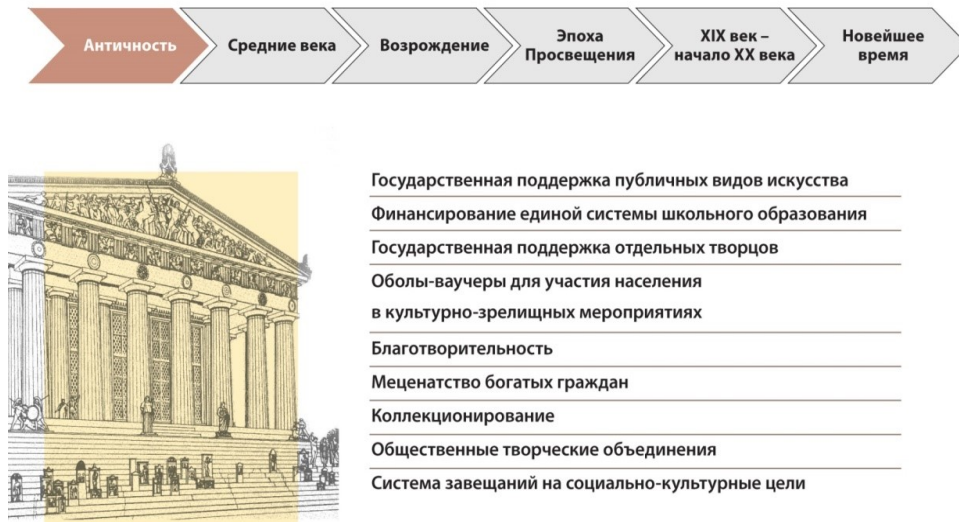


Рис. 2. Институты финансирования культуры в Древней Греции

Следует отдельно сказать и про систему обучения, которая является одним из высших достижений греческой культуры, получившая широкое распространение. Затраты на обучение в школах, возникших в ионийских городах с начала V в. до н. э., брали на себя полисы и осуществляли целенаправленный контроль за их деятельностью. В эпоху эллинизма возросла роль просвещенных правителей, которые не жалея средства приглашали ученых и писателей, создавали им весьма благоприятные условия для работы с постоянным содержанием из государственной казны. Знаменитая Александрийская библиотека была создана, постоянно пополнялась и расширяла свою деятельность, будучи общедоступной, также за счет средства царствующей династии Птолемеев.

Институты финансирования культуры и искусства в *Древнем Риме* во многом были заимствованы из греческих полисов, при этом в разные периоды в условиях новых политических режимов получили развитие и новые модели (Рис. 3).

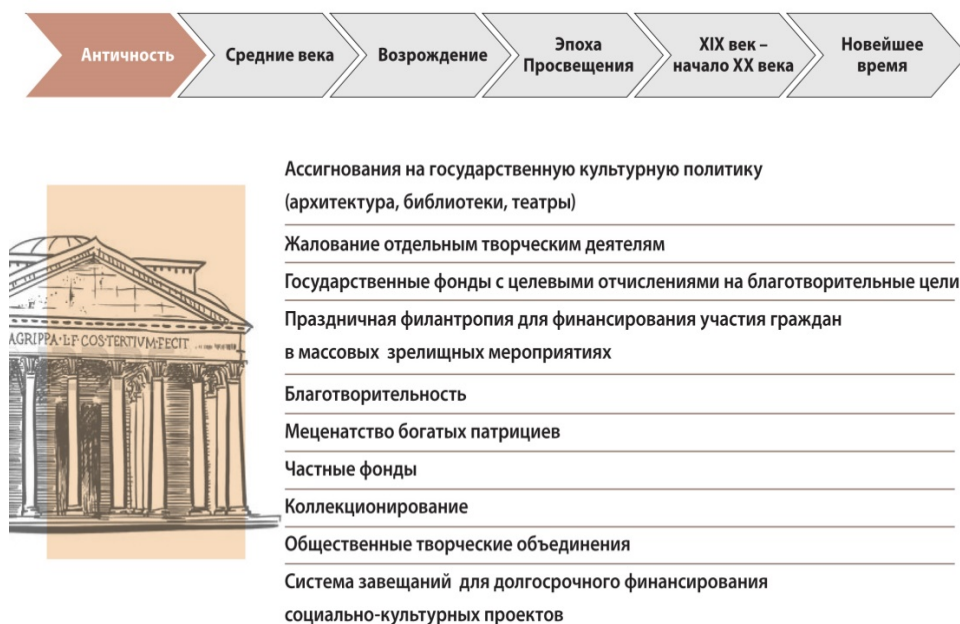


Рис. 3. Институты финансирования культуры в Древнем Риме

В эпоху Римской республики развивается тип праздничной филантропии, которая достигает своего апогея в эпоху империи. Каждый месяц, в определенные дни свободные граждане получали средства из государственной казны на посещение игр, зрелищ и театральных представлений. Император Цезарь основал в Риме первую государственную библиотеку по примеру той, что существовала в Александрийском Мусейоне. Создание этой библиотеки имело большое политическое и культурное значение: к классической греческой и римской литературе получили доступ те читатели, которые не имели средств на личные библиотеки. В скором времени в провинциях Империи стали появляться учреждения по ее образцу. Увеличение числа публичных и муниципальных библиотек способствовало умножению рядов книготорговцев-издателей [КАРКОПИНО 2008: 266]. Императоры последующих династий продолжали финансировать создание, формирование и поддержание деятельности библиотек.

Эпоху Императора Октавиана Августа называю «золотым веком римской культуры». Он всегда ставил культуру своего времени на службу государству, что представляет собой определенную модель культурной политики. Искусство, архитектура, литература должны были оказывать существенное воздействие на настроения и образ мыслей римского общества. Главным проводником этой политики был Гай Цильний Меценат, близкий друг Августа, объединявший вокруг себя талантливых художников и поэтов, среди которых были Вергилий и Гораций. В Риме, где традиционно были сильны «вертикальные»



связи, подобные отношения зависимости от влиятельных покровителей распространялось и на сферу культуры. Так, для всякого начинающего поэта, довольно остро стояла проблема выбора того, кто обеспечил бы ему политическую и материальную защищенность в обмен на более или менее верное следование той линии, которая поощрялась и поддерживалась<sup>3</sup>. От Императора<sup>4</sup> также поступали заказы по написанию творческих произведений («Энеида» Вергилия и др.), а богатые патриции и политики создавали вокруг себя литературные объединения, оказывая им финансовую поддержку. Важная роль в политике Августа отводилась монументально-декоративному искусству и архитектуре. В римской архитектуре этого периода сложился так называемый «Августов классицизм» – официальный стиль, призванный в спокойных, монументальных формах прославить стабильность и незыблемость императорской власти, политику «римского мира» [Поляков 2013а: 14-28].

Императоры не жалели средств на развлечения, инициировали и финансировали возведение каменных театров. Наибольший интерес к театральным представлениям в Италии проявляется при Августе и позже при Домициане, когда были построены многие театры. Среди мотивов строительства масштабных театральных построек было, и желание Императора Августа облагородить нравы обывателей, и повысить их общий культурный уровень, возродив на театральной сцене классическую трагедию. Для этих целей в 11 г. до н.э. был возведен гигантский театр Марцелла, вмещавший, по разным данным, от 10 до 14 тыс. зрителей. В театре Марцелла нашли яркое отображение все политические и культурные тенденции, которые в конечном итоге сформировали искусство Ранней империи [Поляков 2013б: 14-28].

Политика правителей Римской империи была направлена на то, чтобы все больше и больше развлекать своих подданных, укреплять свое положение через лояльность населения и была неотъемлемой частью установившегося режима. Как отмечают исследователи, если к началу Империи насчитывалось 66 праздничных дней, зрелища в которые оплачивались из государственной казны, то к середине IV в. до н.э. таких дней стало уже 175 (из них 101 день отводился театру) [Фирсов 2009: 51; 53]. Зенит величия и щедрости императоров пришлось на начало II в. до н.э., проявлявшейся, в том числе и в многочисленных римских празднествах, играх, масштабных театральных представлениях, литературных и музыкальных конкурсах<sup>5</sup>.

Непосредственно не связанная с культурой, но весьма интересная и для современности модель благотворительной помощи существовала при императоре Траяне. Для оказания помощи неимущим был учрежден государственный (алиментационный) фонд, из которого под небольшие проценты (не более 5%

---

<sup>3</sup> Подробнее см. в Чернышов 2013: 63-76.

<sup>4</sup> Император Веспасиан, покровительствующий искусствам, выплачивал латинским и греческим риторам весьма высокое жалованье из казны, денежные награды получали и актеры.

<sup>5</sup> Подробнее см.: Каркопино 2008: 278-342.

годовых) выдавались ссуды мелким и средним землевладельцам. Проценты от этих ссуд предназначались не на государственные, а на благотворительные нужды. Из собранных средств выделялись пособия на содержание сирот и детей из малоимущих семей [НЕМИРОВСКИЙ 1999: 73]. Постепенно подобные алиментационные фонды стали формироваться муниципальными советами провинциальных городов Империи. Кроме того, существовали аналогичные частные фонды, пополняемые из пожертвований состоятельных граждан.

Здесь стоит более подробно остановиться на истоках христианской благотворительности. Авторы исследования об особенностях филантропии и милосердия в традициях разных религий «Жить со смыслом: Как обрести помогая и получать отдавая» [ШАРОВ и др. 2010] отмечают, что христианская традиция сложилась на стыке и на соединении благотворительности античной, полисной и ветхозаветной, иудейской. При всех разности этих традиций, каждая из них базировалась на убеждении, что общество без филантропии существовать не может. Историки античности сходятся на том, что как в античных полисах, так и в Римской империи, частное богатство было неразрывно связано с гражданскими обязательствами и ответственностью. В условиях отсутствия системного сбора налогов, это приводило к тому, что другого способа перераспределения общественного богатства не было. Поэтому готовность жертвовать средства на разнообразные проекты, связанные с благоустройством и функционированием городской жизни почиталось важнейшей добродетелью [ШАРОВ и др. 2010: 21]. Частная благотворительность позволяла возводить общественные здания с огромным размахом и великолепием (театр Помпея, театр Марцелла), кроме того пожертвования направлялись и на широкий спектр социально-культурных нужд общества. Благотворительность находила понимание и поддержку со стороны государства и социума. Уровень развития античной благотворительности характеризуется долговременностью и непрерывностью многих фондов и благотворительных проектов, а также разнообразием и оригинальностью механизмов и инструментов [ШАРОВ и др. 2010: 22-23]. Античная благотворительность оказала большое влияние на христианскую в части ее организационных форм (фонды, пожертвования частных лиц, система завещаний на социально-культурные цели, программы софинансирования и др.).

Прообразом христианской церковной десятины можно назвать традиция еврейских благотворительных пожертвований на Храм. В дальнейшем этот институт преобразуется в один из старейших налогов - церковный. Исследователи отмечают, что уже с выделением в древнееврейском государстве сословия священнослужителей и установлением регулярного богослужения, возникла необходимость в церковном налоге. Церковное имущество христианских общин первых веков, судя по источникам тех лет, формировалось благодаря добровольным пожертвованиям их членов и внешних доноров. Есть также свидетельства о существовании добровольного налога, вводимого по мере ослабления первого жертвенного порыва составивших общину христиан [ЛУКИН 2011: 6-30]. В Западной Европе десятина исходно была добровольным прино-

шением в церковь части доходов прихожан, но постепенно церковь стала собирать свой собственный обязательный налог. Государства стали способствовать сбору церковных налогов и выступать посредниками в этом деле. В дальнейшем церковный налог постепенно становится частью обязательных государственных налогов [Музычук – Хаунина 2016: 66].

Таким образом, в период Античности в разные периоды мы наблюдаем реализацию определенных моделей культурной политики, в рамках которой осуществлялась государственная поддержка отдельных видов культуры и искусства, прямое финансирование участия населения в массовых культурных мероприятиях, меценатская деятельность правителей и состоятельных граждан, а также общественные инициативы в области культуры.

### **Средние века**

История средневековой Европы весьма трудна для анализа из-за значительных региональных и «национальных» особенностей. Европейское Средневековье условно делится на три периода: раннее средневековье (конец V- середина XI вв.), высокое или классическое средневековье (середина XI - конец XIV вв.) и позднее средневековье (начало XV-XV вв.)<sup>6</sup>.

На протяжении длительного периода культура эпохи Средневековья была самым тесным образом связана с церковью. Официальное искусство (живопись, скульптура, архитектура, музыка) носило черты христианской идеологии и было направлено на религиозные и церковные нужды. (Рис. 4). В Средние века важнейшей задачей церкви было финансирование создания и распространение одобренных ею культурных ценностей. По всей Европе религиозные учреждения (монастыри, аббатства, благотворительные братства) образовывали важный социальный элемент общества. Монастыри становились центрами религиозной, образовательной, благотворительной и культурной деятельности<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Следует отметить, что, по мнению историков, средневековье в России имеет иные временные рамки – IX-XVII вв. Завершился этот период проведением реформ Петром I.

<sup>7</sup> Подробнее см.: Вудс 2010, Комеч 2001, Петрущенко 2012, Черинотти 2007



Рис. 4. Институты финансирования культуры в Средние века

Средние века оставили после себя много грандиозных памятников архитектурного искусства. Известно, что в период Средневековья, когда школьное образование было доступно только избранным, соборы представляли собой книги из камня и стекла, они предоставляли верующим совокупность знаний того времени в виде скульптурных или живописных изображений [ЧЕРИНОТТИ 2007: 17]. При этом, как отмечают исследователи, ни один епископ не смог бы заказать постройку собора в одиночку: для этого была необходима поддержка населения, а также высокий уровень развития городской экономики. К доходам, которым мог распоряжаться епископ посредством десятины – налога, полагающегося священству, или к доходам от церковных владений добавлялись переданные по завещанию имущество и крупные пожертвования от состоятельных горожан или от цеховых объединений ремесленников и художников, а также организованные сборы податей. Приглашение профессиональных строителей гарантировало экономию средств, потому что благодаря опыту, полученному в разных областях и странах, они могли использовать приобретенное мастерство с максимальной отдачей, как в техническом, так и в эстетическом плане, с минимальными затратами [ЧЕРИНОТТИ 2007 32-33]. В этот период возникает понятие донатора<sup>8</sup> (от лат. donator - даритель) - заказчика или

<sup>8</sup> В православной церкви и древневосточных церквях такое лицо называют ктиторм, в польском православии – фундаторм.

покровителя строительства католического храма. Донатор мог также направлять средства на украшение храма или монастыря произведения изобразительного или декоративно-прикладного искусства. В широком смысле данный термин находит применение и современной благотворительности, обозначая человека, жертвующего на благие цели.

Отдельно следует отметить роль университетов в средневековом обществе как явление европейской культуры. Укрепление власти Капетингов (987-1328) в Париже и превращение города в политический, экономический и культурный центр способствовали созданию Парижского университета, получавшего привилегии и права из рук папской власти и короля. К началу XIV в. в Европе было создано 18 университетов, которые стали важнейшими центрами культурной жизни Европы [БИРЮКОВА 2011]. В этот же период университеты стали открываться и по инициативе правителей городов, которые обеспечивали учебные заведения правовыми и финансовыми гарантиям<sup>9</sup>.

Отметим, что искусство даже в период позднего Средневековья «состояло на службе» и в первую очередь выполняло социальную функцию, которая заключалась в том, чтобы выставлять напоказ роскошь, подчеркивать значительность определенной личности заказчика [ХЕЙЗИНГА 2013: 447].

По мнению историков, *Средневековье в России* имеет иные, чем в Западной Европе временные рамки, и приходится на период с IX до конца XVII вв. При этом сущность и развитие данного исторического периода по многим аспектам остается сходной [ВЕРНАДСКИЙ 2016: 94]. Можно говорить о том, что развитие русской культуры происходило по пути, сходному с Европой: как на Востоке, так и на Западе искусство было, прежде всего, церковным.

Киевская культура XI – начала XII вв. характеризовалась общим высоким уровнем развития. Это эпоха возведения соборов важнейших киевских монастырей, великокняжеских и княжеских, отличавшихся грандиозностью и разнообразием форм, отвечавших требованиям киевских заказчиков<sup>10</sup>. Основой для них явилась общевизантийская художественная традиция, принесенная мастерами, приглашенными на Русь князьями. Строительное ремесло быстро достигло высокого качества. На протяжении ста с небольшим лет было возведено около 30 каменных соборов [КОМЕЧ 1987: 316]. Таким образом, князья,

---

<sup>9</sup> Например, в Испании, в городе Уэска в пользу университета, согласно королевскому указу, был введен дополнительный налог с каждого фунта мяса, продаваемого в главной мясной лавке. Взимаемый городскими властями налог направлялся на жалованье докторам и бакалаврам. См.: ПЕТРУШЕНКО 2012: 303.

<sup>10</sup> Заказчиками новгородского собора, возведенного в 1045-1050 гг. выступили епископ Новгорода, а также князья Владимир и Ярослав Мудрый; Спасо-Преображенский собор в Чернигове был начат постройкой по заказу черниговского князя Мстислава Владимировича.

мечтая о превосходстве, стремились создать себе культурный ореол, обращаясь к архитектуре как средству самовозвеличивания<sup>11</sup>. Активное строительство монументальных каменных соборов, которые необходимо было расписывать, наполнять иконами и предметами для литургии способствовало развитию местных художественных центров. Заказчики имели возможность широкого выбора в зависимости от творческой направленности артели [ВАГНЕР 1993: 77-78].

Просвещенные правители, как и в европейских государствах, способствовали развитию культурных центров. Так, князь Константин, библиофил и покровитель искусств, способствовал превращению Спасского монастыря в крупный культурный и духовный центр Ярославля, где было организовано первое на северо-востоке Руси училище, а в библиотеке хранилось большое собрание книг.

В Византии и в Древней Руси получил развитие институт ктиторов<sup>12</sup>, людей, жертвующих на строительство церкви, создание икон, фресок или богослужебных книг. Наряду с императорами и князьями, патриархами, митрополитами и епископами, ктиторами выступали светские и духовные лица более низкого ранга: правители областей и городов, настоятели монастырей<sup>13</sup>.

В Древней Руси в социальном отношении купечество было таким же ведущим слоем в городе, как князь или боярин в своей земле или вотчине. Богатые купцы соперничали с князьями и боярами по строительству и украшению церквей [ВЕРНАДСКИЙ 2016: 94]. Именно могущественные купеческие династии выступали основными заказчиками первых каменных храмов Ярославля XVII в. В их облике они стремились запечатлеть свою растущую социальную и экономическую мощь, свое временное сближение с двором и знатными феодалами [ДОБРОВОЛЬСКАЯ 1968: 46]. Отметим, что в строительстве каменных храмов участвовали жители прихода или слободы, принадлежавшие к той или иной ремесленной среде.

### **Эпоха Возрождения**

Анализируя институты поддержки культуры в период Возрождения<sup>14</sup>, следует отметить становление именно аристократического патронажа. Подобное покровительство часто становилось судьбоносным для развития целых

---

<sup>11</sup> В архитектуре Новгорода первой четверти XII в. почти все возводимые храмы строятся на средства князя. Все они отличались громадными размерами и ставились с расчетом, чтобы быть видными из любой точки Новгорода, как бы определяя масштабы этого обширного и могущественного города. См.: ЛИФШИЦ 2000.

<sup>12</sup> Ктитор – от греч.: Κτίτωρ - основатель, строитель основатель

<sup>13</sup> В XVIII и XIX столетиях в Российской империи уже существовал целый институт ктиторов – частных лиц, которые вкладывали деньги в строительство храмов и брали на себя заботу об их содержании и ремонте. Почти при каждой загородной богатой аристократической усадьбе возводился храм, прихожанами которого становились владельцы поместья и окрестные жители. Деятельность ктитора имела системный характер, постоянную основу, в отличие от благотворителя, который мог оказывать помощь храму лишь на каком-то этапе.

<sup>14</sup> Эпоха Возрождения в Италии – XIII-XVI вв., Европе XV-XVI вв.

направлений искусства. Просвещенные меценаты поддерживали художественные проекты, которые выходили своими устремлениями и формами за рамки своего времени. В XIV в. зарождается система государственных и частных заказов на художественные произведения, что способствовало постепенному повышению статуса живописца. Одновременно развивалось новое культурное явление - коллекционирование предметов искусства.

В эпоху Возрождения правители, влиятельные персоны брали под свое покровительство творцов и художников, оплачивая создание их произведений. Однако публичное распространение искусства не входило в задачи государства, а траты на культуру воспринимались как символ богатства и власти. Главными меценатами центров Возрождения выступали единоличные правители, а также члены их семей, и поэтому их меценатская деятельность была всеобъемлющей (она охватывала все или почти все сферы культуры) и являлась ориентиром для аристократов и буржуазии (Рис. 5).



Рис. 5. Институты финансирования культуры в эпоху Возрождения

В меценатстве итальянской аристократии был акцентирован политический аспект: культура, в связи с изменением отношения к ней в ренессансном обществе, стала полем соперничества правителей. Важную роль в развитии ренессансного искусства играл придворный заказ. В Милане, Неаполе, Ферраре, Мантуе, Урбино и др. городах им очень многое определялось. Что касается социального статуса художника в XV в. то он напрямую зависел от статуса

экономического. Служба художника при дворе давало относительно стабильное материальное положение, независимость от цеха, крупные заказы и т.п.

Правители Венецианской республики в период экономического и политического расцвета вкладывали огромные средства в создание архитектурного великолепия своих городов. Венецианцы прекрасно осознавали роль искусства для формирования общественного мнения. Торговое могущество Венеции оказывало влияние на архитектурный облик города. В XIV в. работы по реконструкции Дворца дождей превратили его в шедевр венецианской готики, «словно выражающий естественное спокойствие, добродетель, мудрость и стабильность Венецианского государства» [КРОУЛИ 2015: 195].

Некоторые формы общественного финансирования имеют весьма необычные истоки. В XIII в. в Венеции появились новые общественные организации, так называемые *scuole* – братства. Изначально зародившись как объединения верующих, постепенно они превратились в благотворительные организации, привлекающие значительные средства на социальные нужды. Из фондов этих сообществ финансировались праздничные церемонии, а также проектирование и обустройство мест для общественных собраний. Оформляемые фасады зданий демонстрировали богатство и влияние венецианской знати и государства, а к работе привлекались лучшие архитекторы и художники своего времени<sup>15</sup>.

Одним из многочисленных ярких примеров просвещённого меценатства может служить покровительство князя Триссино, знаменитого гуманиста, писателя и апологета классицизма, который дал возможность изучать науку архитектуры молодому каменщику, будущему всемирно известному архитектору Андреа Палладио<sup>16</sup>. Подобное покровительство стало судьбоносным в истории архитектуры. Последователи архитектора образовали целое направление в европейской архитектуре, получившее название палладианства, обращение к которому остается актуальным в архитектуре до настоящего времени.

Особая роль в градостроительстве, архитектуре и культуре эпохи Возрождения принадлежала церковному финансированию, а именно - римским папам. Приведем лишь некоторые примеры, характеризующие размах их деятельности, подкрепленные значительными финансовыми ресурсами. Папа Пий II, знаменитый гуманист, занявший папский престол в 1458 г., восстановил законодательную защиту руин древнего Рима. Папа Сикст IV был францисканским теологом и гуманистом. В его правление были реализованы значительные градостроительные проекты с привлечением лучших архитекторов и художников, среди которых Браманте, Бернини, Рафаэль и др. В этот же период кардинал папы щедро финансировал постановку трагедии Сенеки «Ипполит». Но более

---

<sup>15</sup> Венеция: государство и его образ [Электронный ресурс]

URL: <http://www.obiskysstve.ru/catalog/16/veneciya/> (дата обращения: 20.08.2016)

<sup>16</sup> Элементы классической архитектуры, которые использовал Палладио в своих постройках, полностью соответствовали ожиданиям его заказчиков, состоятельной элиты Виченцы и Венеции.



всего к заслугам Сикста IV можно отнести Сикстинскую капеллу, построенную для проведения литургии.

К началу XVI в. Рим превосходил Флоренцию в качестве культурного центра Италии, а папство отпускало огромные средства на благоустройство и украшение города, приглашая лучших архитекторов, художников, скульпторов, резчиков по дереву и др. Этому немало способствовал папа Юлий II, покровительствующий в т. ч. Рафаэлю и Микеланджело. Будучи знаковой фигурой для Высокого Возрождения, Юлий II поддерживал ряд художественных и архитектурных проектов, которые выходили своими высокими устремлениями и формами за рамки своего времени. В его правление на месте старого собора св. Петра был заложен нынешний собор в Ватикане по проекту Браманте, который взялся за уникальную в своем роде архитектурную задачу, соединяя инновационное использование классических геометрических форм с грандиозными масштабами памятников античного мира. Многие из пап, обладая огромными ресурсами, были коллекционерами предметов искусства и скульптуры, которые сейчас украшают лучшие музеи Рима и др. городов [ФОСТЕР 2010: 147; 163; 171].

Собирательство произведений искусства во все времена считалось привилегией монархов. Однако и политическая история оказывала влияние на развитие данного института, например, в Испании, в отличие от Италии, в течение многих веков крупными заказчиками произведений искусства и собирателями выступали в основном монархи и католическая церковь.

Каждый из правителей с помощью покровительства культуре создавал свой идеальный образ и поддерживал миф о своей династии [АЛЕШИН 2015: 25]. Так, расцвет культуры Феррары – одного из важнейших художественных центров Ренессанса, был обязан меценатству правившей династии д'Эсте. Как считает П.А. Алешин, исследовавший феномен семьи д'Эсте, «можно говорить о продуманной и последовательной культурной политике рода д'Эсте, которая получила название политики великолепия. Ее суть заключалась в широком использовании искусства как средства государственной пропаганды с целью возвеличивания власти династии, укрепления ее авторитета и подтверждения ее легитимности, прославления добродетелей каждого правителя, что выражалось в строительстве монументов и дворцов, в регулярном проведении пышных празднеств...» [АЛЕШИН 2015: 25]. Семейство д'Эсте также ввело постоянный налог на своих граждан, чтобы полностью финансировать культуру [КИТС 2012: 79]. На примере представителей этой династии прослеживается процесс возникновения в Италии фигуры мецената и коллекционера<sup>17</sup> в ее современном понимании, обусловленный формированием нового отношения к культуре в обществе.

Флоренция на три столетия с конца XIII до конца XVI в. стала уникальным центром художественной культуры. Флорентийский род Медичи поддерживал форму правления, известную как «власть искусства», что на практике означало

---

<sup>17</sup> Коллекционирование возникло как составляющая часть меценатства.

использование искусства и литературы в качестве политических инструментов. Моральная и материальная поддержка со стороны правителей способствовала привлечению во Флоренцию лучших мастеров своего времени. Для художников выгодными считались долговременные контракты с фиксированной ежемесячной или годовой зарплатой. Большинство итальянских художников трудились не при дворах государей или в монастырях, а в городе, по уровню доходов они попадали в группы горожан с низким и средним достатком [ГОЛОВИН 2003]. В своей монографии «Мир художника раннего итальянского Возрождения» В. Головин отмечает, что в первой половине XV в. преобладали общественные заказы и коллективные, почти анонимные формы патронажа. С середины века акцент перемещается на частные заказы, религиозные и светские. Для Флоренции было характерно не только меценатство богатых, но и интерес к искусству средних социальных слоев.

Финансовое процветание рода Медичи и интерес представителей династии к искусству и наукам заложили основу для развития феномена коллекционирования. Надо сказать, что многие правящие дома Европы применяли подобную модель. Обладание единственными в своем роде собраниями сокровищ не предполагало их публичной демонстрации – все это предназначалось для услаждения взора их обладателя, а также представителей городской элиты. Однако сначала собирательство, а потом сбережение и пополнение уникальных художественных коллекций было возведено правителями в понятие долга перед городом [ЗАМКОВА 2004: 5]. Соединение просвещенных представителей рода Медичи (Льва X, Климента VII) с папским престолом, их интерес ко всем видам искусства оказывало решающее влияние на художественный рост таких мастеров, как Рафаэль, Микеланджело, П. Бембо, находившихся у них на службе. Папа Лев X давал постоянные заказы Рафаэлю, кроме того назначив его комиссаром древностей. В этой роли художник отвечал за сохранность древних сооружений Рима и начал составлять полный художественный каталог античных зданий города [ФОСТЕР 2010: 176]. Творцам предоставлялась возможность пробовать свои силы в постоянно возникающих новых проектах. Невероятная концентрация произведений искусства и научных достижений со времен Козимо I стала важнейшей предпосылкой формирования сегодняшних собраний музеев и галерей Флоренции.

В других государствах Европы мы также встречаем немало примеров патронажа просвещенных правителей, которые подняли культуру на новую ступень. Так, Сигизмунт I (1467-1548), великий князь литовский и Король Польский, представитель династии Ягеллонов, был выдающимся меценатом, способствовавшим раннему проникновению Ренессанса в Польшу. По приказу королевской четы, в стране трудились выдающиеся итальянские архитекторы и скульпторы. Сигизмунд II Август (1520-1572) был любителем и покровителем изящных искусств, науки и литературы, достигших при нём цветущего состояния. Князь был хорошо образован, занимался меценатской деятельностью и коллекционированием, окружал опекой известных живописцев, архитекторов,

музыкантов, актеров. Он создал атмосферу, в которой княжеские и королевские чиновники, чтобы иметь авторитет, сами вынуждены были быть поэтами, философами, учеными и являлись примером для образованной части общества [САВИЦКАЯ 1975: 164-167].

Северное Возрождение<sup>18</sup> имело свои черты и специфику. С этим было связано и преобладание определенных финансовых механизмов поддержки культуры. Например, развитие живописи в городах Нидерландов во второй половине XV в. – XVI в. происходило в период активного экономического роста, развития мануфактурного производства, усиления культурных связей с Италией, ростом общественной активности. Крупные художники возглавляют большие мастерские, а вокруг них объединяются многочисленные анонимные художники, которые тиражируют наиболее успешные композиции ведущих художников. Распространению культуры способствовало превосходно поставленное издательское дело. В Антверпене выходила первая газета, существовали общественные библиотеки [НИКУЛИН 1984: 27]. Как отмечают исследователи, к XVII в. что ни в одной стране до того живопись не пережила такого быстрого и интенсивного подъема, не имела такого исключительного распространения, такой поразительной популярности, не вошла так глубоко в быт самых широких слоев общества.

Анализируя развитие разных форм поддержки культурной деятельности в историческом процессе европейских стран, мы приходим к выводу, что каждая форма имеет свою идеологию поддержки, и она часто является продолжением предшествующей. Кроме того, большинство рассмотренных институтов получили свое продолжение, эволюционировав или сохранив свои базовые основы в современных европейских моделях финансирования культурной деятельности.

## **Литература**

- АЛЕШИН 2015: Алешин, П.А. Семья Д'Эсте – покровители искусства и коллекционеры: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.000. 4; [Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова].
- БИРЮКОВА 2011: Бирюкова, Н.С. Университет как социообразовательный феномен и явление европейской культуры. [Электронный ресурс] //Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 4. Ч. 3.  
URL:<http://www.gramota.net/materials/3/2011/4-3/3.html> (дата обращения: 26.02.2017).
- ВАГНЕР 1993: Вагнер, Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. Москва: Искусство.
- ВЕРНАДСКИЙ 2016: Вернадский, Г. Звенья русской культуры. Древняя Русь (до половины XV века). Москва: Ломоносовъ (История. География. Этнография).

---

<sup>18</sup> Северное Возрождение - принятое в современной искусствоведческой науке обозначение периода в культурном и идейном развитии стран, лежащих к северу от Италии (в основном, Нидерландов, Германии и Франции XV-XVI вв.); для отдельных стран существует собственная периодизация), переходного от средневековой культуры к культуре Нового времени.

- ВУДС 2010: Вудс, Т. Как Католическая церковь создала западную цивилизацию. Пер. с англ. В. Кошкина. Москва: ИРИСЭН, «Мысль».
- ГОЛОВИН 2003: Головин, В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. - Москва: Новое литературное обозрение.
- ДОБРОВОЛЬСКАЯ 1968: Добровольская, Э. Ярославль. Москва: Издательство «Искусство» (Художественные памятники XIII-XIX веков).
- ДОРОНИН – КУДРЯВЦЕВ 2015: Доронин, А.В., Кудрявцев О.Ф (ред.-сост), Собираательство и меценатство в эпоху Возрождения = Collecting and Arts Patronage in the Renaissance: [сборник по материалам одноименной Международной научной конференции, Москва, 22-24 октября 2013 г.] Москва: РОССПЭН.
- ЗАМКОВА 2004: Замкова, М.В. Уфици. Москва: ОЛМА-ПРЕСС Образование (Шедевры мировой живописи в вашем доме).
- КАРКОПИНО 2008: Каркопино, Ж. Повседневная жизнь Древнего Рима. Апогей империи. Пер. с фр. И.И. Маханькова. Москва: Молодая гвардия. (Живая история: Повседневная жизнь человечества).
- КИТС 2012: Китс, Дж. История Италии. Пер. с англ Т.М. Котельниковой. Москва: Астрель.
- КОМЕЧ 2001: Комеч, А. И. Русские монастыри. История и культура X-XVII столетия.
- КОМЕЧ 1987: Комеч, А.И. Древнерусское зодчество. Конца X – начала XII в. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. Москва: Издательство «Наука».
- КОСТИНА 2012: Костина, Е. (ред.), Культура России. 2000-е годы. Санкт-Петербург: Алетейя.
- КРОУЛИ 2015: Кроули, Р. Венецианская республика. Расцвет и упадок великой морской империи. 1000 – 1503. Пер. с англ Л.А. Игоревского. Москва: ЗАО Издательство Центрполиграф.
- ЛЕВШИНА 2001: Левшина, Е.А. Механизмы поддержки художественной культуры в контексте культурных парадигм // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. Санкт-Петербург: Алетейя.
- ЛИФШИЦ 2000: Лифшиц, Л. Русское искусство X-XVII веков. Москва: Издательство «Трилистник».
- ЛОМОВ 2013: Ломов, В.М. Сто великих меценатов и филантропов. Москва: Вече, (100 великих).
- ЛУКИН 2011: Лукин, С.В. Дар, пожертвование, налог: христианское нормативное учение и исторические формы // Христианское чтение. – 2011/4(39): 6-30.
- МУЗЫЧУК 2013: Музычук, В. Ю. Государственная поддержка культуры: ресурсы, механизмы, институты. Санкт-Петербург: Нестор-история.
- МУЗЫЧУК – ХАУНИНА 2016: Музычук, В.Ю., Хаунина Е.А. Институциональные новации в финансировании культуры (научный доклад). Москва: Институт экономики РАН.
- НЕМИРОВСКИЙ 1999б: Немировский, А.И. и др. Античность: История и культура: 10-11 кл.: Пособие для учащихся ст. классов школ, гимназий, лицеев: в 2 т. Т.1-2: 4-е изд., испр. и доп. Москва: ТЕРРА – Книжный клуб.
- НИКУЛИН 1984: Никулин, Н.Н. Искусство Нидерландов XV-XVI веков: очерк-путеводитель. Ленинград: «Искусство».
- ПЕТРУШЕНКО 2012: Петрушенко, Л.А. Повседневная жизнь средневековой Европы. Москва: Молодая гвардия. (Живая история: Повседневная жизнь человечества).
- ПОЛЯКОВ 2013а: Поляков, Е.Н. Римский театр – история становления // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2013/2(39): 9-23.
- ПОЛЯКОВ 2013б: Поляков, Е.Н. Театр Марцелла – культурно-идеологический манифест Императора Августа // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2013/3 (40): 14-29.

- РУБИНШТЕЙН – ЧУКОВСКАЯ 2015: Институты общественной поддержки культурной деятельности / Под ред. А.Я. Рубинштейна. Москва: Государственный институт искусствознания.
- РУБИНШТЕЙН – МУЗЫЧУК 2013а: Рубинштейн, А.Я., Музычук, В.Ю. (ред.), Культура и рынок. Опекаемые блага, Санкт-Петербург: Алетейя.
- РУБИНШТЕЙН – МУЗЫЧУК 2013б: Рубинштейн, А. Я., Музычук, В. Ю. (Отв. ред), Экономика культуры: новый ракурс старых проблем, Москва: ИЭ РАН.
- САВИЦКАЯ 1975: Савицкая, В.И. Краков. Москва: «Искусство».
- СФРАМЕЛИ 2011: Сфрамели С. Сокровища одной династии: меценатство и власть во Флоренции в период правления Медичи // Мир истории. № 2. [Электронный ресурс] <http://www.historia.ru/2011/02/sframeli.htm> (дата обращения: 05.09.2016)
- ФИРСОВ 2009: Фирсов, М.В. История социальной работы: учебное пособие для высшей школы. Москва: Академический проект; Трикста.
- ФОСТЕР 2010: Фостер, Б. Рим: Творческая биография города / пер. с англ. М. Леоновича, Е. Лисовской. Москва: АСТ: Астрель: Полиграфиздат. (Литературные путеводители).
- ХЕЙЗИНГА 2013: Хейзинга, Й. Осень Средневековья / Сост., предисл. и перевод с нидерл. Д. В. Сильвестрова. Санкт-Петербург:Издательство Ивана Лимбаха.
- ЧЕРИНОТТИ 2007: Черинотти, А. (ред.), Тайны соборов, или Соборы тайны. Пер. с итал. Москва: Издательство «Ниола-Пресс»; ООО «Издательский дом Вече» (Тайны истории)
- ЧЕРНЫШОВ 2013: Чернышов, Ю. Древний Рим: мечта о золотом веки. Москва: Ломоносовъ. – (История. География. Этнография).
- ШАРОВ и др. 2010: Шаров, В, Ниязи Азиз, Штейнзальц Адин, Куксин, К.: Жить со смыслом: Как обретать помогая и получать отдавая. Москва: Эксмо. (Книги жизни).

Екатерина ХАУНИНА  
State Institute of Art  
Moscow, Russia  
[haunina@mail.ru](mailto:haunina@mail.ru)

Ольга Сюч – Татьяна ЮДИНА

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО  
И КОРРЕЛЯТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ ИНСТИТУТОВ КУЛЬТУРЫ**

**Contemporary Art and the Correlative Processes of Cultural Institutes**

The authors analyze the radically changed over the past decade, the content and direction of modern art, and those cultural institutions, which provide social organization and self-representation in contemporary art.

In the analysis, the authors try to identify the observed synchronization between the processes taking place in artistic creation and transformation of social institutions and culture. In the process of analysis authors are trying to formulate some hypothesis, according to which the paradigm of modernity extends to the artistic life, including and intrinsic meanings, and its public representation.

*Keywords: Transformation, artistic sense, contemporary art, canonization, axiology, synergy, calocagathia, institutions of art, the paradigm of modernity*

Актуальность изучения смыслов новых трендов в изобразительном искусстве и культурно-институциональных трансформаций во многом связана с появлением новых изобразительных культурных практик и функций институтов культуры, тиражирующих и распространяющих ценности, основным лейтмотивом которых в настоящее время является изображение сил разрушения, распада и смерти, культ насилия, секса, равнодушия, эгоизма, эгоцентризма и пр. Недооценка сложности и опасности этих процессов, не противодействие им способно инициировать «непреднамеренные последствия» [ГИДДЕНС 1999: 35]. Очевидно, что изобразительное искусство не способно постоянно развиваться по единой, универсальной схеме, так как оно неотделимо от истории. «Во всякой культуре, – писал Н. А. Бердяев, – после расцвета и утончения начинается иссякание творческих сил, удаление и угашение духа, убыль духа. Меняются все направления культуры. Она направляется к практическому осуществлению могущества, практической организации духа в сторону все большего её расширения по поверхности земли» [БЕРДЯЕВ 1969: 43]. Это является следствием взаимовлияния изобразительного искусства и социума. Современные постмодернистские тенденции в развитии изобразительного искусства, как раз и представляют собой пример такой социокультурной трансформации и институтов культуры, особенно институтов его репрезентации, в частности музеев.

Искусство стало наличествовать в киберпространстве во всей широте своих проявлений: виртуальные музеи, виртуальные галереи, виртуальные мастерские. Более того, с формированием мультимедийной среды Интернета, возникает своеобразное интерактивное Интернет-искусство, появляется сетевая литература.

Таким образом, виртуализация изобразительного искусства в информационно-технологическом аспекте происходит как своего рода погружение в единую электронную виртуальную среду, образующую новую культурную реальность.

В качестве новых трендов в изобразительном искусстве мы будем рассматривать те тенденции, которые характеризуются в первую очередь своими концептуальными и рефлексивными параметрами относительно современной цивилизационной парадигмы, и в меньшей степени темпоральными характеристиками появления произведений. В качестве задачи нашего исследования мы поставили цель выявления новых смыслов видоизменения эстетических констант современного изобразительного искусства в контексте закономерности появления новых аксиологических ориентиров.

Одной из центральных задач статьи является анализ новейших проявлений рефлексивной функции изобразительного искусства относительно новой социальной парадигмы. Основной нашей гипотезой является мысль о видоизменении аксиологических характеристик эстетики в соответствии с появившимися новыми задачами, обусловленными современностью.

Актуальность исследования обосновывается и остротой социально-политических дискуссий, сопровождающих динамику теории и практики современного изобразительного искусства, и традиционным отрицанием аксиологической наполненности произведений современного изобразительного искусства на уровне обыденного восприятия. Поэтому изучение культурно-институциональных трансформаций является острейшей проблемой социологии.

Методологической базой исследования стали различные аспекты современного изобразительного искусства через призму модернистского и постмодернистского дискурса в социолого-философском контексте известных западных ученых Т. Адорно, В.В. Вейдле, Дж. Дики, Ф. Гваттари, Э. Жильсон, Ж. Рансьер, П. Козловски, У. Эко, Г. Грэма. Особое внимание при этом авторами уделено герменевтическому подходу, в том числе, герменевтического толкования литературных текстов Э. Панофским и Х. Зедльмайром [ЗЕДЛЬМАЙР 2000; ПАНОФСКИЙ 1999].

Анализ трансформации социальных институтов современного искусства под влиянием глобализации и научно-технического прогресса базировался на трудах таких представителей социологической и культурологической мысли, как М. Кастельс, Ж. Бодрийяр, М. Маклюэн, К. Хьюбнер, Б.М. Бернштейн, Т. Смит, П. Вирильо, П. Вайбель, К. Метц, А.В. Рыков, Е.Н. Шапинская и др.

В рамках заявленной темы существенное значение оказали программные работы художников, выражающие идейно-эстетические установки различных течений искусства модернистского и постмодернистского периодов, такие как труды К. Малевича, В. Кандинского, П. Мондриана, Дж. Кошута, Э. Кокрофт, Р. Краусс, Орлан.

Значительную роль при освещении многогранных аспектов феномена изобразительного искусства сыграли примеры деятельности современных художников.

В качестве методики исследования мы применяли сочетание эмпирического анализа данного материала исследования с теоретическим осмыслением социолого-эстетического наследия относительно роли и функции искусства во все эпохи.

### «Конец искусства»

Основной целью исследования является опровержение выдвинутой в середине 1980-х годов американским теоретиком Артуром Данто мысли «о конце искусства», при упоминании которого имеется ввиду утрата прежних форм изображения. (The End of Art) [DANTO 1998: 204].

Мы должны заметить, что умозаключение Данто было отчасти закономерным, так как до самого начала XX-го века эстетические суждения базировались на 2,5 тысячелетней традиции определения природы и проявления *эстетичности*, согласно которой эстетический взгляд на мир нацелен на аксиологический анализ окружающего нас мира с точки зрения *прекрасного, идеального, подражаемого и т.д.* Ситуация в своих основах не изменилась и с появлением *эстетики как философской дисциплины*. Отметим при этом, что в своих многочисленных публикациях он, безусловно, не диагностировал «смерть» искусства как такового, но констатировал невозможность дальнейшей его концептуализации в прежних категориях, предписывавших художественной практике строго заданный, исторически обязательный модус бытования. Кроме этого «конец искусства» по Данто можно понять и как упущенные возможности по-настоящему радикальных трансформаций, которым не суждено было сбыться.

А. Баумгартен, основоположник эстетики как философской дисциплины в середине 18-го века, а также ставшие классиками данной философской дисциплины Кант и Гегель, в своих определениях эстетики как сферы проявления *прекрасного*, предвосхитили суждение Данто. Помимо точного определения объекта суждений эстетического содержания – прекрасного - наука эстетики и искусствознания расчленила историю художественного творчества человечества на определенные эпохи, в соответствии с главными способами, техниками, стилями, визуальными признаками изображений. Каждый объект художественного творчества причислялся к сфере искусства в соответствии с определенной степенью обладания заданным данной эстетической парадигмой характеристик.

Можно на наш взгляд утверждать, что социальные институты искусства, как совокупность социальных структур и общественных учреждений, в рамках которых развивалось изобразительное искусство того времени четко соответствовали определенным формам выражения художественной деятельности.

Таким образом, согласно нашему первому тезису: при сохранении за художником права абсолютной свободы творения, формы самовыражения были в определенной степени предопределены. По законам диалектики *содержания и формы*, формальные требования к художественному произведению, которые были обусловлены социально-художественным запросом конкретной эпохи, во многом влияли, а зачастую и определяли смысловое содержание, и даже



объект изображения. Согласно нашему второму тезису – и здесь мы поспорим со многими теоретиками нашей эпохи – исходя из вышесказанного, у нас есть полное право утверждать, что искусство как таковое является с одной стороны одним из самых адекватных форм самовыражения человека /как это утверждал великий Гегель/, но и в не в меньшей степени и эпистемологическим инструментом познания изображаемой эпохи. Художественные произведения, которые были причислены к великим произведениям искусства, зачастую дают нам больше содержательной информации о сущностных процессах и мировосприятии изображаемой эпохи, чем любая информация нехудожественного характера.

Так, например, чтобы увидеть в «Вакханалии» Рубенса великое произведение живописи, без понимания содержания которого оно может показаться современному зрителю бесстыдным изображением омерзительно тучных тел, необходимо иметь представление сразу о многих вещах. Надо знать античный миф, представлять историю сложения его иконографии и трансформацию иконографии от древнегреческой к древнеримской культуре. Понимать перипетии развития искусства эпохи Возрождения, когда вновь формируются условия для обращения к языческому Вакху и его мистериям. Наконец, нужно иметь представление и о том, как все это находит свое место в католической культуре Фландрии XVII века. Такое произведение написано для «просвещенного» зрителя, и для зрителя неподготовленного остается непонятным.

На основе вышесказанного, мы оспариваем тезис Данто о конце искусства, и задаемся вопросом, что именно могло послужить закономерному возникновению высказываний такого рода? Ответ нам кажется очевидным: за последние сто лет мы столкнулись с небывалым до сих пор явлением полной неканонизированности художественного изображения. Под неканонизированностью мы понимаем полное отсутствие любых, заданных любой школой, направлением или же предписанием форм и методов формальных требований к изображению. Как выразился венгерский ученый Иштван Мадьяри Бек: „канонотом стала сама неканонизированность” [MAGYARI-BECK 2007: 1-11].

Мы должны добавить, что неканонизированность появившихся за последние сто лет художественных произведений наблюдается как в содержании, так и в форме изображения. Неканонизированность очень часто ставит своей задачей полное противостояние любым устоявшимся представлениям эстетики. За последние сто лет, условно можно сказать, с появлением творчества Марселя Дюшана, и его бурного внедрения в эстетический дискурс, произошла полная легитимация «актуального искусства» как возможности безграничного и безограниченного проявления креативности художественной мысли и воплощения ее в *любой* форме, вплоть до сознательного и демонстративного шокирования реципиента.

С другой стороны, мы хотим сказать, что история искусства знает множество печальных примеров, когда непонятые произведения искусства просто уничтожались, как некрасивые, неприличные или просто бесполезные. В связи с этим проблема непонимания отдельного произведения актуальна не только

для какого-то определенного периода, а для всего искусства в целом. И это не только частная проблема относительно изобразительного искусства, но одна из важнейших социально- философских проблем нашего времени.

### **Трансформация институтов культуры**

Сегодня очень часто публика ищет в искусстве не новизну и оригинальную трактовку вечных проблем бытия, а отыскивает “следы” – узнаваемые отсылки к хрестоматийным произведениям и стилям. Создание произведения превращается в “проект”, в комплекс PR-акций, в котором утрачиваются различия между рекламой и художественными практиками в традиционном понимании. Кроме этого идет активное развитие неофициальных культурных практик. Доказано, что нельзя смотреть на мир неофициальных культурных практик как на какой-то малозначительный фон, так как, с одной стороны, это один из механизмов общественной самоорганизации, своего рода социумный «блок» самосохранения, в котором сосредоточен богатейший опыт народа, а с другой, в ситуации нахождения социума в режиме бифуркации может сработать «эффект сверхмалых величин», когда та или иная практика, социально-негативная по своей сути, обладающая разрушительным потенциалом, может институционализироваться, что способно привести к усилению рисков переходности и будет иметь далеко идущие для общества последствия (например, легализация всякого рода теневых институтов).

Видоизменяются и сами институты, то есть формы институализации изобразительного искусства. Это происходит под воздействием других культурных институтов массовой коммуникации, таких как телевидение, радио и Интернет. В немалой степени упадок этих учреждений связан с уменьшением государственного финансирования, т.е. с переходом к рыночной экономике. Практика показывает, что в этих условиях может выжить только то учреждение, которое развивает дополнительные функции, например, информационные, консультационные, рекреационные, гедонистические, предлагает посетителю высокий уровень услуг. В XX–XXI вв. наряду с проблемами коммерциализации возникает ряд других проблем, связанных с развитием новейших технологий, на основании которых появляются новые виды и формы социальных институтов культуры. Такими институтами раньше были, например, фонотеки, сейчас это виртуальные музеи.

Как показывает современная социальная практика, развитие техники и технологии арт-производства под влиянием научных открытий и глобализационных процессов стимулировали формирование новых слоев репрезентации в изобразительном искусстве: традиционное искусство репрезентировало реальность, постмодернизм репрезентировал готовые репрезентации реальности, а современное искусство репрезентирует постмодерн, представляя собой синтез искусства и инновационных медиа-технологий, смещающих интерес с самого произведения искусства к технике его производства. Доминирование виртуального темпорально-топологического модуля презентации современного

искусства представляется как результат динамичной взаимосвязи социокультурных и технологических процессов, в которых каждая новая репрезентирующая формула реальности быстро теряет свою актуальность, что ведет как к интенсификации процесса производства артефактов, так и к угрозе нивелирования ценностного смысла произведения искусства.

Идет бурный рост зрительных площадок. Одной из новых форм глобальной пространственной организации стали арт-пространства в виде биеннале, являющихся ретрансляторами современной картографии искусства. Помимо культурной роли биеннале выполняют политическую функцию, оценивая способность различных арт-сцен соответствовать мировым глобальным критериям.

Идея биеннале как места встречи различных миров - географических, культурных, профессиональных - можно считать симптомом как раз такой глобальной культуры события, которая капитализирует идею интеллектуального обмена для создания определенной стоимости бренда [БАСКСТЕЙН и др. 2007: 192]. О. Валленштейн сравнивает биеннале с интеллектуальной встречей, которая отмечает время, картографирует особую констелляцию идей, объединяет различные проблемы от локальных до глобальных. Я. Бубнова рассматривает биеннале как своеобразного культурного агента, «потому что люди, которые приезжают на нее, хотят узнать, как можно больше, о культуре и искусстве страны, о городе и его жителях» [БУБНОВА 2013: 14].

#### «На руинах музея»

Появились конкретные формулировки, теоретические оправдания и объяснения массового бурного внедрения творчества Марселя Дюшана, ставшего в западном мире характерным, течения. Главные атрибуты предметов нового изобразительного искусства характеризовались путем противопоставления некоторых основных теоретических постулатов предшествующим. Объект искусства /произведение/ больше не «узнаваем», а «познаваем», больше не уникален, а размножаем в любом количестве, и может быть *любым* существующим предметом, личность и фамилия автора таким образом значения не имеет, так как автором может быть любой человек, цель произведения не изображение идеала, прекрасного, желаемого, нечто сакрального в самом широком смысле этого термина. Одним словом, произведением искусства может быть «любой» предмет, вовлеченный в эстетический дискурс, художником может быть *каждый*. Как справедливо пишет М.Лифшиц и Л.Рейнгардт: «Если рассматривать консервную банку или водопроводный кран как произведение художественного творчества, поскольку художник выделил эти предметы из их "обычного контекста" и тем сообщил им новый смысл, то совершенно ясно, что масштаб условности в этом произведении гораздо шире, чем в любом другом объекте, когда-либо известном под именем живописи или скульптуры. Ведь все дело именно в акте выделения, который должен быть известен посвященным. Сама субстанция консервной банки, как и ее внешний вид, несколько не изменились. Другими словами, именно "контекст", подвергнутый отрицанию и тем возведенный в степень, играет здесь главную роль. Что-то должно

быть известно участникам заговора, ибо за пределами этой психологической условности одну банку, выставленную художником, нельзя отличить от другой, стоящей на полке магазина» [ЛИФШИЦ – РЕЙНГАРТ 1968: 169].

Чуть позже появился и оценочный критерий произведения в виде рыночной стоимости, которая – как это логически следует из всего вышесказанного – не имела отношения к эстетическим критериям оценки.

Носителем подобных ценностей — и одновременно хранителем истории искусства — является музей, который воспринимался как универсальное «пространство искусства», история которого выстроена в виде «непрерывной линии от Альтамыры до Поллока». Искусство в логике такого подхода могло меняться лишь внешне, стилистически, но неизбежно отражало внеисторическую потребность людей к созданию художественных образов.

Сегодня роль и значение музеев как институтов художественного пространства трансформируется, проходя как разнообразный и многоликий процесс, сопровождающийся «трениями», отступлениями, попятными ходами и даже провалами.

Так Д. Кримп в своей работе «На руинах музея» показывает, что практики последних лет явились критическим ответом на универсализацию музея и идеологии модернизма и знаменуют радикальный разрыв с их логикой [КРИМП 2015: 432].

Эту проблему отчетливо формулирует в своих работах профессор политической философии и социальной теории Корнельского университета Сьюзен Бак–Морс: «Музеи стали осями городского переустройства и центрами развлечения, сочетая еду, музыку, шопинг и общение с экономическими целями городского возрождения. Успех музея оценивается по количеству посетителей. Музейный опыт важен – более важен, чем эстетический опыт работы художников. Не имеет значения – это даже может поощряться, что выставки оказываются незамысловатой шуткой, что мода и искусство сливаются воедино, что музейные магазины преобразуют знатоков в потребителей. Таким образом, речь идет не столько о самой культуре, сколько о формах ее представления людям, которых, согласно правилам рынка, следует рассматривать исключительно как потребителей. Принципом подобного подхода к функциям культурного института является: коммерциализация культуры, демократизация и размывание границ». [BUCK-MORSS 2007: 240]

Результатом этой «демократизации», доведенной до абсолюта художественного творчества, и стала закономерно всплывшая мысль о конце искусства. Но никто на уточнял, что конец пришел лишь монополии определенных – хоть и существующих тысячелетиями – эстетических канонов.

#### **«Польза» современного /актуального/ искусства**

Исходя из взятых как аксиомы мыслей об искусстве как самой адекватной формы самовыражения человека и об эпистемологической роли искусства, мы

должны задуматься об аргументах в пользу современного /актуального/ искусства. Аргументы, как правило, должны основываться как на эмпирических данных, так и на теоретических выводах.

Давайте начнем с теоретической базы. Мы предложим - на наш взгляд - оригинальный, по крайней мере ранее не сформулированный ход мысли. Мы в полной мере согласны с Гегелем, кто считал искусство одной из важнейших форм самовыражения человека. С самых древних времен мы наблюдаем человека как творящего художника. [Сюч 2013: 104]

Эстетическая оценка даже самых простых предметов пользования, наглядно доказывается найденными в ходе раскопок многочисленными предметами повседневного быта первобытного человека. Когда мы вели исследования на предмет происхождения эстетически ориентированного подхода, мы выявили глубинную связь между т.н. прекрасным и целесообразным. Связь эстетики творения человека с его инстинктом – а позже культурными формами – выживания, кажется неоспоримой.

Онтологическая связь и взаимообусловленность произведения /образа/ с изображаемым, даже на весьма отдаленную дистанцию, делает весьма достоверной нашу гипотезу об эпистемологической сущности искусства. Предметы искусства, особенно действительно значимые и великие, специфическими художественными средствами *подсказывают*, и часто напрямую *рассказывают* нам о сущности изображаемого явления, о мировосприятии человека данной эпохи, о его самоощущении и самочувствии, о главной неразрешенной *проблеме* данного периода существования социосистемы.

Особенно великие произведения всегда выражают парадоксальность существования человека как в его глубинных переживаниях, так и в его жизни в общественной среде. Никто иной, как художник, покажет нам саму суть существования общества и в нем человека. Художник своими специфическими средствами предоставляет нам *картину* духа эпохи, те главные задачи, которые эпохе предстоит решить на своем историческом пути.

Если мы примем изложенные аргументы, у нас не остается ни одной причины высказываться о конце искусства. Общество в полном недоумении лишь от того, какими являются большинство объектов современного искусства. Ярче чем Бодрийяр об этом мало кто говорил, когда называл мир – в том числе и его изображения – симулякрами [Бодрийяр 2015: 18]. Созданная вторичная реальность в виде художественного творчества последних ста лет радикально отличается от всех предыдущих эпох.

Поддержанная вышеописанной эстетической теорией художественная практика в своем каноне неканонизированности действительно представляет нам еще неосознанную новизну, которая больше шокирует чем успокаивает, ставит больше вопросов, чем дает ответов, и что главное, не предвещает нам основанного на идеалах добра и прекрасного - *светлого будущего*. Значит ли это, что оно уже не является искусством? Конечно же нет.

Согласно нашей гипотезе это значит лишь то, что в системе калокагатии – в соответствии с основополагающими переменами, произошедшими в мире –

переместилась иерархия трех ценностей, и на первый план в искусстве вместо изображения прекрасного появилась потребность изображения *истины*. Знать *истину* о нашем радикально изменившемся мире в данный момент гораздо важнее, чем любоваться несуществующими перспективами «светлого будущего». Современное искусство взяло на себя – может не всегда осознанно – миссию *предупреждения* в эстетической форме, которое вполне может иметь задачу даже шокирования.

В случае принятия высказанных гипотез, мы должны оценивать предметы современного искусства руководствуясь отнюдь не классическими критериями, и не в коем случае не своим субъективным эстетическим вкусом. Мы должны научиться рационально анализировать произведения и видеть в них в первую очередь эпистемологический посыл, который поможет нам еще более адекватно познать нашу внутреннюю и общественную среду. Только в этом случае – с помощью интеллекта и интуиции художника – мы можем попытаться предвидеть раскрывающуюся альтернативность будущего.

На наш взгляд, главная проблема современной культуры, прежде всего, заключается не в эстетическом, а в социальном. Она предстаёт как невозможность выстраивания эффективного взаимодействия между установками потребительского индивидуализма и социально значимыми ценностями. И только через рациональное осознание угроз по отношению к культуре со стороны современного общества лежит путь к сохранению плодов Просвещения в противовес хаосу Потребления. При этом, справедливости ради, следует заметить: ещё Плутарх говорил, что нас делает счастливыми именно излишнее, а не то, что нам необходимо.

### Библиография

- БАСКСТЕЙН и ДР 2007: Десять докладов, написанных к Международной конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие миры», проведенной в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства, под ред. Иосефа Баскстейна, Оксаны Тимофеевны, Нины Сосны, Москва: Издательская программа «Интерроса».
- БЕРДЯЕВ 1969: Бердяев, Н.А. Смысл истории. Приложение. Воля к жизни и воля к культуре/ [http://www.krotov.info/library/02\\_b/berdyaev/1923\\_019\\_7.htm](http://www.krotov.info/library/02_b/berdyaev/1923_019_7.htm) (дата доступа 03.10.2017)
- БОДРИЙЯР 2015: Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция (1981), рус. перевод 2011 г., пер. А. Качалова. Москва: Рипол-классик.
- БУБНОВА 2013: Бубнова, Я. Город и биеннале // Диалог искусств 2013/6: 14-17.
- ГИДДЕНС 1999: Гидденс, Энтони. Социология. Преднамеренные и непреднамеренные последствия человеческих действий. [http://society.polbu.ru/giddens\\_sociology/ch08\\_i.html](http://society.polbu.ru/giddens_sociology/ch08_i.html) (дата доступа: 03.10.2017)
- ЗЕДЛЬМАЙР 2000: Зедльмайр, Г. Искусство и истина. Санкт-Петербург: Аxioma.
- КРИМП 2015: Кримп, Даглас. На руинах музея. Москва: V-A-C press.
- ЛИФШИЦ 1968: Лифшиц, М.А. Рейнгардт Л.Я. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арту. Москва: Искусство.

- ПАНОФСКИЙ 1999: Панофский, Э. История искусства как гуманистическая дисциплина // Смысл и толкование изобразительного искусства. Санкт-Петербург: Академический проект.
- Социальные институты и учреждения культуры. <http://texts.news/uchebnik-kulturologiya/105-sotsialnyie-institutyi-uchrejdeniya-24015.html> (дата доступа: 03.10.2017)
- СЮЧ 2013: Ольга Сюч: Проблемы качества в процессе становления Digital Humanities // Науки о культуре в перспективе «Digital Humanities» Материалы Международной конференции 3–5 октября 2013 г., Санкт-Петербург / Под ред. Л.В. Никифоровой, Н.В. Никифоровой. Санкт-Петербург: Астерион.
- BUCK-MORSS 2000: Susan Buck-Morss, Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge: MIT Press.
- DANTO 1998: Danto Arthur C.. The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste. London, New York: Routledge. <http://garagemca.org/ru/library/books-on-the-end-of-art> (дата доступа 03.10.2017)
- MAGYARI-BECK 2007: Magyari-Beck, István: Mitől szenved az euroatlanti civilizáció? (От чего страдает евроатлантическая цивилизация? ) Valóság. 50/6: 12-30.

Ольга СЮЧ  
University of Debrecen  
Debrecen, Hungary  
szucsolga3@gmail.com

Татьяна ЮДИНА  
Russian State Social University  
Moscow, Russia  
ioudinatn@mail.ru





# Обзоры и рецензии

**ЗОЛТАН АНДРАШ: INTERSLAVICA. ИССЛЕДОВАНИЯ ПО МЕЖСЛАВЯНСКИМ  
ЯЗЫКОВЫМ И КУЛЬТУРНЫМ КОНТАКТАМ.  
МОСКВА: ИНДРИК, 2014. ISBN 978-5-91674-278-9. 224 SEITEN.**

Die vom Zentrum für interdisziplinäre Forschung zum slavischen Schrifttum an der Russischen Akademie der Wissenschaften herausgegebene Reihe „Slavia Christiana. Jazyk. Tekst. Obraz“ wird durch die Monografie des ungarischen Slavisten András Zoltán um einen wichtigen Beitrag bereichert. Der Autor, ein exzellenter Kenner der historischen Sprachlandschaft des ostslavischen Raumes, thematisiert in seinen Ausführungen die Grundzüge der Kontakte zwischen dem westrussischen und dem großrussischen Mundartenareal im 15. Jahrhundert und gewährt dem Leser zunächst einen Einblick in die Komplexität sprachlich-kulturell bedingter Wechselwirkungen im slavischen Kontext. Trotz unterschiedlicher sozialdynamischer Veränderungen habe man sich bislang noch zu wenig mit der Frage des lexikalischen Transfers zwischen dem westrussischen und dem großrussischen Gebiet befasst oder sie nur im Zusammenhang mit dem Einfluss des Polnischen, welches sich ausgesprochen nachhaltig auf das Russische auswirkte, in Verbindung gebracht (S. 14-16). Ein großes Problem bestehe aus seiner Sicht allerdings darin, dass Polonismen, welche lediglich im Westrussischen vorkommen, nicht konsequent markiert und daher oftmals als allgemeinerussische Lehnlexik interpretiert worden seien (so etwa im Wörterbuch von Max Vasmer, S. 17). Zoltán verweist auf Gemeinsamkeiten der Schriftsprachlichkeit bei den Ostslaven und skizziert kurz die Auffälligkeiten wichtiger Texte und Urkunden. Er hält fest, dass es zum Ende des 12. Jahrhunderts eine Reihe von Übereinstimmungen mit byzantinischen Dokumenten gegeben habe (S. 25), bevor das Westrussische und das Großrussische ab dem 14. Jahrhundert eigenständige Züge angenommen hätten. Im Rahmen des Großfürstentums Litauen und dessen Christianisierung seien die Kontakte zum Polnischen und Ungarischen besonders intensiv gewesen, was sich an Hand zahlreicher galizischer und moldawischer Dokumente nachweisen lasse, die vom Verfasser kommentiert werden, wobei gleichermaßen auf die ausgeprägte Mittlerfunktion des Tschechischen verwiesen wird (S. 26-40).

Nach dieser grundlegenden Einführung in den historisch bedingten Sprachaustausch widmet sich András Zoltán in seinen Analysen einigen westrussischen Elementen und hebt hervor, dass unterschiedliche Substrate innerhalb verschiedener Staats- und Kulturgebilde entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Verhandlungssprachen im Moskauer und im westrussischen Raum nahmen, woraus sich eigenständige linguistische Charakterzüge herausgebildet hätten (S. 43). Es wird anschaulich dargestellt, welche Wechselwirkungen sich in diesem Spannungsfeld ergeben, auch wenn nicht eindeutig nachgewiesen wird, warum die westrussische Sprache in offiziellen Dokumenten im 14. Jahrhundert bereits als Variante des Polnischen betrachtet werden könne („...в самой Западной Руси западнорусский деловой язык ... терял свой самостоятельный характер, превращаясь в вариант

польского языка в кирилловской графике“, S. 44). Da das Westrussische als Sprache der Moskauer Diplomatie eine weitreichende Tradition hatte, seien die Polonismen, die in den Sprachgebrauch Einzug hielten, von zahlreichen russischen und ungarischen Spezialisten weitgehend erforscht, gleichzeitig sei vor allem die Begrifflichkeit des Titels *господарь* und somit auch die Entwicklung der Terminologie von *государство* bzw. *господарство* als auch deren Verwendung im ost- und westslavischen Raum besonders interessant (S. 46-72).

Im zweiten Teil fokussiert Zoltán die westrussische Lexik, die sich in Zeugnissen der Kirchendiplomatie Mitte des 15. Jahrhunderts nachweisen lässt. Das erste Dokument mit dem Titel „Хождение на Флорентийский собор“ wurde im Stil eines Reiseberichts verfasst und enthält zahlreiche Polonismen (*prawo, pan, mnich* etc., S. 79-88), in geringerem Umfang auch Lehnworte aus anderen Sprachen. Im Gegensatz dazu beobachtet der Autor am Beispiel eines weiteren Textes („Повесть о восьмом соборе“ von 1447), in dem es um die innerkirchlichen Streitigkeiten zwischen Katholiken und Orthodoxen geht, dass in ihm ebenso mährische Lexik wie etwa die Bezeichnung des Papstes als *панеж* und weitere Westslavismen nachgewiesen werden können (*миа, крыж* u.a., S. 92-93). Die Dynamik des Transfers sei vor dem Hintergrund geografischer Gegebenheiten zu deuten, denn die Berührungspunkte zum katholischen Raum seien gerade in Pskov und Novgorod früher belegbar als in der südwestlichen Rus' (S. 97). Der Autor legt ausführlich dar, wie verschiedenartig sich die Zuordnung einiger gemeinslavischer Substantive wie etwa *\*dochodъ* im Bezug auf die Regionalität gestaltete und welche Bedeutung sie temporär, kontextuell und lokal erfuhren (S. 105-111, weitere Beispiele werden angeführt auf S. 111-128).

Anschließend thematisiert der Verfasser Westrussismen, die sich in Dokumenten der innerstaatlichen Diplomatie von den 40er bis hin zu den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts finden lassen. Er untersucht die Kanzleisprache und diskutiert einige Wortformen, welche sich als eindeutig westslavische zuordnen lassen, gleichzeitig aber auch in großrussischen Texten erscheinen (beispielsweise *стамок* statt (*движимое*) *имущество*) und deren Vorkommen äußerst heterogene Interpretationen hervorgerufen hätte (S. 131-137). Einen weiteren Aspekt seiner Untersuchung stellt die westrussische Lexik dar, welche sich in diplomatischen Texten nachweisen lässt, die für die Kommunikation mit dem Ausland bestimmt waren. Das Westrussische habe dabei die Mittlerfunktion für den Austausch Moskaus mit dem Westen inne gehabt. Insbesondere erkenne man das an Schriftstücken, die im Zusammenhang der Kontakte nach Italien, aber auch der Eroberung Konstantinopels durch die Türken entstanden (S. 138-148). Zusammenfassend hält András Zoltán fest, dass der Gebrauch westrussischer Elemente in der Sprache der großrussischen Diplomatie eine ausgesprochen weitreichende Tradition habe. Dadurch ermöglichte das Westrussische Moskau den Zugang zum westlichen Kulturkreis und hätte gleichzeitig einen regen Sprachimport inspiriert, was man besonders gut an klerischen Dokumenten erkennen könne (S. 149-151). Es folgt ein umfangreicher Anhang mit einer Übersicht über den polnisch-ostslavischen Sprachkontakt insgesamt (S. 155-170), über die altrussische Drakula-Sage (S. 171-194) sowie ein Nachwort, in dem kurz einige wichtige thematische Publikationen vorgestellt werden (S. 195-196).

Was macht dieses Buch letztendlich lesenswert und für wen ist es konzipiert? Es ist zunächst die detaillierte Aufarbeitung historischen Sprachmaterials, durch die Zoltáns Monografie einen hohen Grad an Wissenschaftlichkeit erlangt. Präzise Formulierungen und klare Gedankengänge des Autors ermöglichen es dem Leser, einen Eindruck davon zu bekommen, wie der Sprachtransfer an der westlichen Peripherie des ostslavischen Raums bis hin nach Moskau in der Praxis funktionierte. Dieser Umstand macht das Werk nicht nur für Ostslavisten, sondern auch für Westslavisten zu einer wertvollen Informationsquelle. Es dürfte jedoch hinterfragt werden, ob eine Unterscheidung von unmittelbaren Polonismen auf der einen Seite und andererseits polnischer Lehnlexik, die ausschließlich über das westrussische Areal Einzug in den großrussischen Sprachgebrauch hielt, nicht noch stringenter vorgenommen werden könnte. Ungeachtet dessen haben wir es mit einem wertvollen Beitrag zu tun, welcher die innerlavischen Kontakte ausführlich hinterfragt und sich kohärent auf die Auswertung von bedeutenden Textbelegen konzentriert.

Martin HENZELMANN  
Technische Universität Dresden Institut für Slavistik  
Dresden, Germany  
martin.henzelmann@mailbox.tu-dresden.de

**ДИМИТРИНА ХАМЗЕ: ЕЗИКЪТ НА КОМИЧНОТО. ВЪРХУ ТВОРЧЕСТВОТО  
НА ПОЛСКИЯ ПИСАТЕЛ НОВАТОР ВИТОЛД ГОМБРОВИЧ.  
СОФИЯ: АВЛИГА, 2016. ISBN 978-619-7245-12-7, 496 с.**

В обемистата дори за научна монография книга комичното е единствено в обекта на изследването. С неподкупна сериозност, с внушителен брой цитирани източници, методично и многоизмерно Димитрина Хамзе предлага изследване на границата между лингвистика, литературознание и философия, между теоретическото умозрение и вплътеното в художествен текст слово.

Изначално достойнство на този труд е, че универсалната категория на комичното се обсъжда чрез полски – при това крайно самобитен – автор от български специалист. Зададената рамка на изследването предполага балансиране на много равнища, органично съвместяване на полонистичния и българоцентричния фокус в общата филологическа компетентност, както и крайно прецизно боравене с естетически категории, чиито контури са отдавна размити заради дългата им история и разнообразните им употреби в различни национални традиции. Веднага трябва да се подчертае, че Димитрина Хамзе се справя със задачата с присъщата си последователност и научна безпристрастност, стъпвайки върху разработки по темата на максимално широк спектър от изследователи (при разбираема доминация на полски учени като А. Авдеев, Й. Бартмински, В. Болецки, А. Вежбицка, М. Гловински, С. Грабиас, Р. Турашевич, Й. Яжембски и ключови теоретици на XX век като Ш. Бали, Р. Барт, М. Бахтин, А. Залевская, Л. Йелмслев, Е. Касирер, Р. Рорти, Л. Хътчън и мн. др.).

Не са подминати и българските позиции върху избраните аспекти на изследването (публикации на Т. Бояджиев, Г. Дачева, Н. Георгиев, С. Георгиев, С. Димитрова, Д. Димова, И. Касабов, И. Куцаров, М. Лакова, В. Маровска, Р. Ницолова, И. Паси, Е. Пернишка, Л. Крумова, К. Протохристова, И. Славов, А. Шурбанов, С. Янев). Привлечените към това 37 собствени публикации в изследването (излезли в разстояние на едва 7 години!) сами по себе си свидетелстват за обиграността на индивидуалния почерк в проблематиката.

Силно внимание привлича и авторът, чието творчество се подлага на детайлен анализ. Витолд Гомбрович е действително благодатна, световна величина при проучване на разнородните проявления на комичното. От друга страна, обаче, той е извънредно специфичен автор, чиито произведения могат да служат по-скоро за изострено онагледяване на изследователските тези, отколкото за типичност на извлечените примери извън контекста на индивидуалното творчество. На трето място, фокусът върху уникалния полски писател се вписва и категорично надгражда сериозната българска традиция в усвояването на феномена Гомбрович, започнала от превода на *Фердидурке* с предговор от Боян Биолчев (1988) и преминала през пиесите му (1997) и докторската дисертация на Катерина Кокинова *Авторефлексията в творчеството на Витолд Гомбрович и Владимир Набоков* (2016).

Излезлият в края на 2016 г. труд на Д. Хамзе вече получи две обстойни рецензии, фокусиращи се съответно върху лингвистичните приноси [МЛАДЕНОВА 2017] и литературоведско-философските му достойнства [Бахнева 2017]. Съгласявайки се с оценките на двете изтъкнати славистки върху *Езика на комичното*, тук няма да повтарям техните обобщения, а бих искал да подчертая тези моменти в изследването, които според мен гарантират както комплексната му стойност на българско завоевание в гомбровичологията, така и четивността на текста именно като *книга*, т.е. отвъд строгите жанрови граници на монографията и контекстуализирането на изследването като етап в развитието на национална академична школа. За мен издадената дисертация може да бъде еднакво полезна за лингвисти, литературоведи, когнитивисти, изследователи на модерната естетика, но и за студенти по филология или философия, както и за всички образовани читатели, желаещи да познаят примерно широтата на съвременните подходи в хуманитаристиката.

Още в самото начало на изследването си Хамзе прави собствен теоретичен принос, въвеждайки понятието *комема*. То е обяснено като *обособена и монолитна комическа структура, функционираща като „единица мярка“ за комика в литературата*. Комемата се съдържа в *трите главни тексто-артистични превъплъщения на комиката*, върху които се съсредоточава анализът – ирония, пародия и гротеска. За Хамзе първоизворът на комичното се крие в иронията като *прототип и инвариант* на другите две комеме. Отгук насетне става напълно разбираема стратегията за разкриване на *анатомията* на комичното въз основа на Гомбровичовите текстове, т.е. за отчетливо, максимално осезаемо структуриране на неговия скелет, позволяващ да се вникне в механизмите за пораждаване на комизъм в литературната творба. На практика

такова улавяне на елементите, пораждащи комизма, се реализира чрез детайлно картографиране на структурните антиномии у Гомбрович – *висше и нисше, елитарна – секундарна култура, зрялост – незрялост, цивилизация – културен регрес, старост – младост*, след което Хамзе слиза на много по-дълбоки равнища, изследвайки Гомбровичовата оксиморонност, която изисква анализ на фонетичните трансформации у писателя, както и на падежната и предложно-падежната организация и функцията на деиксиса в авторския език.

Прецизно проведените анализи, проникващи до първичните нива на езиковата комуникация, нито за миг не се отклоняват от главната цел на труда – да предложи нов прочит на категориите на комичното (не само при В. Гомбрович), за да бъдат те предефинирани и профилирани с помощта на интердисциплинарен подход. Предизвикателството тук е да се открият сходствата и различията между трите избрани комеди като обособени категории въпреки тяхната съвместимост и взаимно допълване в рамките на художествения текст. В дъното на тази цел лежи идеята, че общото между комедите всъщност не ги обезличава и не отнема от начертаната им специфика.

Както авторката ясно заявява, изследването се стреми да запълни поне отчасти сериозна липса в хуманитаристиката – проучването на трите категории (ирония, пародия и гротеска) в сравнително-съпоставителен план. Отчита се и предизвикателството за работа именно върху Гомбрович, чиито произведения не са били системно проучвани откъм езика на писателя или същностно комичното в писателското му дело. Резултатът, по мое мнение, е забележителен с това, че маркерите за комизъм при един самобитен писател действително се разграждат до основните си елементи, предлагайки по такъв начин надеждна методология за бъдещи изследвания на тази проблематика. Присъединявам се към мнението на К. Банева в цитираната ѝ рецензия, че чрез Гомбрович *Хамзе задава научния модел на проучване на подобни творчески феномени в нашата и други литератури* (с. 56). В този смисъл *Езикът на комичното* изпълва мярката за задълбочено славистично и интердисциплинарно изследване, което не престава да бъде ориентирано към нуждите на българската хуманитаристика.

Напълно естествено е подобен мащабен труд да маркира и преодолява редица трудности. Предизвикателствата при анализ на без друго необхватната зона на хумора произтичат от невъзможността явлението да се ограничи до изследване с методите на традиционната лингвистика. Оттук произтича и цялостно реализираният подход към т.нар. отворено езиковедие (схваанато като широко комуникативна *интердисциплинарна* лингвистика), който налага съответната теоретическа обосновка. Тя заема около една трета от обемната книга и неминуемо забавя разрешаването на заглавния предмет на изследването. Теоретичната рамка, от друга страна, предопределя и самото разглеждане на творбите на Гомбрович. Достоянство на авторката е, че тя удържа коментара на явленията не в историческа перспектива, в хода на творческата еволюция на полския писател, а в светлината на прецизно маркираните категории на *генераторите на комика* у него. При това е нужно силно да се подчертае, че Хамзе привлича максимален спектър от произведения на Гомбрович, включвайки не

само класическите му художествени творби, но и неговите *дневници*, както и спомени, афоризми и публицистика.

Демонстрирайки механизмите, чрез които комизмът се проявява при Гомбрович, тази книга откроява и друго свое базисно достойнство. В света на размитите термини и граници, особено в съвременната хуманитаристика, Димитрина Хамзе упорито настоява върху завръщането към прецизните очертания на ирония, пародия и гротеска в рамките на широките проявления на комичното. Дори само това измерение на научните усилия заслужава адмирациите на четящата публика.

При цялата си специфика *Езикът на комичното* не е лишен от проблемите, с които всеки автор се сблъсква при предаването на текста за печат и очаквания краен резултат на публикацията. Разбира се, в този финален процес на издателската дейност авторът – теоретично – трябва, образно казано, да делегира правата си на пълен властник върху текста на отговорния екип, като дари редактори, коректори и художествени оформители със заслужено професионално доверие. Отново на теория авторът би следвало да изпита комфорта от положения труд, който не след дълго ще се превърне в много повече от научно изследване. Ще стане *книга*, конкурираща се с останалите продукти на книжарските лавици.

Казвам всичко това, защото неумолимата практика е българският автор, особено на научни текстове, да изпитва неловкост, дори вина, поемайки издадения продукт в ръце. Дребните правописни и пунктуационни грешки са неизбежна досадност дори в образцовите издания, като вината за тях се губи някъде по звената на издателския процес. В *Езикът на комичното* може да се забележи дори един и същ абзац, повтарящ се на две съседни страници. Ако отстраняването на тези недоглеждания е в правомощията на редакторите и коректорите, то прави също впечатление, че подзаглавието, което е важно пояснение към лаконичния заглавен израз, фигурира на корицата в еднаква големина и размер на шрифта с името на издателството (при това двата графически сегмента са положени в непосредствена близост). Подобни дребни детайли следва да не се пренебрегват, за да може българската научна книжнина да не страда от технически дефекти при съпоставка с т. нар. пазарни издания, а самият учен да изживее в пълнота амплото си на *автор*, съизмерващ продуктите си с останалите заглавия в книжарските вериги. С други думи, *научната книга* е рядко ценна позиция за съвременната национална култура и за нея трябва да се полагат цялостни грижи, многократно надхвърлящи авторитетността на самото изследване или жеста на спонсора.

Споменавайки за спонсорство, не може да бъде премъчан фактът, че *Езикът на комичното* е поредната българска книга, излизаща със съдействието на Полския институт в София. През последните десетилетия тази институция се превърна в изключителен спомоществовател на националната полонистика, което оказва огромен тласък за развитието не само на интереса към Полша в България, но и за българската наука и култура.

В заключение обръщам внимание върху езика на изследването. Димитрина Хамзе е известна със специфичния си научен почерк, в който изобилстват спе-

циализираните термини (нерядко авторски), сложните думи и чуждиците. По-давам само един пример: *Хипокористиката, чийто морфологичен представител са умалителните афикси, е продукт на метафорични операции и функционира като ироногема* (с. 88). Факт е, че както и да се четат научните публикации на Хамзе, те често могат да оставят нюанс за езикова претенциозност от страна на авторката. Имам предвид не нейните послания, а възможността част от понятията да бъдат олекотени чрез заместването им с по-лесно разпознаваеми термини, наложени в националния научен език (срв. изрази като *депрециативен, персвазивен, салутативен, дистинктивен, пародистичен*). Напълно споделям убеждението, обаче, че точно в този поток на мисълта се съдържа стремежът към оптимална прецизност у Хамзе, която по правило борави с източници не само на различни езици, но и издаващи спецификата на разнообразни теоретически школи. Известни претенции мога да запазя единствено в случаите, когато чуждицата не само практически не се среща в българската научна литература, но и може да бъде безпроблемно заменена синонимно (напр. *продуктор на комика* с *извор, източник* или *причинител*). Границата в посочените примери е действително тънка, поради което съм убеден, че Д. Хамзе предоставя ярко авторско изследване не само в съдържателен, но и в езиково-стилистичен план.

С оглед на широката четивност на книгата си струва да се отбележи и боравенето със заглавията на Гомбровичовите произведения на полски език в огромна част от случаите. Това контрастира с изписвания на други негови творби на кирилица (напр. *Дневник*) и с множество цитирани творби от други автори, чиито заглавия се подават на български. Имената на литературни герои също фигурират в латинска и кирилска версия, докато имената на писатели и учени се поздават изцяло на български.

Всички изброени особености на *Езикът на комичното* от Димитрина Хамзе свидетелстват за дълъг и методичен труд, увенчан от издание, което е колкото специализирано, толкова и четивно за хуманитариста. Без съмнение книгата е представителна за българската славистика от второто десетилетие на XXI век със своята интердисциплинарност, аналитична дълбочина, баланс между теоретически приноси и практическа насоченост към Витолд Гомбрович и с ясно формулираните си изводи.

### Библиография

- БАХНЕВА 2017: Бахнева, К. Младата българска полонистика – представители и постижения. – *Език и литература*, nr 1–2, 2017, 52–56; <<http://www.ezik-i-literatura.eu/2017/1-2/3-K.Bahneva-BG.pdf>>.
- МЛАДЕНОВА 2017: Младенова, М. Нова книга върху езика на комичното. – *Пловдивски университет. Издание за образование, наука и култура*, бр. 1–2 / 24.02.2017, с. 18; <[https://uni-plovdiv.bg/uploads/site/vestnik/2017/vestnik\\_br\\_1-2-2017---end.pdf](https://uni-plovdiv.bg/uploads/site/vestnik/2017/vestnik_br_1-2-2017---end.pdf)>.

Камен РИКЕВ  
Maria Curie Skłodowska University  
Lublin, Poland  
rikev@poczta.umcs.lublin.pl



## ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЫСЛИ И ФАБУЛЫ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ РОМАНЕ

### 1.

Главная проблема современной русской словесности – проблема читателя. Его уже нет у поэзии: стихи звучат на публичных вечерах, поэты дарят сборники друг другу, но человек, не пишущий стихов и застигнутый с книжкой современного поэта в руках, – радостная сенсация. На этот путь понемногу переходит и элитарная проза, высокомерно противопоставляющая себя «жанровой» литературе, то есть таким видам массовой книжной продукции, как детектив, фэнтези, дамский роман, историческая беллетристика и т.п. Появилось даже выражение «внежанровая литература», сомнительное по форме и по сути. Та или иная жанровая природа присуща любому литературному произведению.

Реально говоря, более точным было бы противопоставление фабульной и бесфабульной литературы. Пресловутая «жанровая» проза – это проза непременно фабульная. Не может быть детектива, фэнтези, дамского или исторического романа, в котором ничего не происходит.

В языке литературной критики и журналистики само слово «фабула» – редкий гость. Обычно говорят о сюжете, подразумевая, что высокой литературе забота о фабульном построении несвойственна. Отчетливо выраженная фабульность считается уделом масскульта, авторы которого, может быть, даже и не слыхали о фабуле, но неизменно ее выстраивают, иначе товар не будет принят для реализации.

Но так было не всегда. Бесфабульность характерна для модернистской прозы, и ее мастера: Пруста, Музиля – лично я высоко ценю. Но бывали в литературе и иные времена. В фундаменте мирового значения Достоевского, например, лежит тот факт, что миллионы читателей отчетливо помнят фабулу «Преступления и наказания» и могут пересказать ее на своем родном языке.

Но вернемся к двадцатому веку. Например, у Каверина любимым произведением был эпистолярный бесфабульный роман «Перед зеркалом». Но читатель проголосовал за «Двух капитанов». Как сказал Шкловский еще во времена Серапионовых братьев: «Каверин – отдельный писатель. Работает сюжетом». Шкловский имел в виду, конечно, фабулу.

Фабула – это цепь событий в хронологической последовательности и причинно-следственной связи. В самом первичном смысле фабульность – это наличие конфликта, завязки и развязки, какого-то количества перипетий, то есть перемен ситуации на сто восемьдесят градусов. Иными словами, это драматический элемент прозаического повествования. Дефицит этого элемента в современной прозе, претендующей на статус элитарной и высоколбой очевиден. Его наличие определяет читательский успех таких прозаиков, как Людмила Улицкая и Дина Рубина, чьи имена в первую очередь всплывают в разговоре с читателем достаточно интеллигентным и разборчивым, но при этом не специализированным. С теми, кто не «изучают» современную словесность, а просто читают ее. «Не по службе, а по душе».

Разлука современной прозы с читателем обусловлена доминирующей установкой на хроникальное повествование, на сюжетное движение во времени. Меняется возраст героя, он меняет занятия, переезжает с места на место, женится, разводится без особенного смысла. Побочные линии сообщают о его родных, друзьях и сослуживцах. В итоге – некий эпос, для освоения которого требуется читатель-труженик.

Фабула – способ создания внутренней тяги, когда прозаический текст сам тянет за собой читателя. Легко убедиться, что лучшие вещи Романа Сенчина, например, демонстрируют не только социальную остроту фактуры, но и четко выстроенную событийную цепочку. Или вот роман Виктора Ремизова «Воля вольная», примечательный прежде всего колоритным, экзотическим материалом. Но внутреннее социальное электричество в финале концентрируется. Герой взрывает вертолет с беспредельщиками-омоновцами и он погибает вместе с ними. Майя Кучерская в своем критическом разборе сочла этот эпизод уступкой масскульту. Между тем это реальный жизненный случай. Современная российская действительность более фабульна, чем современная российская проза.

Как эксперту премии «Большая книга» мне в последние годы довелось прочесть сотни современных романов. Как здесь обстоит дело с фабульностью? В большинстве случаев фабульные построения вторичны, то есть они повторяют или варьируют то, что уже было написано прежде. Питаются литературными, а не жизненными соками. А у авторов-интеллектуалов наблюдается такая закономерность. Свои мысли о жизни, о человеке и человеческих отношениях, об искусстве и т.п. они высказывают напрямую, «открытым текстом», от авторского имени или от имени умных персонажей. Попытки передать мысль фабульным способом и тем самым сделать сюжет метафорой многозначного смысла крайне редки. Недаром в критике почти нет споров о толковании того или иного произведения. Загадочности немного. Даже такой парадоксалист, как Владимир Сорокин, может расшифровать смысл своей «Теллурии» буквально двумя словами: «Новое средневековье». С этим не поспоришь, к этому ничего не добавишь.

Есть ли примеры небанальной фабульности в новейшей прозе? Вот повесть Олега Ермакова «Чеканщик» - герой которой во время афганской войны, не желая участвовать в жестокой бойне, остается жить в Афганистане. Через много лет приезжает на родину. И вдруг - без всяких разговоров и объяснений – опять уезжает в азиатскую страну. Почему? Вот это «почему?» и есть смысл произведения. Финальная перипетия все говорит без слов. Фабула рожденная, а не сконструированная и не заимствованная. Так что сюжетные ресурсы высокой прозы еще полностью не исчерпаны.

Но литература устала питаться самой собой. В поисках фабульных средств смыслопорождения она, полагаю, не обойдется без обращения к опыту «младших жанров», демократических субкультур.

Фабульность – доминанта детектива, необходимое условие его существования. Это повышенная (до игровой степени) концентрация драматизма. «Детективный элемент в русской романистике 60-х годов (Тургенев,

Чернышевский, Достоевский)» — так называлась диссертация Митишатъева в романе Андрея Битова «Пушкинский дом». Персонаж антипатичный, но тему автор ему дал дельную.

Конечно, большая часть детективного чтива — это примитивные взрывные устройства с двумя цветными проводками. А вот разветвленная фабула (с множеством «проводков») заводит в дебри человеческого бытия, обрастая социально-психологическими подробностями, подмеченными автором (а не только взятыми из инородных информационных источников). Это мы наблюдаем у Элизабет Джордж, Кейт Аткинсон, Хеннинга Манкелля, Ю. Несбё. К отечественным авторам криминальной прозы это, к сожалению, не относится. Но, может быть, высокая словесность, которой ощутило недостает драйва, сможет воспользоваться технологией криминальной прозы. «Высокое» и «низкое», «периферия» и «центр», согласно закону, открытому Тыняновым и Шкловским, должны периодически меняться местами.

Искусное фабульное построение — это создание такого повествование, в котором доминируют не временные, а причинно-следственные связи. В идеале это может стать ключом к постижению причинно-следственных связей социальной действительности.

Про себя могу сказать, что в последних вещах осваиваю поэтику «триллера». Это слово очень любил Владимир Осипович Богомолов, радовавшийся, когда его роман «В августе сорок четвертого...» перестали дразнить «детективом», а поименовали военным триллером.

«То thrill» (волновать, вызывать трепет, дрожь) — не последняя из задач прозы. Эффект настоящего «саспенса» достигается созданием вокруг фабулы электрического поля. Для этого нужно много всего, но без фабульной основы это заведомо недостижимо.

У литературы нет единой столбовой дороги. Проза движется сразу по нескольким параллельным путям. Фабульность — одна из возможностей догнать сразу двух зайцев. Во-первых, вернуть живой читательский интерес, во-вторых — уловить в свою событийную сеть неизменно таинственную и непонятную современность.

Самое время подумать о том, как соотносятся фабула и мысль — антагонисты они или союзники? Ясно, что главный месседж произведения выражается в сюжете, а фабула по отношению к сюжету является средством, материалом. Однако вызывающая бесфабульность в наши дни стала тормозом для развития прозы. Плодотворным вектором, на мой взгляд, становится активизация фабульного мышления. Это не универсальный рецепт, а конкретный путь к выходу прозы из коммуникативного тупика.

## 2.

В создании фабулы мысленный элемент присутствует неизбежно: фабула *вымышляется* — другого способа ее создания нет. Какие здесь есть возможности у прозаика-практика?

1. Трансформация собственной биографии, ее драматизация, гиперболизация реальных событий и отношений. Тем самым личной судьбе автора придается определенный субъективно-личностный смысл.

2. Обработка информации о чужих судьбах, почерпнутой из разных устных и письменных источников, придание некоего смысла реальным событиям.

3. Использование «предания», то есть мифологии и предшествующей литературы – опять-таки под определенным авторским углом зрения.

Эти три способа могут разным образом комбинироваться, взаимодействовать в пределах одного произведения. Самая невероятная и фантастичная фабула восходит к этим трем источникам.

И любая фабула потенциально смыслоносна. Это заложено в самой природе повествовательного искусства. Событие реальной жизни само по себе никакой мысли в себе не несет. Никакая абстрактная мысль сама по себе не нуждается в представлении в виде события. Связь фабульного события с мыслью, их сравнение между собой существует только в искусстве. А качество этой связи зависит от степени искусности автора.

Посмотрим, как работали с фабулой три самых актуальных для нас сегодня классика литературы XX века.

Булгаков, изобретатель абсолютно оригинальных фабул («Роковые яйца», «Собачье сердце») влиятелен прежде всего как создатель многофабульного романа. Попытки построения многопланового произведения, где действие происходит в разные эпохи и в разных странах, не иссякают в наши дни. Однако примеров такого же глубокого взаимоотражения фабульных линий не обнаруживается. Как и «выгранности» в сюжет. Скажем, легендарное «Он не заслужил света, он заслужил покой» не работает в качестве вырванной из контекста цитаты, эта мысль обеспечена фабульной энергией двух линий – Иешуа и Мастера.

Набоков – за исключением разве что романа «Дар» - строил острофабульные конструкции, избегая прямых авторских высказываний о их смысле и не поручая никому из персонажей этот смысл декларировать. Здесь преобладают фабулы-метафоры, требующие от читателя самостоятельной интерпретации. Они отчетливы и входят в сознание в качестве загадок, а не разгадок.

Платонов в «Чевенгуре» довольно простую и линейную фабулу (поражение чевенгурского «коммунизма») превращает в сложно-многозначный сюжет при помощи космического языка. К тому же основная фабула помещена в философическую раму (история Саши Дванова, его таинственная смерть-несмерть в финале).

При всем разнообразии творческих решений мы видим здесь отчетливые, «пересказуемые» фабулы. Все три классика работали и в новеллистике, но романские фабулы у них качественно отличаются от новеллистических. Отношения между Понтием Пилатом и Иешуа, история Мастера и Маргариты, даже судьба Ивана Бездомного – это истории романские по смысловому масштабу. То же относится и к судьбам Цинцинната, Лужина, Гумберта с Лолитой. И соответственно к судьбам чевенгурских коммунаров и Саши Дванова.

В какой-то мере всякий роман – это «связывание новелл», как говорил Б. В. Томашевский, но главная, сюжетообразующая фабула должна быть крупнее побочных линий. Раздувание новеллистической фабулы до размеров романа неизбежно ведет и к потере динамики, и к смысловым потерям. Об этом часто приходится говорить, имея дело с текущей словесностью.

### 3.

Способ сцепления мысли и фабулы у каждого прозаика индивидуален. Но эти способы поддаются обобщению. Предельно схематизируя, можно назвать две полярные позиции, представленные у двух писателей, родившихся в одном и том же году, с интервалом в два дня, – Валентина Распутина и Владимира Маканина.

У Валентина Распутина, недавно ушедшего из жизни, мысль и фабула соотношены по принципу сходства, тождества. Тревожная мысль об уходящей в прошлое России была особенно отчетливо выражена в «Прощании с Матерой». Примечательно, что этот вектор не утратил актуальности, и нашел продолжение у романа Сенчина, причем на том же самом материале в «Зоне затопления». Есть и другие продолжатели традиции деревенской прозы, менее ригористичные, более гибкие в мышлении. Это Борис Екимов как автор «Осени в Задонье» и Виктор Ремизов, выступивший с романом «Воля вольная». В обоих случаях перед нами объемные романские фабулы, а не гипертрофированные новеллы.

Маканинский путь – это внесение в реальную фабулу оттенка фантастичности. Здесь всегда присутствует знак неясности происходящего, что делает авторскую мысль неоднозначной и гибкой. Сама многовариантность бытия становится главным словом писателя о жизни.

Эта модель гораздо более продуктивна в современной прозе. Так работает Юрий Буйда, так работал Михаил Веллер до его перехода в проповедники. В этом русле пролегает и творчество Владимира Сорокина и Виктора Пелевина. Оба они усилили фантастический элемент и вслед за Юрием Мамлеевым релятивизовали границу между жизнью и смертью. Сорокин и Пелевин проторили дорогу к международному и молодежному читателю. Их антиутопическая установка адекватно воплощена в остроумных фабулах. Однако этот антиутопизм постепенно становится общим местом. Чуткий к веяниям времени Михаил Веллер назвал свою новую книгу «Конец подкрался незаметно» (вместо «конца» автоматически подставляется более крепкое слово с апокалиптическим значением). Однако пресловутый «конец» сегодня уже не подкрадывается незаметно к сюжетным финалам. Он абсолютно предсказуем. И конец России в сорокинской «Метели», и конец Европы в его же «Теллурии», и даже конец оппозиции в пелевинской «Любви к трем цукербринам». В читательской памяти сорокинские и пелевинские сюжеты иногда смешиваются. Писатели становятся близнецами – не случайно с наибольшей сатирической злостью

в «Геллурии» обрисован не какой-нибудь политик, а писатель по имени Виктор Олегович. Апокалиптика становится банальной, ее не хватает, чтобы обеспечить мыслью целый роман.

Кстати, Сорокин, Пелевин, как и Буйда с Веллером – классные новеллисты. Образцовых рассказов у них всех немало. И романы у них строятся зачастую как цепочки разнородных новелл. Но есть ли у них подлинно романские фабулы? Пожалуй, в романе Сорокина «Роман», где пародийно воспроизведена матрица русского классического романа XIX века. Но в карете прошлого в будущее не въехать...

Впрочем, когда ничего не получается со «светлым будущим» (безнадежно устаревшее выражение), люди начинают искать утешение в прошлом, историческом и литературном.

Отсюда – успех «Лавра» Евгения Водолазкина с его несколько книжной, но зато «позитивной» мифологией. Отсюда непредвиденное возвращение советской литературы с ее эпопейной эстетикой в романе Захара Прилепина «Обитель». Оказалось, что современный читатель любит советские романы. Ему близка не «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана, а скажем, «Хождение по мукам» Алексея Толстого – при всех конъюнктурных уступках советской идеологии. Прилепин выбрал надежную модель. Разнообразные мысли присутствуют в романе на цитатном уровне – в разговорах персонажей. А основная фабула – история Артема Горяинова – в общем, новеллистического масштаба. Случайно убил отца, случайно погиб сам. Всё происходящее в нашей «обители» диктуется случаем. Такой взгляд на историю, на роль личности в ней все больше овладевает умами. Как говорится, очень своевременная книга.

Критика не очень спорит с Прилепиным. Да здесь, пожалуй, нужны не абстрактные споры, а творческая конкуренция. Гуманистический, нонкоформистский пафос пока не находит в прозе адекватного воплощения. Туго с фабульным мышлением, маловато психологически мотивированных характеров и отношений. И мало фабул, рожденных духом современности. Людмила Улицкая, умело владеющая читателем, все больше уходит в «ретро», в создание мемориалов вольнодумной интеллигенции советского периода. Работа общественно важная, но этого мало.

Чем больше будет у нас бесфабульной прозы – тем меньше будет у литературы читателей. Слегка беллетризованные трактаты или безыскусные новеллки, раздутые до романного объема, долго не живут. Читателю надо, «чтобы было питательно», и он всегда предпочтет фабульный текст, пусть и небогатый мыслями. Для него лучше, чтобы книга была бедной, но здоровой, то есть читабельной в принципе.

Но перед писателем всегда открыта возможность написать книгу здоровую и богатую. Богатую духовно, богатую глубокими мыслями, внедренными в здоровое тело фабулы.

Ольга НОВИКОВА  
Journal «Новый мир»  
Moscow, Russia  
olg-novikova@yandex.ru

### ВАЛЕНТИН КАТАЕВ – ЖУРНАЛИСТ И РЕДАКТОР

Интерес к данной теме вызван следующими соображениями: во-первых, Валентин Петрович Катаев широко известен как талантливый русский советский писатель, драматург, даже как киносценарист и поэт, но почти не известен как человек, в течение всей жизни связанный с редакционно-издательской деятельностью. Во-вторых, его литературная деятельность стала отражением, кажется, всех важнейших событий прошлого века, вплоть до перестроечного времени. В-третьих, для литературного наследия Валентина Петровича Катаева характерно, на наш взгляд, органичное переплетение художественного и публицистического начал, особенно в последний период его творчества.

Первые стихотворения Вали Катаева были опубликованы в газетах «Одесский вестник», «Южная мысль», «Одесский листок», «Пробуждение», «Лукоморье». Затем, во время войны, на которую ушел добровольцем, не окончив гимназии, он писал корреспонденции об «окопной жизни» солдат. В начале 1920-х гг. вместе с Ю. К. Олешей и Э. Г. Багрицким он работал в ЮгРОСТА, сочиняя агитационные тексты для плакатов. Об этом времени писатель впоследствии скажет так: «Холодно. Голодно. Коченеют руки. И вместе с тем как работалось!.. Еле в отморозенных руках держишь карандаш... Бумага рвется... и тем не менее... у редактора на столе – фельетон. Да не какой-нибудь, а огненный, страстный» [ШАРГУНОВ: 2016: 123].

В 1922 г. В. П. Катаев переезжает в Москву и начинает публиковаться в «Литературных приложениях» берлинской газеты «Накануне», в сатирических журналах «Крокодил», «Смехач», «Чудак», «Бузотер», «Красный перец», «Заноза с красным перцем». Он активно публикуется в «Правде», «Рабочей газете», «Труде», «Красной ниве», «Огоньке», подписываясь под юморесками и фельетонами псевдонимами Старик Саббакин, Ол. Твист, Митрофак Горчица, Красным по белому, Валяй Катаев. В рассказе «Красивые штаны» («Огонёк», 27 мая, № 9, 1921 г.) («югровостовского цикла») дается зарисовка быта журналистской молодежи в то голодное время: «Есть хотелось до такой степени, что тошнило. Со двора пахло жареным. Он писал ночь, утро и полдня. В полдень он лег на полосатый тюфяк и представил себе большой кусок хлеба с маслом, кружку молока и яичницу. Базар был недалеко, на базаре продавали борщ и жареную колбасу. Там были плетеные калачи и молоко. Продать было нечего. Цирлих взялся за голову, вздохнул и, косо отражаясь в зеркале всем своим белым и дряблым телом, подобрался к шкафу соседей. Он слышал стук своих ногтей по полу, и сердце у него шелкало, как ремингтон. Он открыл шкаф. Красивые штаны висели среди этого громадного гардероба, как повешенный в очень пустом и большом зале. Цирлих не подумал о том, что красть грех и что он приват-доцент, о том, что он умеет читать, писать и говорить на многих языках. Цирлих подумал о том, сколько дадут за штаны, о том, что если его

поймают, то побьют»<sup>1</sup>. Фельетон «Страшный перелет» (впервые был опубликован в «Красной ниве» в октябре 1920 г. под названием «Страшный перелет г-на Матапаля») пародировал приключенческие фильмы Голливуда, которым стремились подражать молодые кинематографисты: «Кадр ложился за кадром, бумага обугливалась под бешеным карандашом. В порядке кадров Елена скрывалась от Пейча, Пейч стрелял из револьвера, автомобиль на рискованных поворотах швыряло задними колесами за край дороги, и таинственный незнакомец судорожно цеплялся за перерезанные тросы».

Главным редактором «Рабочей газеты» был старый большевик Николай Смирнов, который при этом слыл американистом с деловой хваткой, предложивший молодому автору давать по шесть фельетонов в месяц, и этот контракт выполнялся безукоснительно. Смирнов сразу подметил, что новый автор не только талантлив, но и трудолюбив.

В 1924 г. в эфир вышла «Радиогазета РОСТА», и в первой же ее передаче – 23 ноября – прозвучал катаевский фельетон.

Но особая страница в журналистской деятельности В. П. Катаева тех лет – это редакция газеты «Гудок», в которой он начал работать в 1923 г. и в которой собрались уникальные авторы. Достаточно назвать имена Михаила Булгакова, Юрия Олеши, Демьяна Бедного, чтобы оценить творческий потенциал этого коллектива. (Интересно, что в начале 1923 г. Катаев и Булгаков задумали издавать сатирический журнал «Ревизор» и даже нашли спонсора, но не получили разрешения в Главполитпросвете. Мечта Катаева выпускать журнал, не имеющий «ничего общего с “желто-бульварными юмористическими изданиями”» – из объявления, размещенного в разделе «Жизнь искусства. Литературная хроника» январского номера журнала «Корабль», почти через сорок лет все же воплотилась в жизнь – при организации им журнала «Юность». И вовсе неслучайно юмористический раздел «Пылесос» – после 1972 г. – «Зеленый портфель» – стал одним из самых читаемых; его редакторами в разные годы были Аркадий Арканов, Григорий Горин, Михаил Задорнов, Марк Розовский, Виктор Славкин.)

В. П. Катаев писал фельетоны о том, что составляло жизнь России времен НЭПа: о финансовых авантюристах и чванливых бюрократах, о самогоноварении и «вещизме», о злостных хулиганах и беспечных обывателях. И эта «газетчина», «ставшая невытравляемым опытом, наделяла писателей особым, в сущности, античным мастерством – искусного смешения “низкого” с “высоким”, мелочного со сказочным. Читая Катаева, Булгакова, Олешу, порой сложно определить границу фельетона и лирики. Ранний Катаев “хихиканья” и бытового гротеска, поздний Катаев горечи и исповедального мовизма – это один и тот же писатель, да и сатирический язык Ильфа и Петрова, совершенно очевидно, нес в себе поэтический заряд...» [ШАРГУНОВ 2016: 677].

Четвертая полоса «Гудка» «держала в страхе всех работников транспорта... Фельетоны запоминались. Они больно кусали и крепко жгли... “Гу-

<sup>1</sup> Цитаты из рассказов и фельетонов приводятся из КАТАЕВ 1972.



док” – пора молодости, годы накопления опыта, наблюдений, мыслей, сюжетов, эпитетов, сравнений, метафор...» [Там же]. Приведем полностью фельетон «Искусство опровержений»<sup>2</sup>, имеющего подзаголовок «Нечто вроде самоучителя танцев», для демонстрации катаевского стиля (к тому же идея этого небольшого по объему произведения, кажется, не потеряла своей актуальности):

«Краткое предисловие

Ни тебе на казенном автомобиле покататься, ни тебе родственников на службу устроить, ни тебе благодарность с подрядчика получить... Уж насколько невинное развлечение – работницу в темном углушке облапить, и то в суд тягают. Одним словом, неинтересная пошла жизнь. Скучная жизнь, паршивая.

А кто виноват? Рабкор виноват.

Вполне разделяя вышеупомянутое справедливое негодование некоторой части своих многоуважаемых читателей и, как говорится, идя навстречу, наша редакция, не щадя затрат, решила дать краткое, но исчерпывающее руководство, как писать опровержения на заметки нехороших рабкоров.

#### № 1. Простейший вид (опровержение а натюрель)

Милостивый государь тов. редактор! Позвольте на столбцах Вашей уважаемой газеты сделать следующее опровержение по поводу заметки «Куда смотрит РКК» неизвестного, но многоуважаемого рабкора т. Гайка. Все написанное в означенной заметке от начала до конца ложь. Я не буду голословным (как это позволяют себе некоторые) и, имея в руках ряд неопровержимых фактов, которые говорят сами за себя, постараюсь раз и навсегда прекратить дикую травлю и свистопляску, которую поднимают некоторые безответственные лица вокруг моего честного советского имени. Автор заметки обвиняет меня в том, что я якобы, пользуясь своим высоким служебным положением, устроил на службу двух своих теток и племянника по 15-му разряду, а также пользуюсь для личных надобностей служебным автомобилем и прочее. Все это с начала до конца ложь, хотя бы уже по одному тому, что никакого высокого служебного положения я не занимаю, а, наоборот, являюсь помощником (sic!) директора треста, так что эта часть обвинений отпадает.

Конечно, никаких теток по 15-му разряду я на службу не устраивал, хотя бы уже по одному тому, что они не тетки, а, наоборот, одна из них свояченица, а другая сноха. Так что и эта часть обвинений целиком отпадает. Что же касается какого-то якобы племянника, то полагаю, что неизвестный автор многоуважаемой заметки не хуже меня знает, что это не племянник, а бедная девушка, сирота, из хорошей семьи, и не устроить ее с моей стороны было бы нравственным преступлением. Так что и эта часть целиком отпадает. Что же касается 15-го разряда, то всем известно, что это не так: сноха получает по 14-му разряду, а свояченица и бедная девушка – по 16-му разряду (sic!), так что

---

<sup>2</sup> Первоначальный вариант под названием «Как писать опровержение (Краткое руководство)» опубликован в журнале «Желонка», 1924, № 2. Вариант «Самоучитель опровержений» – в «Гудке» 19 января 1926 года. Подписан – Митрофан Горчица.

как сноха, так и бедная девушка отпадают. Остальные пункты обвинения настолько вздорны, что не заслуживают внимания. Надеюсь, что после настоящего сего опровержения дикая травля и свистопляска сами собой отпадут. Автора вышеупомянутой заметки не привлекаю к судебной ответственности, потому что считаю это ниже своего достоинства.

С ком. приветом (с коммерческим приветом) пом. дир. мебельного треста «Красноватый шик» Я. М. Гусь.

#### № 2. Опровержение авансом

Тов. редактор! По дошедшим до меня сведениям, рабкор тов. Николаев в присутствии многих рабочих двусмысленно улыбался по моему адресу. Поэтому спешу предупредить, что работницу Дуню я отнюдь не обнимал и никаких двусмысленных предложений до нее не делал, а что касается будто бы вышиб зуб столяру Анисиму, то это просто брехня. А сам Николаев между тем на моих глазах выпил вчера бутылку пива, после чего в присутствии всех распевал революционные песни. Так что в случае чего вы ему не верьте.

Старший мастер Степан Горчица.

#### № 3. Опровержение-буфф

– Ты, сукин сын, писал обо мне заметку?

– Я.

– Так получай...

Трах, трах, трах... (три раза ударить палкой корреспондента по голове). После этого вас посадят не меньше чем на три месяца, и все убедятся в вашей невиновности.

#### Заключение

Хорошенько усвойте себе эти три основных способа опровержений и можете считать себя обеспеченным. Не надо благодарностей. Не надо оваций. Я такой. Я добрый».

В годы Великой Отечественной войны Катаев – военный корреспондент газет «Правда» и «Красная звезда».

В 1957 г. В. П. Катаев стал основателем журнала «Юность» – своеобразного «рупора» шестидесятников.

В 1962 г. он отошел от редакторской деятельности, но не от литературного творчества. И если повесть «Маленькая железная дверь в стене» еще можно воспринимать как традиционное художественно-публицистическое повествование, то все последующие его произведения – «Святой колодец» (1965), «Трава забвения» (1967), «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» (1972), «Алмазный мой венец» (1975), «Сухой Лиман» (1986) – следует считать по рангу новаторского жанра, изобретенного им самим. Жанра, находящегося на стыке беллетристики и публицистики. Очевидно, что для всех этих произведений характерен эссеизм, проявляющийся в субъективизме, в «свободном течении мысли», эмоциональности, образности («проза неожиданной

метафоры»), исповедальности и изощренной наблюдательности. Доброжелательные критики катаевского творчества считают, уже в книге, посвященной В. И. Ленину, писатель впервые опробовал «принцип мовизма»<sup>3</sup>, а ленинская тема была лишь прикрытием. Недоброжелатели же обвиняют Катаева в том, что он якобы украл приемы у автора романа «Золотые плоды» Натали Сарротти. Но, во-первых, писатель не регистрировал патент на мовизскую (грубую) литературу; во-вторых, очевидно, что его проза находится в том русле отечественной литературы, которая представлена именами И. Бунина, В. Набокова, Ю. Олеши и др. Кстати, эта линия нашла продолжение в романе «Таинственная страсть» В. Аксенова.

«Главными героями новых книг Катаева становятся память — особенно на чужие тексты, на стихи — и воображение. Из внешних впечатлений самыми сильными оказываются — сообразно возрасту и статусу в Союзе писателей — больница и граница <...> ...Катаев ввел границу в свою прозу на равных с другим материалом. Так, вечность, из которой ведет свой рассказ повествователь в «Святом колодце», чудесным образом сопрягается с Америкой. «Траве забвения» добавляет прелести французская подсветка. «Алмазному венцу» придан вид лекций перед условными студентами-славистами, итальянцами, а может, французами» [ШОХИНА 2011].

Известно выражение В. П. Катаева: «...Так как в настоящее время все пишут очень хорошо, то нужно писать плохо, как можно хуже...». Что это? Как это следует понимать? На наш взгляд — как толстовский метод, когда главным для литератора становится выражение сути описываемого в самой органичной форме, которую не следует приглаживать.

Современники неоднозначно оценивали личность В. П. Катаева, хотя при этом все очень высоко оценивали его литературный дар. Карикатурист Борис Ефимов, знавший Катаева больше полувека, свидетельствует: «Странным образом в Валентине Петровиче Катаеве сочетались два совершенно разных человека. Один — тонкий, пронизательный, глубоко и интересно мыслящий писатель, великолепный мастер художественной прозы, пишущий на редкость выразительным, доходчивым, прозрачным литературным языком. И с ним совмещалась личность совершенно другого толка — разнузданный, бесцеремонно, а то и довольно цинично пренебрегающий общепринятыми правилами приличия самодур» [ЕФИМОВ 2000]. Об амбивалентности Катаева высказался сатирик Аркадий Арканов: «Нет, что ни говори, но Катаев был великим редактором. Пожалуй, другого такого я в своей жизни больше не встречал. Да, он отказался печатать “Доктора Живаго”. Но ведь ни разу не тиснул ни одной «сервильной речи на всякого рода совписовских радениях». Главное его достоинство — бескорыстная любовь ко всему хорошо написанному [ЗАХАРЧУК 2017].

Евгений Евтушенко, один из тех, кого Катаев поддерживал (в том числе напечатал его первый рассказ «Четвертая Мещанская» в журнале «Юности»),

---

<sup>3</sup> Мовизм — от французского *mauvais* — плохой, неприличный.

написал так: «Катаев был циник особого советского типа – циник романтический, циник, артистичный до мозга костей, циник, ненавидящий циников, циник, порой щедрейше помогавший всем, от кого цинизмом и не пахло.

Это был цинизм с сентиментальными порывами. Это был слишком непредсказуемый, неуправляемый вид цинизма, не способный, правда, на Голгофу, но способный на упрямство, неподчинение и прочие капризы, непозволительные с точки зрения цинизма правящего и амёбного цинизма большинства» [ЕВТУШЕНКО 2008: 476].

Все знали о его бесстрашии, проявленном в боях, но он не боялся выступать против и в непростые 1930-е гг. Так Катаев публично защищал вернувшегося из ссылки Мандельштама, не побоялся пригласить его к себе домой, затем всегда помогал вдове Осипа Эмильевича. Приезжая в Ленинград, открыто общался с опальным Михаилом Зощенко. Известно, что по поводу его хлопот за многих, подвергшихся репрессиям, Александр Фадеев даже сказал ему: «Тебе, Валя, в пору за себя бояться, столько на тебя доносов, а ты в чужие дела лезешь!».

Валентин Петрович Катаев был одним из тех, кого называют людьми Великого Перелома, породившего «разные взаимоисключающие чувства и переживания – восторг и тревогу, упование и растерянность. Но лишь в таком сумасшедшем тигле истории могли выплавляться столь яркие и необычные художники, к которым, безусловно, принадлежал Катаев» [ЗАХАРЧУК 2017]. Известны слова Валентина Петровича Катаева, сказанные в конце жизни: «Какой бы я ни был, я обязан своей жизнью и творчеством Революции. Только Ей одной. Я сын Революции. Может быть, плохой сын. Но все равно сын».

### Литература

- ЕВТУШЕНКО 2008: Евтушенко Е. Шестидесятник. Мемуарная проза, Москва: Издательство АСТ, Зебра Е.
- ЕФИМОВ 2000: Ефимов Б. О, Десять десятилетий. О том, что видел, пережил, запомнил URL: <https://profilib.net/chtenie/141496/boris-efimov-desyat-desyatiletii-15.php>
- ЗАХАРЧУК 2017: Захарчук М. Два лика Валентина Катаева URL: [http://www.stoletie.ru/kultura/dva\\_lika\\_valentina\\_katajeva\\_489.htm](http://www.stoletie.ru/kultura/dva_lika_valentina_katajeva_489.htm)
- КАТАЕВ 1972: Катаев В.П. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 2. Москва: Художественная литература, URL: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/kataev-ss09-02/kataev-ss09-02.html#work001002002>
- ШАРГУНОВ 2016: Шаргунов С. Катаев. Погоня за вечной весной, Москва: Молодая гвардия.
- ШОХИНА 2011: Шохина В. Валентин Катаев: паркур в катакомбах URL: <http://www.peremeny.ru/blog/6945>

Владимир ТУЛУПОВ  
Voronezh State University  
Voronezh, Russia  
vlvtul@mail.ru

**ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА. (РУССКО-СОВЕТСКИЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ СТАТЬИ),  
РЕД. АНГЕЛИКА МОЛНАР, МИХАЙ ФРЕШЛИ  
СОМБАТХЕЙ: NYUGAT-MAGYARORSZÁGI EGYETEM SAVARIA UNIVERSITY  
PRESS, 2016. ISBN 978-615-5251-74-0**

Выпуск сборника *Воскрешение слова* является плодом сотрудничества между учителями и студентами. Студенты университета Сомбатхей с помощью своих учителей перевели статьи, не переведенные до сих пор на венгерский язык, вопреки тому, что данные научные работы являются важнейшими манифестами и программными текстами русской формальной школы. Перевод в первую очередь служит цели образования, поскольку большинство студентов, поступающих в университет в Венгрии, не владеет русским языком. Таким образом понятно, почему этот сборник стал важной вехой венгерской русистики и высшего университетского образования. Значительность книги также подтверждается тем фактом, что основные термины, как *остранение*, *автоматизация*, *деавтоматизация* и *прием*, возникшие в формальной традиции и имеющие глобальное значение для литературоведения, обсуждаются в избранных работах.

Обложка, картина Марци Габора под названием *Terra cognita* (знакомая территория, знакомая местность), вызывает в памяти рисунки сюрреалистической живописи авангарда. Выбор обложки, конечно, не случаен, поскольку культурно-исторический контекст 1920-х годов установил очень серьезную связь между явлением авангарда и формализмом, как и сам Шкловский много раз это подчеркивал в своих работах.

Структурное единство сборника основывается на том, что каждая работа изучает поэтику слова. Сборник содержит в себе статьи таких авторов, как А. Н. Афанасьев, А. Н. Веселовский, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Р. Якобсон, Б. В. Томашевский и Ю. М. Лотман. Афанасьев и Веселовский являются литературоведами конца XIX века – начала XX века. Афанасьев известен своей исследовательской деятельностью, связанной с анализом мифов, а Веселовский – создатель исторической поэтики. Они могли бы казаться учеными, далекими от формальной школы, и это верно, но избрание их работ редакторами книги было все-таки хорошим решением. С ними (и с Потебней) полемизирует в первую очередь вождь русского формализма Виктор Шкловский, поэтому их исследования способствуют пониманию и самого формализма.

Афанасьев пишет об отношении слова, языка и мифа, о метафоризации, о заимствовании на основе сходств и также о том, что самые древние основы слов являлись наивысшей степенью поэзии. Затем – пишет литературовед – совершается только уничтожение слова.

Веселовский, продолжая идею Афанасьева, считает, что не только древние произведения могут быть поэтическими. По его мнению, в народной поэзии также находятся древние метафоры, основанные на сходстве и переносе. В связи с этими метафорами Веселовский говорит о *параллелизме*, а не об *отождествлении* или о сравнении, как они были описаны в предыдущей практике.

Следующее сочинение, «Воскрешение слова» Шкловского, дало название и сборнику. Шкловский утверждает, что поэзия – это не мышление образами, и метафоры мы не обязательно должны представлять себе, поскольку это часто приводит нас к абсурду. Он дает множество примеров, чтобы показать, каким образом можно *обновить, оживить* знакомые, уже неинтересные, *окаменелые* слова. Самый эффективный метод этого процесса – *остранение* слов. Мысли Шкловского формировались, несомненно, под влиянием художников авангарда. Новый художественный язык поэтов-футуристов очень трудно понять и интерпретировать, поэтому восприятие читателей *задерживается* (формальная концепция). Вот почему искусство авангарда является важным источником формалистов, ведь для формальной школы настоящее искусство имеет задержанную длительность восприятия. Тексты, которые не соответствуют этим критериям, должны быть разбиты, снова построены.

В статье под названием *Евгений Онегин* – после обхождения сюжета и фабулы – Шкловский приводит примеры того, как влияние Стерна ощущается в произведении Пушкина. Затем он показывает, что сюжет романа в стихах Евгений Онегин имеет пародийный аспект, и обращает внимание на то, что именно с помощью пародийных приемов формировался новый, захватывающий сюжет произведения из схематичной и привычной фабулы.

В следующей работе сборника Шкловский пишет о важном для литературоведения термине – о *детали*. Ведь ситуация в тексте может развёртываться и в ряду *деталей*. Текст, о котором идет речь, это рассказ Чехова «Спать хочется», где слово *пятно* изображает процесс сумасшествия героя, по мнению Шкловского.

В дальнейшей главе мы можем прочесть фрагмент манифеста выдающегося литературоведа Эйхенбаума под названием «Иллюзия сказа». По Эйхенбауму, все письменные тексты в основе – записи устных высказываний. Его положение обосновано рядом русских литературных примеров. Литературовед убедительно обнаруживает, какие авторы, какими приемами придали письменной речи *иллюзию сказа*. Текст Эйхенбаума чрезвычайно значителен и до сегодняшнего дня, особенно с точки зрения нарратологии.

Очередной автор, Якобсон, также великий представитель формализма и основатель Пражского и Нью-Йоркского лингвистических кружков. Он играл важную роль в формировании направлений структурализма и семиотики (последующие школы формализма), которые стали известны в Америке. В своей статье «О художественном реализме» он также писал, что главное – это как авторы обращаются со словами, в какой форме они умеют исполнить *обновление*. Он наделяет и возможные формы появления реализма группировкам значения А, Б и В, а также изучает взаимосвязь между этими тремя явлениями.

Советский литературовед Томашевский через иллюстративные примеры дает точное определение метафоры и метонимии, а также подтипов этих *тропов*. Богатство примеров помогает пониманию текста с содержанием основ-

ного значения с аспекта анализов литературных произведений. Научная работа Томашевского тоже могла бы стать ценной частью литературного образования в средних школах.

Последние две статьи принадлежат Юрию Лотману, крупнейшему русскому представителю структуралистской семиотики. Структурализм, очевидно, возник из формализма, поэтому тексты Лотмана находятся в данном сборнике. Статья «Стих как единство» является типичным структуралистским текстом. В этом Лотман наглядно показывает, как единство строф, стихов и слов создает целостно-связную структуру, и в чем состоит взаимосвязь этих элементов. Другой текст Лотмана – последний в сборнике – это «„Дом” в романе „Мастер и Маргарита”». Изучая слова, составленные вокруг двух ключевых мотивов (*дом* и *антидом*), Лотман анализирует концепцию Булгакова. Он делает видимым то, что и в этом романе происходит изменение значений и преобразование собственной структуры через слова.

Как мы видели, в основном все избранные работы строятся на репрезентативных текстах русской литературы, от эмблематических произведений XIX века до текста Булгакова.

Перевод является результатом сильной работы студентов. Особенно примечателен и похвален тот факт, что студенты пытались перевести также лирические цитаты, находящиеся в статьях. Не всегда последовательное словоупотребление в сборнике отчасти объясняется сознательным стремлением к использованию синонимов, помогающих читателям в процессе восприятия теоретических работ.

За переводами следует содержательный список работ на венгерском языке, связанных с формальной школой. Это перечисление – важная помощь читателям, чтобы они имели более широкую ориентацию в теме.

Тот факт, что сборник легко доступен в Интернете в электронной форме, является огромным плюсом, поскольку он был напечатан в небольшом количестве экземпляров.

Агнеш ФУРО  
University of Debrecen  
Debrecen, Hungary  
furoagnes17@gmail.com

## Формальные требования

**Формат текста:** любой редактируемый текст. При использовании в качестве дополнительных и других шрифтов просим отправить их с статьей.

**Объем публикаций:** статьи до 50000 знаков, обзоры и рецензии до 12000 (с пробелами).

**Язык статьи:** любой славянский язык, английский и немецкий язык.

**Содержание:** статья должна содержать имя и фамилию автора, его э-мэйл адрес, должность, и резюме к статье. Просим указать тематический блок опубликования (языкознание, литературоведение, культурология, обзор/рецензия).

**Резюме:** на английском языке (для материалов на славянских языках), на русском языке (для материалов на английском или немецком языках).

**Цитирование:** ссылки на цитируемые источники даются в квадратных скобках, где указывается фамилия автора малыми прописными, год издания и страница [ФАМИЛИЯ 2006: 66]. Если авторов двое, в скобках указываются их фамилии через тире [ФАМИЛИЯ1–ФАМИЛИЯ2 2006: 66], а если больше – указывается фамилия только первого с добавлением *и др.* [ФАМИЛИЯ и др. 2006: 66], в английском варианте *et al.* [SURNAME et al. 2006: 66].

В **библиографии** приводится только цитируемая в статье литература, следуя примеры:

**а) монография:** МАКАРОВ 2003: Макаров, М. Л. Основы теории дискурса. Москва: ИТДГК Гнозис.

**б) сборник:** ТЕСТЕЛЕЦ 2007: Тестелец, Я. Г. Структура предложений с невыраженной связкой в русском языке // Розина, Р. И., Кустова, Г. И. (ред.) Динамические модели. Слово, предложение, текст. Сборник статей в честь Е.В. Падучевой. Москва: Языки славянских культур 773-789.

**в) периодическое издание:** ПОЖГАИ 2008: Pozsgai I. Употребление дательного самостоятельного в Синайском патерике // Gadányi K., Mojszejenko V. (ed.) *Studia Slavica Savariensia* 1-2. Szombathely 309-324.

**г) интернет сайты:** ЗЕРНОВА 1998: Зернова Р. На море и обратно. Иерусалим // <http://www.akhmatova.org/articles/zernova.htm> (дата доступа: 2015. 04. 25.)

## Formal requirements

**Format:** any editable textfile. The author should attach any additional fonts used in the text.

**Publication size:** articles up to 50000 characters, reviews up to 12000 (with interspaces).

**Language:** any Slavic language, English and German.

**The paper has to contain** the author's name, e-mail adress, position, and an abstract. The author should specify the topic of the paper (linguistics, literature studies, culture studies, review).

**Abstract:** in English (for papers in Slavic languages), in Russian (for papers in English or in German).

**References** on the quoted sources are in square brackets, in which are shown the surname of the author in smallcaps, the year of publication and the number of the page [SURNAME 2006: 66]. If there are two authors there is a long dash between their surnames [SURNAME1–SURNAME2 2006: 66], and if there are more than two authors, only the first one is shown with *et al.* [SURNAME et al. 2006: 66], in Russian and др. [ФАМИЛИЯ и др. 2006: 66].

In the **Bibliography** are shown only the sources used in the text in the following way:

**a) Monograph:** AUSTIN 1971: Austin John L., *How To Do Things With Words*, London: Oxford University Press.

**b) Collective Volume:** BJØRNFLATEN 2006: Bjørnflaten J. I., *Chronologies of the Slavicization of Northern Russia mirrored by Slavic loanwords in Finnic and Baltic* // Nuorloto, J (ed.), *The Slavicization of the Russian North. Slavica Helsingiensia* 27: 50-77.

**c) Journal:** WERNER 1970: O. Werner: *Über das Vorkommen von Zink und Messing im Mittelalter* // *Ersmetall*. 1970/25: 259-269.

**d) Internet site:** HELLER 2011: Heller, J. M. *Otče náš, Otče náš... tak kde teda jsi?!* Recenze knihy M. Szczygiela *Udělej si ráj*. Dostupné na: <http://www.ilitera-tura.cz/Clanek/28533/szczygie-mariusz-udelej-si-raj>, (Date of Access: 2014.08.12).