

ИЗВЕСТИЯ САМАРСКОГО НАУЧНОГО ЦЕНТРА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

IZVESTIYA
OF THE SAMARA SCIENCE CENTRE
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

www.ssc.smr.ru

Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки
Social, humanitarian, medicobiological sciences



Издательство
Самарского федерального исследовательского центра
Российской академии наук

**Самарский федеральный исследовательский центр Российской академии наук
«ИЗВЕСТИЯ САМАРСКОГО НАУЧНОГО ЦЕНТРА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК.
Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки»**

Том 27 № 4(103), 2025

Основан в 2002 году в составе Известий СамНЦ РАН. Выходит 6 раз в год. ISSN 2413-9645 (print)

Учредитель: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки

Самарский федеральный исследовательский центр Российской академии наук

Журнал зарегистрирован в Роскомнадзоре, свидетельство ПИ № ФС77-64960 от 04.03.2016

Главный редактор: Э.А. Радаева. E-mail: radaeva@ssc.smr.ru

Заместитель главного редактора: О.М. Буранок

Редакционная коллегия: А.Ю. Агафонов, Г.В. Акопов, А.С. Бакалов, Дж.Ф. Бейлин,

О.М. Буранок, Е.Я. Бурлина, А.Л. Бусыгина, В.П. Бездухов, Н.И. Воронина,

Й. Догнал, Д.А. Дятлов, В.И. Ионесов, Т.В. Каракова, Л.А. Колыванова, О.А. Кострова,

М.А. Кулинич, Э.А. Куруленко, В.Б. Малышев, А.А. Масленникова, И.Д. Немировская,

В.И. Немцев, О.К. Позднякова, И. Рёблинг, М.Б. Сабыр, И.Л. Сиротина, С.В. Соловьева,

О.Н. Солдатова, М.М. Халиков, В.Д. Шевченко

Электронная версия журнала: http://www.ssc.smr.ru/izvestiya_human.html

Адрес издательства: Самарский федеральный исследовательский центр Российской академии наук. 443001 Самара, Студенческий переулок, 3а.

Тел.: 8 (846) 337-53-81, факс 8(846) 332-66-79. E-mail: presidium@ssc.smr.ru

Founder: Samara Federal Research Center of Russian Academy of Sciences

«IZVESTIYA SAMARSKOGO NAUCHNOGO TSENTRA ROSSIYSKOY AKADEMII NAUK.

Sotsial'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki»

[IZVESTIYA OF THE SAMARA SCIENTIFIC CENTRE OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES.

Social, Humanitarian, Medicobiological Sciences]

Volume 27, no 4(103), 2025

Published since 2002. Issued 6 times a year. ISSN 2413-9645 (print)

Founder: Samara Federal Research Scientific Center of Russian Academy of Sciences

The journal is registered with Roskomnadzor, certificate PI № FS77-64960, 04.03.2016

Editor-in-chief: E.A. Radaeva. E-mail: radaeva@ssc.smr.ru

Deputy editor-in-chief: O.M. Buranok

Editorial board: A.Yu. Agafonov, G.V. Akopov, A.S. Bakalov, John Frederick Bailyn,

O.M. Buranok, E.Ya. Burlina, A.L. Busy`gina, V.P. Bezduxov, N.I. Voronina, J. Dohnal,

D.A. Dyatlov, V.I. Ionesov, T.V. Karakova, L.A. Kolyvanova, O.A. Kostrova, M.A. Kulinich,

E.A. Kurulenko, V.B. Malyshev, A.A. Maslennikova, I.D. Nemirovskaya, V.I. Nemtsev,

O.K. Pozdnyakova, Irmgard Roebeling, M.B. Sabyr, I.L. Sirotnina, S.V. Solovyova,

O.N. Soldatova, M.M. Khalikov, V.D. Shevchenko.

Electronic version of the journal: http://www.ssc.smr.ru/izvestiya_human.html

Address of the Publishing House: Samara Federal Research Center of Russian Academy of Sciences.
443001 Samara, Studenchesky pereulok, 3a.

Ph.: 8 (846) 337-53-81, fax 8(846) 332-66-79. e-mail: presidium@ssc.smr.ru

СОДЕРЖАНИЕ	
«ИЗВЕСТИЯ САМАРСКОГО НАУЧНОГО ЦЕНТРА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки»	
Том 27, номер 4 (103), 2025	
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ	
Формирование когнитивного компонента готовности будущих учителей к исследовательской деятельности <i>Бусыгина А.Л., Макеев Д.К.</i>	3
Организация адаптивного обучения с помощью познавательного-деятельностной матрицы: математика в вузе <i>Рудина Т.В., Казеев А.Е.</i>	11
Актуальность формирования готовности педагогов к развитию технического творчества дошкольников: к постановке проблемы <i>Тимофеева Т.В., Буранок О.М.</i>	18
МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ	
Сравнительный анализ свойств натуральных клеев для укрепления красочного слоя при реставрации станковой масляной живописи на холсте <i>Кириллова Н.К., Понсе Фернандес Д.А., Ковжина А.Л., Романова И.С.</i>	23
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ	
Концепт «душа» в поэзии Риммы Казаковой <i>Звонарева Л.У., Звонарев О.В.</i>	37
О некоторых аспектах интерпретаций античных басен славянскими авторами XVIII-XIX вв. (на материале сюжета «Ворон и Лисица») <i>Калинина Л.Ю., Недбайлик С.Р., Дмитриева В.А.</i>	55
«Шесть спичек» А. и Б. Стругацких: поэтика рассказа как зеркало идеологии <i>Косицин А.А.</i>	65
Комплекс стилистических средств в произведениях Томаса Манна (на материале романа «Будденброки») <i>Недбайлик С.Р., Яковлева Е.А., Дмитриева Н.К.</i>	75
Возвращение военной прозы: Великая Отечественная война в современной литературе <i>Некрасова И.В.</i>	82
«Отказное движение» Гамлета <i>Пимонов В.И.</i>	90
КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ	
Фильм К. Шипенко «Вызов»: космос в контексте искусства <i>Воронина Н.И., Сиротина И.Л.</i>	98
Античные музы как этапы мифопоэтического генезиса: метрическое и динамическое освоение восьмиэлементной модели повествования (на материалах романа И.С. Тургенева «Накануне») <i>Денисов Д.В.</i>	102
Симфоническая поэма: к проблеме специфики жанра и терминологии <i>Длясина В.В.</i>	117
«Длящаяся агрессия»: влияние военного конфликта в Югославии на окружающую среду, культурную идентичность и ценностные ориентиры <i>Манойлович Н.</i>	125
Цвет в абстрактной живописи России начала XX века <i>Столярова Е.Г., Давыдов А.В.</i>	133

CONTENTS	
«IZVESTIYA OF THE SAMARA SCIENCE CENTRE OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES. Social, Humanitarian, Biomedical Sciences»	
Volume 27, number 4 (103), 2025	
PEDAGOGICAL SCIENCES	
Formation of The Cognitive Component of Future Teachers' Readiness for Research	
<i>Busygina A.L., Makeev D.K.</i>	3
Organizing Adaptive Learning with The Help of a Cognitive-Activity Matrix: Mathematics in a University	
<i>Rudina T.V., Kazeev A.E.</i>	11
The Relevance of Educating Teachers' Readiness for The Development of Technical Creativity in Preschoolers: Stating the Problem	
<i>Timofeeva T.V., Buranok O.M.</i>	18
MUSEOLOGY AND RESTORATION OF CULTURAL OBJECTS	
Comparative Analysis of The Properties of Natural Adhesives for Strengthening The Paint Layer in Restoration of Easel Oil Painting on Canvas	
<i>Kirillova N.K., Ponce Fernandez D.A., Kovzhina A.L., Romanova I.S.</i>	23
PHILOLOGICAL SCIENCES	
The Concept of «Soul» in The Poetry of Rimma Kazakova	
<i>Zvonareva L.U., Zvonarev O.V.</i>	37
On Some Aspects of Interpretations of Antique Fables by Slavic Authors of The 18th-19th Centuries (Based on The Plot «The Raven and The Fox»)	
<i>Kalinina L.Yu., Nedbaylik S.R., Dmitrieva V.A.</i>	55
«Shest' Spichek» [“Six Matches”] by A. and B. Strugatsky: The Poetics of The Story as a Reflection of Ideology	
<i>Kositsyn A.A.</i>	65
A Complex of Stylistic Means in T. Mann's Works (on The Material of The Novel «Buddenbrooks»)	
<i>Nedbaylik S.R., Yakowlewa E.A., Dmitrieva N.K.</i>	75
The Return of Military Prose: The Great Patriotic War in Modern Literature	
<i>Nekrasova I.V.</i>	82
Hamlet's «Recoil Movement»	
<i>Pimonov V.I.</i>	90
CULTURAL SCIENCES AND ART HISTORY	
K. Shipenko's Film «Challenge»: Space in The Context of Art	
<i>Voronina N.I., Sirotina I.L.</i>	98
Antique Muses as Stages of Mythopoetic Genesis: Metric and Dynamic Mastering an Eight-Element Narrative Model (Using The Novel «On The Eve» by I. Turgenev)	
<i>Denisov D.V.</i>	102
The Symphonic Poem: on Genre Specificity and Terminological Issues	
<i>Dlyasina V.V.</i>	117
«Long-Term Aggression»: The Impact of The Military Conflict in Yugoslavia on The Environment, Cultural Identity and Value Orientations	
<i>Manojlovic N.</i>	125
Color in Abstract Painting in Russia in The Early 20th Century	
<i>Stolyarova E.G., Davydov A.V.</i>	133

УДК 378.147 (Методы обучения. Формы преподавания)

ФОРМИРОВАНИЕ КОГНИТИВНОГО КОМПОНЕНТА ГОТОВНОСТИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ К ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

© 2025 А.Л. Бусыгина, Д.К. Макеев

*Бусыгина Алла Львовна, доктор педагогических наук,
профессор кафедры педагогики и психологии*

E-mail: busygina@pgsga.ru

Макеев Денис Константинович, аспирант кафедры педагогики и психологии

E-mail: makeev.denis@sgspsu.ru

Самарский государственный социально-педагогический университет
Самара, Россия

Статья поступила в редакцию 20.08.2025

В статье представлены результаты опытно-экспериментальной работы по формированию когнитивного компонента готовности будущих учителей к исследовательской деятельности, значимость которой в последние годы существенно возросла. Учителя играют ключевую роль в формировании у обучающихся универсальных учебных действий и личностных качеств, помогающих выпускникам достичь успеха в будущей профессии. В связи с этим постоянно усложняются требования к квалификации современных педагогов, в частности, неотъемлемым компонентом их профессионализма становится готовность к исследовательской деятельности, состоящей из когнитивного, деятельностного и личностного компонентов. До недавнего времени подготовка к ней студентов педагогических вузов не была строго регламентирована, каждый университет мог самостоятельно разрабатывать и внедрять авторские программы и спецкурсы, позволяющие вовлечь обучающихся в научно-исследовательскую работу. Однако с 2022 г. российские вузы приступили к реализации новой концепции профессиональной подготовки будущих учителей: «Ядро высшего педагогического образования», которая обеспечивает единообразие образовательных программ. Подготовка студентов педагогических вузов к исследовательской деятельности становится систематичной и обязательной, так как в учебных планах всех профилей педагогических направлений подготовки появилась базовая дисциплина «Методы исследовательской и проектной деятельности». Настоящая статья описывает структуру авторской программы данного курса, а также результаты проведенного педагогического эксперимента по проверке ее эффективности. Полученные данные могут использоваться преподавателями вузов в процессе подготовки будущих учителей к исследовательской деятельности.

Ключевые слова: педагогическое образование, исследовательская деятельность, Ядро педагогического образования, когнитивные способности, методы исследовательской и проектной деятельности

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-3-10

EDN: ISPOWP

Введение. Приоритетным направлением развития российской системы высшего педагогического образования сегодня является подготовка учителей, обеспечивающих появление на рынке труда выпускников школ, которые способны активно развивать науку и производство, укрепляя технологический суверенитет страны. Современный педагог должен не только обучать и воспитывать своих учеников, но и проводить исследования, применяя новые методики и внедряя инновационные идеи в учебный процесс. Исследовательская деятельность учителя способствует развитию системы образования и одновременно расширяет возможности для его собственного профессионального и личностного роста.

Необходимость формирования готовности к исследовательской деятельности всех студентов педагогических вузов не вызывает сомнений, однако на протяжении долгого времени данное направление работы с будущими учителями не было обязательным и носило фрагментарный характер. В результате уровень подготовки к исследовательской деятельности выпускников разных вузов и даже разных факультетов одного и того же вуза оказывался неодинаковым. С сентября 2022 г. в России началась реализация новой концепции профессиональной подготовки будущих учителей, получившей название «Ядро высшего педагогического образования». Она обеспечивает единый подход к структуре и содержанию обучения студентов всех профилей (направленностей) педагогических направлений подготовки в вузах страны. Важнейшим компонентом базовой части образовательных программ стала

дисциплина «Методы исследовательской и проектной деятельности», нацеленная на специальную подготовку будущих учителей к исследовательской деятельности. Возникла необходимость создания программы данной дисциплины и методических материалов, подходящих для работы со студентами-педагогами, независимо от предметной направленности их обучения в вузе.

История вопроса. Сущность и структура понятия «исследовательская деятельность учителя», критерии оценки готовности к ней, а также особенности подготовки к ней студентов педагогических вузов на протяжении нескольких десятилетий остаются предметом научного изучения. В трудах ученых отечественной педагогической школы (Ю.К. Бабанский, Е.В. Бережнова, В.И. Загвязинский, В.В. Краевский, Н.В. Кузьмина, М.Н. Скаткин, В.А. Сластёнин, Т.М. Шамова и др.) довольно подробно описана природа исследовательской деятельности педагога, определены критерии готовности к ней выпускника педагогического вуза, а также рассмотрены вопросы методологии педагогического исследования. Практически каждый из перечисленных авторов подчеркивал важнейшую роль исследовательской деятельности учителя в развитии системы образования [9; 10; 11; 12; 15]. Так, по мнению Н.В. Кузьминой, исследовательская деятельность педагога – это «сознательный и целеустремленный поиск совершенствования педагогического процесса на основании использования научного аппарата, позволяющего сделать поиск более успешным» [Кузьмина Н.В., с. 118-119].

На протяжении 1990-х – 2010-х гг. специалисты в сфере высшего педагогического образования формировали структуру и содержание подготовки будущих учителей к исследовательской деятельности в вузах, изучали особенности и условия повышения ее эффективности. Было защищено несколько кандидатских и докторских диссертаций, в которых представлены различные модели формирования готовности студентов к проведению научных исследований в сфере образования (С.И. Брызгалова, Ф.Ш. Галиуллина, Л.Ш. Гамидов, Н.Н. Ставринова и др.) [5; 6; 7; 16].

В 2020-х гг. проблема подготовки будущих учителей к исследовательской деятельности продолжает оставаться актуальной. Появились новые аспекты ее изучения, например, связанные цифровизацией учебного процесса. Публикации современных авторов освещают различные вопросы организации и повышения эффективности подготовки студентов к исследовательской деятельности: ее специфику, формы реализации, влияние на развитие познавательных интересов, творческого мышления и когнитивных способностей студентов, повышение мотивации к научно-исследовательской работе (Н.А. Асташова, Е.Н. Алексеева, Н.А. Антонова, А.В. Базуева, И.А. Голубева, М.И. Мурзабекова, Т.М. Носова, А.А. Семенов и др.) [1; 2; 3; 4; 8; 14]. При этом большинство специалистов рассматривает обозначенную проблему сквозь призму предметной направленности профессиональной подготовки студентов. Однако переход педагогических вузов на единые образовательные программы обуславливает дальнейшее изучение данной проблематики в современных условиях.

Методы исследования. В процессе исследования применялась совокупность общепринятых в педагогике методов, обеспечивших объективность и научную обоснованности полученных результатов: анализ документов и научной литературы, анкетирование, тестирование, моделирование, педагогический эксперимент и др.

Результаты исследования. Исследовательская деятельность учителя имеет специфический характер: она подразумевает взаимодействие с процессами и явлениями педагогической и социальной реальности, направленной на совершение новых открытий в профессиональной или научной сфере. Готовность учителя к исследовательской деятельности – комплексное понятие, сочетающее в себе результаты теоретической подготовки, наличие практических умений и навыков, а также присутствие личностных качеств, которые позволяют успешно решать научные задачи и вносить вклад в развитие образования. Существуют три взаимосвязанных компонента готовности педагога к исследовательской деятельности: когнитивный (совокупность интеллектуальных способностей и знаний, необходимых для усвоения и обработки информации, понимания основ исследовательского процесса и методов научного познания), деятельностный (практические умения и навыки, позволяющие грамотно работать с научными материалами, правильно формулировать методологическую базу исследования, организовывать эксперименты и анализировать результаты) и личностный (наличие мотивации к исследовательской работе, ценностного отношения к науке, понимания ее роли в жизни общества, стремления к саморазвитию и желания достигать высоких результатов в своей профессии). Базовым компонентом, безусловно, является когнитивный, поскольку без достаточного уровня его развития

невозможно сформировать необходимые умения, навыки и мотивацию к исследовательской деятельности.

Когнитивный компонент готовности будущих учителей к исследовательской деятельности формируется в процессе изучения студентами базовой учебной дисциплины «Методы исследовательской и проектной деятельности». Среди ее задач важно отметить, во-первых, получение знаний о науке в целом, ее роли в жизни общества и методологии научного исследования, а во-вторых, развитие когнитивных способностей будущих педагогов. По итогам освоения данного курса студенты должны научиться проводить и представлять собственные педагогические исследования (например, в рамках подготовки курсовых и бакалаврских работ), а также – разрабатывать и защищать исследовательские проекты различной тематики.

На основе единого подхода к структуре и содержанию профессиональной подготовки педагогических кадров, мы разработали программу дисциплины «Методы исследовательской и проектной деятельности» и методические материалы для ее преподавания, нацеленные на формирование всех компонентов готовности к исследовательской деятельности: когнитивного, деятельностного и личностного. Структура, краткое содержание программы и формы проведения учебных занятий представлены в Таблице 1. Все темы программы содержат материалы и задания, способствующие формированию и развитию когнитивного компонента готовности к исследовательской деятельности студентов.

Таб. 1. Структура программы дисциплины «Методы исследовательской и проектной деятельности»
(The structure of the discipline program «Methods of research and project activity»)

№ п/п	Темы учебных занятий	Содержание тем, способствующее формированию когнитивного компонента готовности к исследовательской деятельности	Формы проведения учебных занятий	Кол-во часов
1.	Исследовательская и проектная деятельность в системе образования	Место и роль исследовательской и проектной деятельности в учебно-воспитательном процессе. Особенности организации исследовательской и проектной деятельности на разных ступенях обучения в школе.	Лекция	2
2.	Научное исследование как основа процесса познания	Сущность понятия «наука», особенности науки, ее структура, функции, этапы развития и роль в развитии общества.	Лекция	2
3.	Методология и структура научного исследования	Сущность понятия «методология», особенности и этапы научно-педагогического исследования; методы исследования, их классификация и способы применения в педагогической науке; способы поиска, отбора и верификации информации; критерии объективности и достоверности научного знания.	Лекция	4
4.	Основы проектно-исследовательской деятельности	Сущность понятия «проект», виды проектов, особенности исследовательских проектов; этапы работы над проектами; продукты проектной деятельности исследовательской направленности.	Лекция	2
5.	Наука как социокультурное явление и система знаний о мире	Наука как система знаний о мире, отрасль культуры и социальный институт; дифференциация и интеграция в науке; научная теория, парадигма, концепция, картина мира: сущность и особенности данных понятий; этические проблемы современной науки; место и роль науки в жизни общества и в образовании.	Семинар	2

6.	Становление и развитие методологии научного познания	Зарождение научного познания в Древней Греции; средневековый способ познания и понимания мира; перестройка основ научного мышления в эпоху Возрождения; становление классической научной методологии в XVII в. и неклассической научной методологии в XX в.; синергетическая парадигма в современной науке.	Семинар	2
7.	Методология и методы научного исследования	Методологический аппарат научно-педагогического исследования (проблема и тема, план, актуальность, объект, предмет, цель, задачи, гипотеза, методы); принципы научного исследования и их применение в педагогике; педагогический эксперимент (участники, этапы проведения и анализ результатов); представление результатов научного исследования.	практическое занятие; письменная работа «Методология педагогического исследования»	6
8.	Исследовательский проект: подготовка, защита и продвижение	Подготовка проекта: этапы работы, ресурсная база, методы групповой работы над исследовательским проектом; оформление и защита проекта; продвижение исследовательского проекта: оформление публикации и заявки на грант; виды продуктов проектно-исследовательской деятельности; возможности информационных технологий для работы над исследовательскими проектами.	практическое занятие; письменная работа «Паспорт исследовательского проекта».	4
9.	Исследовательская и проектная деятельность в образовательных учреждениях	История развития и применения исследовательских методов в образовании; формы исследовательской деятельности учащихся на уроках и во внеурочной деятельности; роль учителя в организации исследовательской деятельности школьников, взаимодействие с учащимися и оценка исследовательских работ.	семинар; групповая практическая работа «Банк проектных идей»	4
10.	Тренинг №1. Развитие критического мышления	Выполнение групповых упражнений на развитие когнитивных способностей студентов, необходимых для успешной исследовательской деятельности.	практическое занятие	4
11.	Тренинг №2. Развитие аналитического мышления		практическое занятие	4
12.	Тренинг №3. Развитие вербального интеллекта		практическое занятие	2
13.	Защита исследовательских проектов	Демонстрация студентами образовательных результатов когнитивного характера, достигнутых в процессе изучения дисциплины.	учебно-теоретическая конференция	4
Всего:				42

В целях апробации и проверки эффективности разработанной нами программы был проведен педагогический эксперимент на базе ФГБОУ «Самарский государственный социально-педагогический университет» (СГСПУ). В нем приняли участие студенты, обучающиеся по направлению подготовки

бакалавриата 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки) на пяти факультетах СГСПУ: естественно-географическом; математики, физики и информатики; начального образования; иностранных языков; экономики, управления и сервиса. Общее количество участников эксперимента – 414 человек: контрольную группу (КГ) составили 206 студентов, экспериментальную группу (ЭГ) – 208 студентов. Контрольная группа обучалась по программам, действовавшим до начала реализации единой концепции «Ядро высшего педагогического образования». У них отсутствовала дисциплина «Методы исследовательской и проектной деятельности». Экспериментальная группа изучала данную дисциплину по разработанной нами программе.

Для оценки уровня развития когнитивного компонента готовности будущих учителей к исследовательской деятельности мы разработали методику, основанную на трех тестах:

- тест №1 «Основы методологии научного исследования», вопросы которого составлены с учетом содержания всех тем дисциплины, что позволило нам объективно оценить уровень знаний, полученных по итогам ее изучения;

- тест №2 «Уровень развития критического мышления» Лорен Старки (адаптированный). Критическое мышление необходимо исследователю на всех этапах работы: от формулировки проблемы до подготовки выводов исследования. Поэтому уровень развития критического мышления мы оценивали в качестве одного из важных показателей когнитивного компонента готовности студентов к исследовательской деятельности;

- тест №3 «Определение коэффициента вербального интеллекта» Хорста Зиверта. Вербальный интеллект относится к значимым качествам личности исследователя, поскольку играет важную роль в получении и использовании знаний, работе с информацией.

Педагогический эксперимент состоял из трех этапов: констатирующего, формирующего и контрольного. Диагностика когнитивного компонента всех участников эксперимента проводилась дважды: в ходе констатирующего и контрольного этапов. В ходе формирующего этапа была апробирована программа дисциплины «Методы исследовательской и проектной деятельности», которую изучали только участники экспериментальной группы. Результаты педагогического эксперимента представлены на Рисунках 1 и 2. У большинства студентов экспериментальной группы уровень развития когнитивного компонента готовности к исследовательской деятельности повысился, в то время как в контрольной группе данный показатель практически не изменился.

Рис.1. Изменение уровня развития когнитивного компонента готовности к исследовательской деятельности в экспериментальной группе (Changes in the level of development of the cognitive component of research readiness in the experimental group)

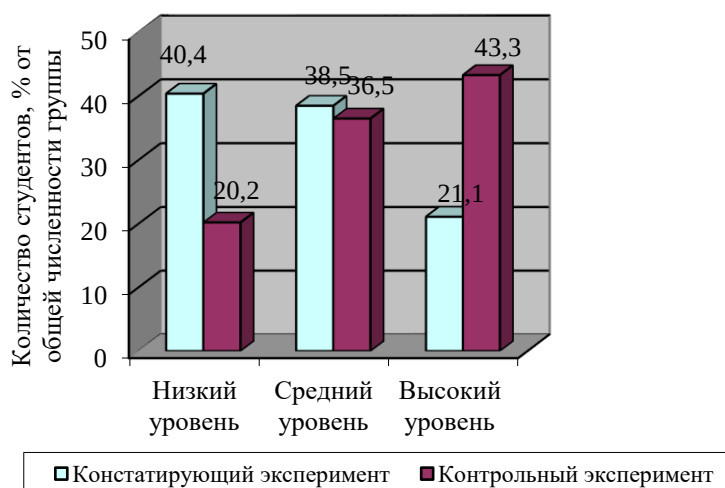
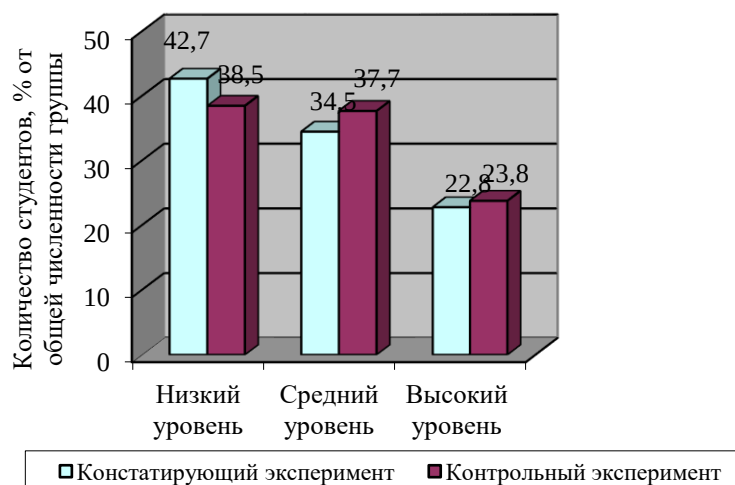


Рис. 2. Изменение уровня развития когнитивного компонента готовности к исследовательской деятельности в контрольной группе (Changes in the level of development of the cognitive component of research readiness in the control group)



Выводы. Таким образом, представленные результаты опытно-экспериментальной работы позволяют сделать вывод о том, что в формировании когнитивного компонента готовности будущих учителей к исследовательской деятельности важную роль играет изучение ими соответствующих, специально разработанных учебных курсов. Такая возможность появилась в российских вузах с 2022 г. в связи с введением единого подхода к организации, структуре и содержанию высшего педагогического образования. В учебных планах впервые появился курс «Методы исследовательской и проектной деятельности», обязательный для изучения всеми студентами, независимо от направленности их предметной подготовки. Разработанная нами программа данного курса прошла апробацию в ходе педагогического эксперимента, проведенного в СГСПУ. Сравнительный анализ результатов констатирующего и контрольного этапов эксперимента подтверждает ее эффективность для формирования готовности будущих учителей к исследовательской деятельности, прежде всего в плане развития ее когнитивного компонента. При этом необходимо отметить, что данное направление работы со студентами не должно ограничиваться рамками одной учебной дисциплины. Безусловно, наилучших результатов можно достичь в том случае, если подготовка к исследовательской деятельности (особенно формирование ее деятельностного компонента и мотивации к научно-педагогическим исследованиям) носит системный характер, то есть в процесс вовлекаются практически все учебные предметы, курсы и внеучебная работа со студентами. Такой подход создает оптимальные условия для увеличения числа выпускников педагогических вузов, которые становятся учителями-исследователями, необходимыми современной школе.

Литература:

1. Алексеева, Е. Н. Формирование цифровой исследовательской компетентности будущего учителя математики в рамках проектной деятельности / Е. Н. Алексеева // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Информатизация образования. – 2024. – Т. 21, № 2. – С. 147-156.
2. Антонова, Н. А. Организация и сопровождение мотивации студентов педагогического вуза к научно-исследовательской работе / Н. А. Антонова // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2024. – № 4(91). – С. 9-20.
3. Асташова, Н. А. Развитие исследовательской деятельности студентов вуза: педагогические основы / Н. А. Асташова // Известия Российской академии образования. – 2021. – № 3(55). – С. 9-21.
4. Базуева, А. В. Структурные особенности модели формирования готовности студентов к проектно-исследовательской деятельности в системе математического образования / А. В. Базуева // Педагогика и просвещение. – 2023. – № 2. – С. 30-37.
5. Брызгалова, С. И. Формирование готовности учителя к педагогическому исследованию: дис. ... докт. пед. наук: 13.00.08. – Калининград, 2004. – 542 с.
6. Галиуллина, Ф. Ш. Формирование навыков научно-исследовательской деятельности у студентов педагогического вуза: дис. ... канд. пед. наук.: 13.00.08. – Казань, 2003. – 212 с.
7. Гамидов, Л. Ш. Формирование исследовательских умений будущих бакалавров в условиях информационно-образовательной среды: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – Махачкала, 2018. – 191 с.

8. Голубева, И. А. Модель развития научно-исследовательской деятельности студентов в педагогических вузах / И. А. Голубева // Осовские педагогические чтения «Образование в современном мире: новое время - новые решения». – 2021. – № 1. – С. 112-117.
9. Загвязинский, В. И. Учитель как исследователь. – М.: Знание, 1980. – 176 с.
10. Зимняя, И. А. Исследовательская деятельность студентов в вузе как объект компетентностно-ориентированной ООП ВПО. – М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2010 – 40 с.
11. Краевский, В. В., Бережнова, Е.В. Методология педагогики: новый этап. – М.: «Академия», 2006. – 393 с.
12. Кузьмина, Н. В. Акмеологическая теория повышения качества подготовки специалистов для сферы образования. – М.: Исследовательский центр повышения качества образования, 2001. – 144 с.
13. Мурзабекова, М. И. Педагогические условия повышения эффективности учебно-исследовательской деятельности студентов вуза / М. И. Мурзабекова // Мир науки, культуры, образования. – 2023. – № 4(101). – С. 111-113.
14. Носова, Т. М. Информационно-цифровые технологии в профессиональном образовании будущих учителей / Т. М. Носова, А. А. Семенов, Ю. Д. Ермакова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2024. – Т. 26, № 3(96). – С. 62-69.
15. Скаткин, М. Н. Методология и методика педагогических исследований: в помощь начинающему исследователю. – М.: Педагогика, 1986. – 152 с.
16. Ставринова, Н. Н. Система формирования готовности будущих педагогов к исследовательской деятельности: дис. ... докт. пед. наук: 13.00.08. – Сургут, 2006. – 356 с.

FORMATION OF THE COGNITIVE COMPONENT OF FUTURE TEACHERS' READINESS FOR RESEARCH

© 2025 A.L. Busygina, D.K. Makeev

*Alla L. Busygina, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Head of the Chair of Pedagogics and Psychology*

E-mail: busygina@pgsga.ru

Denis K. Makeev, Postgraduate Student of Department of Pedagogy and Psychology

E-mail: makeev.denis@sgspu.ru

*Samara State University of Social Sciences and Education
Samara, Russia*

The article presents the results of experimental work on the formation of the cognitive component of future teachers' readiness for research, the importance of which has increased significantly in recent years. Teachers play a key role in shaping students' universal learning activities and personal qualities that help graduates achieve success in their future profession. In this regard, the qualification requirements of modern teachers are constantly becoming more complicated, in particular, readiness for research activities consisting of cognitive, activity and personal components is becoming an integral component of their professionalism. Until recently, the preparation of students of pedagogical universities for it was not strictly regulated, each university could independently develop and implement author's programs and special courses that would involve students in research work. However, from 2022 Russian universities have started implementing a new concept for the professional training of future teachers – the "Core of Higher Pedagogical Education", which ensures the uniformity of educational programs. The preparation of students of pedagogical universities for research activities is becoming systematic and mandatory, as the basic discipline "Methods of research and project activities" has appeared in the curricula of all profiles of pedagogical training areas. This article describes the structure of the author's program of this course, as well as the results of a pedagogical experiment to test its effectiveness. The data obtained can be used by university teachers in the process of preparing future teachers for research activities.

Keywords: pedagogical education, research activity, the core of pedagogical education, cognitive abilities, methods of research and project activities

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-3-10

EDN: ISPOWP

References:

1. Alekseeva, E. N. Formirovanie tsifrovoy issledovatel'skoi kompetentnosti budushchego uchitelya matematiki v ramkakh proektnoi deyatel'nosti [Formation of digital research competence of a future mathematics teacher within the framework of project activities] / E. N. Alekseeva // Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhbi narodov. Seriya: Informatizatsiya obrazovaniya. – 2024. – Т. 21. – № 2. P. – 147-156. (In Russian).
2. Antonova, N. A. Organizatsiya i soprovozhdenie motivatsii studentov pedagogicheskogo vuza k nauchno-issledovatel'skoi rabote [Organization and support of motivation of students of pedagogical university for research work] / N.

- A. Antonova // Vestnik Surgutskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2024. – № 4(91). – P. 9-20. (In Russian).
3. Astashova, N. A. Razvitie issledovatel'skoi deyatel'nosti studentov vuza: pedagogicheskie osnovy [Development of university students' research activities: pedagogical foundations] / N. A. Astashova // Izvestiya Rossiiskoi akademii obrazovaniya. – 2021. – № 3(55). – P. 9-21. (In Russian).
4. Bazueva, A. V. Strukturnie osobennosti modeli formirovaniya gotovnosti studentov k proektno-issledovatel'skoi deyatel'nosti v sisteme matematicheskogo obrazovaniya [Structural features of the model of formation of students' readiness for design and research activities in the mathematical education system] / A. V. Bazueva // Pedagogika i prosveshchenie. – 2023. – № 2. – P. 30-37. (In Russian).
5. Brizgalova, S. I. Formirovanie gotovnosti uchitelya k pedagogicheskomu issledovaniyu [Formation of a teacher's readiness for pedagogical research]: dis. ... dokt. ped. nauk: 13.00.08. Kaliningrad, 2004. – 542 p. (In Russian).
6. Galiullina, F. Sh. Formirovanie navikov nauchno-issledovatel'skoi deyatel'nosti u studentov pedagogicheskogo vuza [Formation of research skills among students of a pedagogical university]: dis. ... kand. ped. nauk.: 13.00.08. Kazan, 2003. 212 p. (In Russian).
7. Gamidov, L. Sh. Formirovanie issledovatel'skikh umenii budushchikh bakalavrov v usloviyakh informatsionno-obrazovatel'noi sredi [Formation of research skills of future bachelors in an information and educational environment]: dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.08. – Makhachkala, 2018. – 191 p. (In Russian).
8. Golubeva, I. A. Model razvitiya nauchno-issledovatel'skoi deyatel'nosti studentov v pedagogicheskikh vuzakh [A model for the development of students' research activities in pedagogical universities] / I. A. Golubeva // Osovskie pedagogicheskie chteniya «Obrazovanie v sovremennom mire: novoe vremya - novye resheniya». – 2021. – № 1. – P. 112-117. (In Russian).
9. Zagvyazinskii, V. I. Uchitel kak issledovatel [A teacher as a researcher]. – M.: Znanie, 1980. – 176 p. (In Russian).
10. Zimnyaya, I. A. Issledovatel'skaya deyatel'nost studentov v vuze kak obekt kompetentnostno-orientirovannoi OOP VPO [The research activity of students at the university as an object of competence-oriented OOP HPE]. – M.: Issledovatel'skii tsentr problem kachestva podgotovki spetsialistov, 2010. – 40 p. (In Russian).
11. Kraevskii, V. V., Berezhnova, Ye. V. Metodologiya pedagogiki: novii etap [Methodology of pedagogy: a new stage]. – M.: «Akademiya», 2006. – 393 p. (In Russian).
12. Kuzmina, N. V. Akmeologicheskaya teoriya povisheniya kachestva podgotovki spetsialistov dlya sferi obrazovaniya [Acmeological theory of improving the quality of training specialists in the field of education]. – M.: Issledovatel'skii tsentr povisheniya kachestva obrazovaniya, 2001. – 144 p. (In Russian).
13. Murzabekova, M. I. Pedagogicheskie usloviya povisheniya effektivnosti uchebno-issledovatel'skoi deyatel'nosti studentov vuza [Pedagogical conditions for improving the effectiveness of educational and research activities of university students] / M. I. Murzabekova // Mir nauki, kulturi, obrazovaniya. – 2023. – № 4(101). – P. 111-113. (In Russian).
14. Nosova, T. M. Informatsionno-tsifrovie tekhnologii v professional'nom obrazovanii budushchikh uchitelei [Information and digital technologies in the professional education of future teachers] / T. M. Nosova, A. A. Semenov, Yu. D. Yermakova // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk. Sotsialnie, gumanitarnie, mediko-biologicheskie nauki. – 2024. – T. 26. – № 3(96). – P. 62-69. (In Russian).
15. Skatkin, M. N. Metodologiya i metodika pedagogicheskikh issledovaniy: v pomoshch nachinayushchemu issledovatelyu [Methodology and methodology of pedagogical research: to help a novice researcher]. – M.: Pedagogika, 1986. – 152 p. (In Russian).
16. Stavrinova, N. N. Sistema formirovaniya gotovnosti budushchikh pedagogov k issledovatel'skoi deyatel'nosti [The system of formation of future teachers' readiness for research activities]: dis. ... dokt. ped. nauk: 13.00.08. Surgut, 2006. – 356 p. (In Russian).

УДК 378.147 (Методы обучения. Формы преподавания)

ОРГАНИЗАЦИЯ АДАПТИВНОГО ОБУЧЕНИЯ С ПОМОЩЬЮ ПОЗНАВАТЕЛЬНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНОЙ МАТРИЦЫ: МАТЕМАТИКА В ВУЗЕ

© 2025 Т.В. Рудина¹, А.Е. Казеев²

*Рудина Татьяна Владимировна, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры «Высшая математика»*

E-mail: yatanya2005@yandex.ru

*Казеев Алексей Евгеньевич, кандидат педагогических наук,
доцент, доцент кафедры «Информатика, прикладная математика и
методики их преподавания»*

E-mail: kazeev_a@mail.ru

¹Приволжский государственный университет путей сообщения

²Самарский государственный социально-педагогический университет
Самара, Россия

Статья поступила в редакцию 12.08.2025

В эпоху стремительно развивающегося прогресса в области современных технологий возникает острая необходимость в эффективном обмене знаниями, опытом и навыками. В качестве катализатора социального, экономического и культурного развития выступает преобразование структуры и содержания высшего профессионального образования, нацеленное на разработку его наполненности и многообразия. В свою очередь, возникают новые информационные потребности, определяющие конфигурацию современной информационной среды. При этом развитие новых форматов обучения, например, мобильного и дистанционного, способствует возникновению потребности в создании инновационных обучающих систем и инструментов для их разработки. Современные высшие учебные заведения располагают высоким потенциалом для внедрения передовых форм и методов обучения. К таким ресурсам относятся не только материально-техническая база, квалифицированные инженерные и педагогические кадры, но также возможность оперативной разработки новых подходов к обучению различных дисциплин, в частности, математики. Стоит отметить, что не все методы в полной мере нацелены на учет особенностей уровня подготовки обучающихся высших учебных заведений. В результате актуальная задача состоит в разработке инновационных принципов построения адаптивных обучающих программ. Мы предлагаем использовать познавательно-деятельностную матрицу при решении математических задач в вузе, в частности, при изучении темы «Производная функции и ее приложения». Нами приведены задачи различных уровней сложности на вычисление производных с помощью познавательно-деятельностной матрицы, а также рассматривается решение задачи профессионально-направленного характера.

Keywords: адаптивное обучение, познавательно-деятельностная матрица, дисциплина «Математика», вычисление производных функций

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-11-17

EDN: HPCBNO

Введение. Основной отличительной чертой адаптивного обучения является персональный подход к процессу обучения с учетом особенностей и требований каждого обучающегося. С помощью адаптивного подхода к обучению студенты имеют возможность принять участие не только в изначальной разработке учебного плана, но и в дальнейшем его изменении [Белый Р.А., с. 78].

При организации адаптивного обучения в обязательном порядке учитывается, что и каким образом следует изменить для конкретного обучающегося. В первую очередь это касается того, что при адаптивном обучении связываются разные элементы дисциплины и строится переход между ними, при этом учитываются текущие знания ученика, индивидуальная скорость выполнения заданий, виды производимых им ошибок, а также степень мотивации.

В отличие от традиционного обучения, при котором обучающиеся на занятиях ведут себя пассивно, что снижает их мотивацию к обучению и способствует развитию их нежелания к самостоятельным занятиям, адаптивное обучение позволяет учесть индивидуальные особенности каждого обучающегося и подстроиться под них. При адаптивном обучении в значительной степени снижается аудиторная нагрузка, причем не только на обучающегося, но и на преподавателя. Адаптивная система

обучения позволяет обучающимся вести активную самостоятельную деятельность, которая направляется преподавателем. При этом преподаватель имеет возможность обучать своих студентов с учетом их потребностей и способностей. Согласно адаптивной системе обучения, возможны три подхода к организации занятий, а именно: занятия в сотрудничестве с преподавателем, индивидуальные занятия с преподавателем или самостоятельная работа студентов под непосредственным руководством преподавателя [Татарникова С.А., с. 89].

Обучение следует построить следующим образом: сначала все студенты занимаются вместе, после чего преподаватель координирует их самостоятельную работу. Под последней понимается работа каждого обучающегося согласно своей индивидуальной траектории обучения. В рамках такой системы обучения преподаватель осуществляет работу с каждым студентом персонально, при этом он не отслеживает работу всех остальных [Кречетов И.А., с. 116].

Адаптивное обучение способствует тому, что обучение становится персональным, а значит, и более эффективным.

Целью данной статьи выступает организация адаптивного обучения с помощью познавательной-деятельностной матрицы при изучении дисциплины «Математика».

В сфере адаптивного обучения можно выделить три основных направления:

- 1) круговой подход, суть которого заключается в корректировке образовательных стратегий с учетом индивидуальных особенностей обучающихся;
- 2) горизонтальный эллипс, который заключается в адаптации учебных методик, основанных на анализе личностных характеристик и текущих достижений в учебе;
- 3) вертикальный эллипс, основанный на изменении подходов к обучению, ориентированный на учет индивидуальных особенностей и эволюцию представлений о личном развитии.

Все вышеперечисленные направления могут быть достаточно успешно реализованы посредством гибкой адаптации учебного процесса. Первый подход основан на улучшении методик дифференциального обучения, второй – на концепции адаптивного обучения, при третьем подходе во главе угла стоит личностное развитие. В зависимости от степени детализации основную стратегию возможно разделить на три уровня:

- программный уровень, который предполагает институциональные изменения, в частности, такие как факультативы, выбор дисциплин и т.д.;
- уровень курса, связанный с планированием индивидуальной траектории обучения;
- уровень задачи, которая ориентирована на адаптацию контента, услуг и иных элементов.

Все три подхода воплощаются через адаптивную корректировку образовательных решений, принимаемых на основе анализа данных. Иными словами, решение, которое подкреплено информацией, выступает в качестве центрального элемента системы [Царев Р.Ю., Тынченко С.В., Гриценко С.Н., с. 219].

Методы исследования. В представленной статье мы предлагаем адаптивное обучение применять с помощью познавательной-деятельностной матрицы в процессе преподавания высшей математики в вузе. Данная технология была предложена в качестве адаптивной персонифицированной модели, а именно, познавательной-деятельностной матрицы Рябиновой Е.Н. [Рябинова Е.Н., 2008, с. 81], [Рябинова Е.Н., 2009, с.344], [Рябинова Е.Н., 2008, с.160].

История вопроса. В 1950-1960 гг., вместе с появлением кибернетики стремительно развиваются алгоритмы программного обучения в рамках организации «умных» способов передачи информации.

Система адаптивного обучения широко внедряется во многих странах мира. Стоит отметить, что США, Австралия и Великобритания на сегодняшний день выступают в качестве самых активных участников этого процесса.

Адаптивные системы обучения также внедряются и в России. Однако если в США основоположниками адаптивного обучения являлись бихевиористы, то в России, скорее, когнитивисты.

Наиболее значительный вклад в развитие адаптивного обучения внесли следующие ученые: психолог П.Я. Гальперин создал концепцию последовательного развития мыслительных процессов, составляющих фундамент подходов к программированному обучению; психолог Л.Н. Ланду ввел новое понятие «алгоритм умственных действий» и предпринял попытку описать то, как возможно измерить

умственные процессы; психолог Талызина Н.Ф. предложила изучаемый материал делить на блоки и его изучение предлагать обучающимся поэтапно.

Многими учеными неоднократно отмечались сложности, связанные с изучением технических предметов и точных наук, в том числе математики в вузах. Преподаватели, как правило, отмечают ряд препятствий при освоении учебных дисциплин [Архипова Н.А., с. 139]:

- различные уровни подготовки абитуриентов, получивших образование в средних школах или колледжах;
- на старших курсах отмечаются слабые знания предметов, которые были изучены на первом и втором курсах;
- иностранные студенты, получающие образование в вузах, ввиду неуверенного знания русского языка имеют сложности с пониманием при изучении дисциплин.

В данной статье мы предлагаем использовать познавательную - деятельностьную матрицу при решении задач в курсе высшей математики. Приведем примеры вычисления производных функций с помощью познавательной - деятельностьной матрицы. Будем рассматривать задачи различных уровней сложности. В первом примере приведем решение задачи второго уровня сложности, а во втором - задачу профессионально-направленного характера [Архипова Н.А., с. 16]. При этом последний пример демонстрирует задачу третьего уровня сложности [Рябинова Е.Н., 2008, с. 26].

Пример 1. $f(x) = 5x^3 - 3x^2 - 2x + 7$, найти f'

Решение.

Рассмотрим поэтапное решение примера в таблице 1.

Таб. 1. Поэтапное решение примера второго уровня сложности
(Step-by-step solution to the example of the second level of complexity)

Учебные элементы	Последовательность действий
Y ₁₁ – отражение на уровне узнавания	Понимание того, что требуется вычислить производную от суммы функций
Y ₁₂ – отражение на уровне воспроизведения	Первоначально следует найти производные каждого слагаемого.
Y ₂₁ – осмысление на уровне узнавания	Все полученные производные необходимо сложить
Y ₂₂ – осмысление на уровне воспроизведения	Все функции являются степенными.
Y ₃₁ – алгоритмирование на уровне узнавания	Для вычисления производных степенных функций воспользуемся формулой $(x^n)' = nx^{n-1}$
Y ₃₂ – алгоритмирование на уровне воспроизведения	Вычислим производные каждого слагаемого $(5x^3)' = 5(x^3)' = 5 \cdot 3x^2 = 15x^2$ $-(3x^2)' = -3(x^2)' = -3 \cdot 2x = -6x$ $-(2x)' = -2x' = -2$ $(7)' = 7' = 0$
Y ₄₁ – контролирование на уровне узнавания	Теперь сложим полученные результаты
Y ₄₂ – контролирование на уровне воспроизведения	Окончательный ответ имеет вид: $f'(x) = 15x^2 - 6x - 2$

Ответ: $f'(x) = 15x^2 - 6x - 2$

А теперь приведем пример профессионально-направленной задачи для обучающихся первого курса высшего учебного заведения.

Пример 2.

Требуется распределить по критерию минимума суммарных расходов транзитный грузопоток 80 млн. т. в грузовом направлении между тремя параллельными железнодорожными линиями, которые соединяют узлы АиБ. Расходы на каждой из линий, зависящие от движения, нелинейно зависят от грузопотока и выражены формулой: $\mathcal{E}_{ав} = a\Gamma + b\Gamma^2$

где Γ - годовой грузопоток грузового направления (в млн.т.); $\mathcal{E}_{ав}$ - годовые расходы (в тыс.руб.); a и b - коэффициенты, которые зависят от технико-эксплуатационных характеристик линий. Также заданы значения коэффициентов: для линии $АвБ$ $a= 500, b=6$; для линии $АзБ$ $a=400, b=10$; для линии $АдБ$ $a=600, b=5$.

Решение:

Рассмотрим поэтапное решение задачи, приведенное в таблице 2.

Таб. 2. Поэтапное решение задачи третьего уровня сложности
(Step-by-step solution to the problem of the third level of complexity)

Учебные элементы	Последовательность действий
Y_{11} – отражение на уровне узнавания	Представляет собой понимание того, что требуется распределить по критерию минимума суммарных расходов транзитный грузопоток.
Y_{12} – отражение на уровне воспроизведения	Представляет собой понимание того, что оптимальный вариант распределения потока определяется исходя из равенства дифференциальных расходов по всем направлениям.
Y_{13} – отражение на уровне применения	Первоначально следует записать формулу зависящих расходов по линиям.
Y_{21} – осмысление на уровне узнавания	Запишем выражения дифференциальных расходов.
Y_{22} – осмысление на уровне воспроизведения	Для определения потоков запишем систему уравнений.
Y_{23} – осмысление на уровне применения	В качестве ответа выступает решение системы уравнений.
Y_{31} – алгоритмирование на уровне узнавания	$АвБ - \mathcal{E}_1 = 500\Gamma_1 + 6\Gamma_1^2;$ $АзБ - \mathcal{E}_2 = 400\Gamma_2 + 10\Gamma_2^2;$ $АдБ - \mathcal{E}_3 = 600\Gamma_3 + 5\Gamma_3^2$
Y_{32} – алгоритмирование на уровне воспроизведения	Следует продифференцировать полученные уравнения по грузопотоку.
Y_{33} – алгоритмирование на уровне применения	$АвБ - \frac{d\mathcal{E}_1}{d\Gamma_1} = 500 + 12\Gamma_1;$ $АзБ - \frac{d\mathcal{E}_2}{d\Gamma_2} = 400 + 20\Gamma_2;$ $АдБ - \frac{d\mathcal{E}_3}{d\Gamma_3} = 600 + 10\Gamma_3.$
Y_{41} – контролирование на уровне узнавания	Следует составить систему уравнений: $\begin{cases} 500 + 12\Gamma_1 = 400 + 20\Gamma_2 \\ 500 + 12\Gamma_1 = 600 + 10\Gamma_3 \\ \Gamma_1 + \Gamma_2 + \Gamma_3 = 80 \end{cases}$

У ₄₂ – контролирование на уровне восприятия	Одним из известных методов решаем полученную систему уравнений. В результате получим, что $\Gamma_1=30,4$, $\Gamma_2=23,2$, $\Gamma_3=26,4$.
У ₄₃ – контролирование на уровне применения.	Окончательный ответ имеет вид: $\Gamma_1=30,4$ млн.т., $\Gamma_2=23,2$ млн.т., $\Gamma_3=26,4$ млн.т.

Ответ: $\Gamma_1=30,4$ млн.т., $\Gamma_2=23,2$ млн.т., $\Gamma_3=26,4$ млн.т.

Результаты исследования. Адаптивное обучение способно подстроиться под уровень знаний обучающегося с учетом его индивидуальной скорости освоения предмета. Иными словами, такое образование становится персонализированным, что само по себе является гарантом успеха в освоении учебных знаний.

В статье нами был рассмотрен адаптивный подход к изучению математики по теме «Производная функции и ее приложения» в вузе с помощью познавательной – деятельностной матрицы. С помощью данного подхода обучающийся имеет возможность выбора индивидуального способа изучения курса математики, предполагающий выбор оптимального подбора упражнений, поддерживающих интерес к предмету на протяжении всего обучения.

Выводы. Перечислим положительные черты адаптивной системы обучения с использованием познавательной-деятельностной матрицы: каждый студент работает над заданиями, которые соответствуют его уровню подготовки; каждый студент выполняет задания в своем индивидуальном темпе вне зависимости от остальных, при этом пока слабые обучающиеся преодолевают задания первого уровня сложности, другие могут выполнять задания второго, третьего, а самые сильные – четвертого уровня сложности.

Литература:

- Архипова, Н. А. К вопросу об особенностях математической подготовки обучающихся транспортных вузов по целевым направлениям / Н. А. Архипова, Н. Н. Евдокимова, Т. В. Рудина // Наука и образование транспорту. – 2020. – № 2. – С. 139-142.
- Архипова, Н. А. Роль профессионально направленных задач при обучении математике обучающихся университета путей сообщений специальности "Подвижной состав железных дорог" / Н. А. Архипова, Н. Н. Евдокимова, Т. В. Рудина // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2019. – Т. 21. – № 65. – С. 16-21.
- Белый, Р. А. Адаптивное обучение в контексте современных образовательных трендов / Р. А. Белый. — Текст : непосредственный // Исследования молодых ученых : материалы CVI Междунар. науч. конф. (г. Казань, июнь 2025 г.). — Казань : Молодой ученый, 2025. — С. 78-82.
- Кречетов, И. А. Принципы реализации технологии адаптивного обучения // Современное образование: проблемы взаимосвязи образовательных и профессиональных стандартов: матер. международ. науч.-методич. конф. – Томск, 2016. – С. 116-118.
- Рябинова, Е. Н. Адаптивная система персонифицированной подготовки студентов / Е. Н. Рябинова // Психология и педагогика: методика и проблемы практического применения. – 2009. – №7. – С. 81-86.
- Рябинова, Е. Н. Использование адаптивной системы персонифицированной подготовки студентов [Текст] / Е. Н. Рябинова // Материалы международной научно-методической конференции (15-17 апреля 2009 года), Том I/СГАСУ. – Самара, 2009. – С. 344-347.
- Рябинова, Е. Н. Система персонифицированной подготовки студентов технических вузов [Текст] / Е. Н. Рябинова // Материалы XVI Международной научно-методической конференции «Высокие интеллектуальные технологии и инновации в образовании и науке» 13-14 февраля 2009 г. – С-Пб: СПбГПУ, 2009. – С. 160-161.
- Рябинова, Е. Н. Формирование познавательной-деятельностной матрицы учебного материала в высшей профессиональной школе [Текст]: Монография. / Е. Н. Рябинова. – Самара: Изд-во СНЦ РАН, 2008. – 245 с.
- Татарникова, С. А. Адаптивное обучение как технология персонализированного профессионального обучения / С. А. Татарникова, И. А. Чаунина // Ratio et Natura. – 2022. – № 1(5). – С. 89-90.
- Царев, Р. Ю., Тынченко, С. В., Гриценко, С. Н., Адаптивное обучение с использованием ресурсов информационно-образовательной среды // Современные проблемы науки и образования. — 2016. — № 5. — С. 219.

ORGANIZING ADAPTIVE LEARNING WITH THE HELP OF A COGNITIVE-ACTIVITY MATRIX: MATHEMATICS IN A UNIVERSITY

© 2025 T.V. Rudina¹, A.E. Kazeev²

*Tatyana V. Rudina, Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Higher Mathematics*

E-mail: yatanya2005@yandex.ru

Alexey E. Kazeev, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor, Department of Informatics, Applied Mathematics and Methods of Teaching Them

E-mail: kazeev_a@mail.ru

¹Volga Region State Transport University

²Samara State University of Social Sciences and Education
Samara, Russia

In an era of rapid progress in modern technology, there is an urgent need for effective exchange of knowledge, experience and skills. The catalyst for social, economic and cultural development is the transformation of the structure and content of higher professional education, which is aimed at developing its fullness and diversity. In turn, new information needs arise that determine the configuration of the modern information environment. At the same time, the development of new training formats, for example, mobile and distance learning, contributes to the need to create innovative training systems and tools for their development. Modern higher education institutions have high potential for introducing advanced forms and methods of education. Such resources include not only the material and technical base, qualified engineering and pedagogical personnel, but also the possibility of promptly developing new approaches to teaching various disciplines, in particular, mathematics. It is worth noting that not all methods are fully aimed at taking into account the peculiarities of the level of training of students in higher educational institutions. As a result, an urgent task is to develop innovative principles for building adaptive training programs. We propose to use an informative - activity matrix when solving mathematical problems at a university, in particular, when studying the topic "Derivative of a function and its applications." We have presented problems of various levels of complexity for calculating derivatives using an cognitive-action matrix, and also consider the solution of a professionally directed problem.

Keywords: adaptive learning, cognitive - activity matrix, discipline "Mathematics," calculation of derived functions

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-11-17

EDN: HPCBNO

References:

1. Arkhipova, N. A. K voprosu ob osobennostiakh matematicheskoi podgotovki obuchaiushchikhsia transportnykh vuzov po tselevym napravleniyam (To the question of the peculiarities of mathematical training of students of transport universities in target areas) / N. A. Arkhipova, N. N. Evdokimova, T. V. Rudina // Nauka i obrazovanie transportu. – 2020. – № 2. – S. 139-142.
2. Arkhipova, N. A. Rol' professional'no napravlennykh zadach pri obuchenii matematike obuchaiushchikhsia universiteta putei soobshcheniya spetsial'nosti "Podvizhnoi sostav zheleznnykh dorog" (The role of professionally directed tasks in teaching mathematics to students of the University of Railways specialty "Rolling stock of railways") / N. A. Arkhipova, N. N. Evdokimova, T. V. Rudina // Izvestiya Samarskogo nauchnogotsentra Rossiiskoi akademii nauk. Sotsial'nye, humanitarnye, mediko-biologicheskie nauki. – 2019. – T. 21. – № 65. – S. 16-21.
3. Belyi, R. A. Adaptivnoe obuchenie v kontekste sovremennykh obrazovatel'nykh trendov (Adaptive learning in the context of modern educational trends) / R. A. Belyi. — Tekst : neposredstvennyi // Issledovaniya molodykh uchenykh : materialy CVI Mezhdunar. nauch. konf. (g. Kazan', iyun' 2025 g.). — Kazan' : Molodoiucheniy, 2025. — S. 78-82.
4. Krechetov, I. A. Printsipy realizatsii tekhnologii adaptivnogo obucheniia (Principles of Adaptive Learning Technology Implementation) // Sovremennoe obrazovanie: problemy vzaimosvyazoi obrazovatel'nykh i professional'nykh standartov: mater. mezhdunarod. nauch.-metodich. konf. – Tomsk, 2016. – S. 116-118.
5. Riabinova, E. N. Adaptivnaia sistemapersonifitsirovannoi podgotovki studentov (Adaptive system of personalized training of students) / E. N. Riabinova // Psikhologiya i pedagogika: metodika i problemy prakticheskogo primeneniia. – 2009. – № 7. – S. 81-86.
6. Riabinova, E. N. Ispol'zovanie adaptivnoi sistemy personifitsirovannoi podgotovki studentov (Use of adaptive system of personalized training of students) [Tekst] / E. N. Riabinova // Materialy mezhdunarodno nauchno-metodicheskoi konferentsii (15-17 aprelya 2009 goda). – Tom I/SGASU. – Samara, 2009. – S. 344-347.

7. Riabinova, E. N. Sistema personifitsirovannoi podgotovki studentov tekhnicheskikh vuzov (System of personalized training of students of technical universities) [Tekst] /E.N. Riabinova// Materialy XVI Mezhdunarodnoinauchno-metodicheskoi konferentsii «Vysokie intellektual'nye tekhnologii i innovatsii v obrazovani i nauke» 13-14 fevralia 2009 g. - S-Pb: SPbGPU. 2009 - S 160-161.
8. Riabinova, E. N. Formirovanie poznatel'no-deiatel'nostnoi matritsy uchebnogo materiala v vysshei professional'noi shkole (Formation of an educational matrix of educational material in a higher professional school) [Tekst]: Monografiia. /E.N. Riabinova. - Samara: Izd-vo SNTs RAN, 2008 - 245 s.
9. Tatarnikova, S. A. Adaptivnoe obuchenie kak tekhnologii personalizirovannogo professional'nogo obucheniia (Adaptive Learning as Personalized Vocational Learning Technology) / S. A. Tatarnikova, I. A. Chaunina // Ratio et Natura. - 2022. - № 1(5) - S. 89-90.
10. Tsarev, R. Iu., Tynchenko, S. V., Gritsenko, S. N., Adaptivnoe obuchenie s ispol'zovaniem resursov informatsionno-obrazovatel'noy sredy (Adaptive learning using the resources of the information and educational environment) // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniia. - 2016. - № 5. - S. 219.

УДК 378.147 (Методы обучения. Формы преподавания)

АКТУАЛЬНОСТЬ ФОРМИРОВАНИЯ ГОТОВНОСТИ ПЕДАГОГОВ К РАЗВИТИЮ ТЕХНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА ДОШКОЛЬНИКОВ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

© 2025 Т.В. Тимофеева^{1,2}, О.М. Буранок¹

Тимофеева Тамара Владимировна, аспирант, старший воспитатель

E-mail: mdou-solnyshko@mail.ru

Буранок Олег Михайлович, профессор, доктор филологических наук, доктор педагогических наук, заведующий кафедрой литературы, журналистики и методики обучения

E-mail: olegburanok@yandex.ru

¹Самарский государственный социально-педагогический университет
Самара, Россия

²СПДС «Вишенка» ГБОУ лицея №16
Жигулёвск, Россия

Статья поступила в редакцию 23.06.2025

В статье обосновывается актуальность проблемы формирования готовности педагогов дошкольного образования к развитию технического творчества детей. Акцент делается на том, что современный педагог должен обладать интегративным качеством личности, включающим не только профессиональные знания и умения, но и мотивацию, и способность к творческой деятельности с использованием широкого спектра средств — от традиционных конструкторов до современных цифровых инструментов. Теоретической основой исследования выступают положения системно-деятельностного подхода, принципы раннего STEM-образования и анализ нормативных требований (ФГОС ДО, национальные проекты). Доказывается, что решение данной проблемы является ключевым фактором для достижения стратегических целей государства: формирования инженерного мышления у детей с дошкольного возраста, обеспечения будущего технологического суверенитета страны и выполнения задач нацпроекта «Образование». Авторы предлагают конкретные пути решения проблемы на научном, практическом и законодательном уровнях. К ним относятся: разработка критериев оценки готовности педагогов, интеграция соответствующих модулей в программы повышения квалификации, создание федеральных ресурсных центров, а также внесение корректировок в ФГОС ДО. Делается вывод о необходимости междисциплинарных исследований и государственно-частного партнерства для модернизации системы подготовки педагогических кадров.

Ключевые слова: готовность педагогов, дошкольное образование, техническое творчество дошкольников, инновационная деятельность, повышение квалификации, STEM-образование

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-18-22

EDN: FCHCDW

Введение. Актуальность изучения воспитательного процесса у детей младшего возраста посредством технического творчества обусловлено его определяющей ролью в развитии логики, пространственного мышления и умения работать в команде.

Техническое творчество дошкольников определяется как деятельность, направленная на создание простых механизмов, конструирование, экспериментирование и решение задач через игровые формы. В этом контексте ключевую роль играет STEM/STEAM-образование, ориентированное на формирование креативности, инженерного мышления и навыков решения задач. STEM (от англ.: Science, Technology, Engineering and Math; в переводе - наука, технологии, инженерия и математика) – это метод обучения, который объединяет практические и теоретические навыки. Он позволяет получить глубокие знания и формирует глобальное видение изучаемых дисциплин. Каждый элемент системы отвечает за развитие определённых навыков: наука объясняет законы окружающего мира, технология даёт опыт применения знаний в реальной жизни, инженерия обучает экспериментам и работе с ресурсами, а математика развивает логическое мышление и алгоритмический подход.

Дошкольный возраст представляет собой уникальный период в развитии личности ребенка, когда его природная любознательность и стремление к познанию мира достигают наивысшей точки [Тимофеева Т.В.]. Именно в этот драгоценный момент закладывается фундамент креативного и

технического мышления, формируются первые зачатки творческого потенциала, который впоследствии может определить весь жизненный путь человека.

Особую актуальность в этом периоде интеллектуального развития ребенка имеет грамотное педагогическое сопровождение, на которое указывается в ФГОС ДО. Профессиональный взгляд воспитателя способен не только заметить, но и умело направить естественное стремление ребенка к созиданию в конструктивное русло. «В стандарте чётко сформулировано требование об обеспечении дошкольных образовательных учреждений квалифицированными кадрами. В настоящее время крайне важна твёрдая идея о комплектовании детских садов профессионалами» [Кузуб Н.Д., с. 40].

Педагогическое участие в данном периоде становится своего рода катализатором, превращающим природный потенциал ребенка в осознанные способности и таланты. В этом возрасте детская психика обладает удивительной пластичностью: мышление еще не сковано стереотипами, воображение работает особенно активно и стремится руками воплощать возникающие идеи в реальность, например, путем игровых конструкторов. Только квалифицированное педагогическое руководство позволяет не только сохранить, но и приумножить эти бесценные качества, заложив прочный фундамент для дальнейшего развития личности.

Дошкольное детство можно сравнить с плодородной почвой, где при профессиональном педагогическом подходе каждое семя способностей и талантов может прорасти и принести богатейший урожай в будущем в виде высококлассных специалистов востребованных экономикой профессий. В этот период у ребенка закладываются сенситивные навыки для развития:

1) креативности – через экспериментирование и свободную игру дети учатся генерировать идеи и находить нестандартные решения, например, при выполнении заданий Всероссийской олимпиады для дошкольников «Умка».

2) технического мышления – конструирование моделей, например, из конструкторов «Lego», других робототехнических наборов формирует понимание причинно-следственных связей в процессе игрового конструирования и моделирования различных механизмов.

3) цифровой грамотности – осознанное использование конструкторских технологий предотвращает пассивное потребление развлекательного контента при просмотре информации в смартфоне или компьютере.

История вопроса. Исследования (ЮНЕСКО, проект DATEC [Калаш И.]) подтверждают, что раннее вовлечение в техническое творчество повышает шансы детей на успешную адаптацию в технологически насыщенном мире и способствует выбору инженерных профессий при поступлении учреждения среднего профессионального образования (СПО) и вузы.

Недостаточная готовность педагогов ДОО: анализ проблемы.

Авторы (Г.В. Яковлева [6] и др.) отмечают, что несмотря на нормативные требования, практика ДОО в России сталкивается с рядом барьеров:

1) организационно-методические: дефицит учебных материалов и оборудования (робототехнические наборы, цифровые инструменты), жёсткость образовательных программ, ограничивающая внедрение инноваций,

2) кадровые: отсутствие модулей по техническому творчеству в программах педагогических вузов; низкая ИКТ-компетентность воспитателей; консерватизм педагогического сообщества, стереотипы о «несерьёзности» технических видов деятельности для дошкольников.

3) социокультурные: недостаточная осведомлённость родителей о пользе технического творчества.

Как отмечают исследователи (О.А. Соломенникова [4], Т. А. Сваталова [3]), ключевой проблемой является несовершенство системы повышения квалификации в аспекте формирования у педагогов мотивационного, когнитивного и деятельностного компонентов готовности к развитию у дошкольников технического творчества.

Методы исследования. Теоретические – методы синтеза, систематизации понятий «техническое творчество», обобщения, моделирования при разработке гипотезы и проектирования модели формирования готовности педагогов к развитию технического творчества дошкольников; эмпирические – педагогический эксперимент (констатирующий, формирующий, контрольный), опросник, кейс-стади, метод аналитической индукции, тест Беннета, тест Э.П. Торренса, метод сравнительного анализа программы повышения квалификации воспитателей в вопросах развития детского технического творчества в Институтах развития образования (ИРО) в федеральных округах; математические (математическая статистика – критерий согласия χ^2 Пирсона, коэффициент ранговой корреляции

Кендалла).

Результаты исследования. Процесс формирования готовности педагога к развитию технического творчества у детей младшего возраста представляет собой решение комплексной задачи, включающей три взаимосвязанных компонента: психологический, содержательный и практический.

Психологический компонент характеризуется наличием устойчивой мотивации, личной заинтересованности педагога в развитии технического творчества у детей, а также сформированностью ценностных ориентиров в данной области. Важным аспектом является способность педагога к саморазвитию и готовность к освоению новых технологий.

Содержательный компонент включает в себя: профессиональные знания педагога в области технического творчества и конструирования в дошкольном возрасте; владение современными методами организации проектной деятельности; понимание структуры и содержания процесса развития технических навыков у детей младшего возраста; умение использовать информационно-коммуникационные технологии; знание особенностей работы с различными конструкторами и материалами.

Практический компонент при формировании готовности педагога содержит: навыки организации конструктивной деятельности детей; умение создавать развивающую среду; способность к вариативному решению педагогических задач; навыки оценки и коррекции собственной деятельности; умение интегрировать техническую деятельность в различные образовательные области.

При комплексном использовании указанных компонентов осуществляется поэтапное формирование готовности педагога:

- 1) формирование мотивации и ценностного отношения,
- 2) освоение функциональных знаний и умений,
- 3) практическое применение полученных компетенций.

Особое внимание уделяется согласованности условий с ФГОС, их доступности для самостоятельной деятельности детей и адекватности поставленным целям. Эффективность формирования готовности педагога обеспечивается через систему профессиональной подготовки, включающую курсы повышения квалификации, обмен опытом и практическую деятельность с детьми. Важным аспектом является способность педагога к рефлексии и оценке собственной деятельности, что позволяет корректировать образовательный процесс и находить оптимальные решения возникающих проблем. При этом педагог должен быть готов к использованию различных материалов и технологий, включая как традиционные конструкторы, так и современные цифровые инструменты.

Мы считаем, что готовность педагога представляет собой интегративное качество личности, включающее профессиональные знания, умения, мотивацию и способность к творческой педагогической деятельности в сфере технического творчества.

Теоретической базой формирования готовности педагогов к развитию технического творчества дошкольников выступают: идеи о системно-деятельностном подходе к проблеме; современные подходы к раннему STEM-образованию, включая зарубежный опыт и российские инициативы (проект «Кванториум»); нормативные документы: ФГОС ДО (требования к развитию исследовательской деятельности), национальные проекты («Образование», «Успех каждого ребенка»).

Активизация работы по формированию готовности педагогов к развитию технического творчества дошкольников позволит:

- 1) у детей - воспитать навыки решения проблем в интеллектуальном познании окружающего мира и задатки инженерного мышления, тренировать память и внимание; заложить компьютерную грамотность и навыки получения цифровой информации; развить творческую инициативу и самостоятельность.
- 2) обществу - подготовить кадровый резерв для обеспечения в будущем технологического суверенитета РФ; сократить гендерный дисбаланс в технических профессиях;
- 3) системе образования – дать новый импульс для реализации задач нацпроекта «Образование» через развитие сети «Кванториумов».

Нами видятся перспективные направления решения проблемы. Научные исследования включают разработку критериев оценки готовности педагогов к развитию технического творчества у детей; анализ российского (олимпиада для дошкольников «Умка») и зарубежного опыта (финская модель STEM-образования).

Практические шаги должны быть направлены на интеграцию модулей по техническому творчеству в программы послевузовской переподготовки; создание федеральных ресурсных центров для методической поддержки.

На законодательном уровне необходимо включить развитие навыков по техническому творчеству в перечень обязательных компетенций ФГОС ДО. Кроме того, существенным стимулом стимулирования профессиональных компетенций является грантовая поддержка инновационных ДОО.

Выводы. Таким образом, техническое творчество дошкольников – неотъемлемый элемент для успешного развития общества и экономики в условиях вызовов XXI в. Однако без преодоления кадрового дефицита и модернизации системы образования педагогов дошкольного образования в аспекте раннего развития технического творчества реализация этого потенциала невозможна. Актуальность проблемы требует междисциплинарных исследований, государственно-частного партнёрства и пересмотра подходов к подготовке педагогов. Только так можно обеспечить преемственность между требованиями ФГОС ДО, стратегическими целями государства и реальной практикой российского дошкольного образования.

Литература:

1. Калаш, И. Возможности информационных и коммуникационных технологий в дошкольном образовании: аналитический обзор / И. Калаш. — М.: Институт ЮНЕСКО по информационным технологиям в образовании, 2011. — 176 с.
2. Кузуб, Н. Д. Новый взгляд на проблему кадрового обеспечения муниципального дошкольного образовательного учреждения / Н. Д. Кузуб, А. О. Буранок // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. — 2018. — Т. 20, № 5. — С. 40-42.
3. Сваталова, Т. А. Формирование профессиональной компетентности педагогов дошкольного образования в системе дополнительного профессионального образования (повышения квалификации) : специальность 13.00.07 : автореферат дис. на соискание учен. степени канд. пед. наук / Сваталова Тамара Александровна. — Челябинск, 2009. — 26 с.
4. Соломенникова, О. А. Непрерывное повышение квалификации - основа совершенствования профессиональной компетентности педагогов дошкольного образования / О. А. Соломенникова // Конференциум АСОУ: сборник научных трудов и материалов научно-практических конференций. — 2019. — № 3-1. — С. 221-227.
5. Тимофеева, Т. В. Формирование у старших дошкольников представлений о времени и часах / Т. В. Тимофеева // Педагогический альманах [Текст: электронный]. — URL: <https://www.pedalmanac.ru/369688> (дата обращения: 18.03.2025).
6. Яковлева, Г. В. Условия эффективности инновационной методической работы в дошкольном образовательном учреждении / Г. В. Яковлева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — 2010. — Т. 12. — № 5-1. — С. 94-97.

THE RELEVANCE OF EDUCATING TEACHERS' READINESS FOR THE DEVELOPMENT OF TECHNICAL CREATIVITY IN PRESCHOOLERS: STATING THE PROBLEM

© 2025 T.V. Timofeeva^{1,2}, O.M. Buranok¹

Tamara V. Timofeeva, graduate student, senior tutor

E-mail: mdou-solnyshko@mail.ru

Oleg M. Buranok, Professor, Doctor of Philology, Doctor of Pedagogical Sciences, Head of the Department of Literature, Journalism and Teaching Methods

E-mail: olegburanok@yandex.ru

¹Samara State University of Social Sciences and Education
Samara, Russia

²SPDS «Vishenka» GBOU Lyceum No. 16
Zhigulevsk, Russia

The article examines the current aspects of educating teachers' readiness for the development of technical creativity of preschoolers at the current stage of society's development, which is characterized by rapid digitalization, the growth of technological innovations and the transition to a knowledge economy. Preschool age is of particular importance, when the foundations of cognitive activity, creative potential and technical thinking are laid. However, the implementation of these tasks is faced with the problem of insufficient readiness of teachers of preschool educational organizations (DOE) to develop technical creativity in children. The contradiction between the requirements of the Federal State Educational

Standard for Preschool Education (FGOS DO, approved by Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation dated October 17, 2013 No. 1155) and real practice requires scientific understanding.

Keywords: teacher readiness, preschool education, technical creativity of preschoolers, innovation, professional development, STEM education

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-18-22

EDN: FCHCDW

References:

1. Kalash, I. Vozmozhnosti informatsionnykh i kommunikatsionnykh tekhnologii v doshkol'nom obrazovanii: analiticheskii obzor (The possibilities of information and communication technologies in preschool education: an analytical review) / I. Kalash. — M.: Institut IuNESKO po informatsionnym tekhnologiyam v obrazovanii, 2011. — 176 s.
2. Kuzub, N. D. Novyi vzgliad na problemu kadrovogo obespecheniia munitsipal'nogo doshkol'nogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniia (A new look at the problem of staffing a municipal preschool educational institution) / N. D. Kuzub, A. O. Buranok // Izvestiia Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk. Sotsial'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki. — 2018. — T. 20, № 5. — S. 40-42.
3. Svatalova, T. A. Formirovanie professional'noi kompetentnosti pedagogov doshkol'nogo obrazovaniia v sisteme dopolnitel'nogo professional'nogo obrazovaniia (povysheniia kvalifikatsii) (Formation of professional competence of preschool education teachers in the system of additional professional education (advanced training)) : spetsial'nost' 13.00.07 : avtoreferat dis. na soiskanie uchen. stepeni kand. ped. nauk / Svatalova Tamara Aleksandrovna. — Cheliabinsk, 2009. — 26 s.
4. Solomennikova, O. A. Nepreryvnoe povyshenie kvalifikatsii - osnova sovershenstvovaniia professional'noi kompetentnosti pedagogov doshkol'nogo obrazovaniia (Continuous professional development is the basis for improving the professional competence of preschool education teachers) / O. A. Solomennikova // Konferentsium ASOU: sbornik nauchnykh trudov i materialov nauchno-prakticheskikh konferentsii. — 2019. — № 3-1. — S. 221-227.
5. Timofeeva, T. V. Formirovanie u starshikh doshkol'nikov predstavlenii o vremeni i chasakh (Formation of ideas about time and clocks in older preschoolers) / T. V. Timofeeva. — Tekst : elektronnyi // Pedagogicheskii al'manakh [Tekst: elektronnyi]. — URL: <https://www.pedalamanac.ru/369688> (data obrashcheniia: 18.03.2025).
6. Iakovleva, G. V. Usloviia effektivnosti innovatsionnoi metodicheskoi raboty v doshkol'nom obrazovatel'nom uchrezhdenii (Conditions for the effectiveness of innovative methodological work in a preschool educational institution) / G. V. Iakovleva // Izvestiia Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk. — 2010. — T. 12, № 5-1. — S. 94-97.

УДК 7.025 (Повреждения, износ (изнашивание), удаление, сохранение, защита, восстановление)

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СВОЙСТВ НАТУРАЛЬНЫХ КЛЕЕВ
ДЛЯ УКРЕПЛЕНИЯ КРАСОЧНОГО СЛОЯ ПРИ РЕСТАВРАЦИИ
СТАНКОВОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ НА ХОЛСТЕ**

© 2025 Н.К. Кириллова^{1,2}, Д.А. Понсе Фернандес³, А.Л. Ковжина², И.С. Романова¹
*Кириллова Наталия Константиновна, кандидат технических наук, доцент
Кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры¹; доцент,
заведующий учебной лабораторией Кафедры технологии электрохимических производств²*
E-mail: natakirilova61@mail.ru

*Джениффер Арлет Понсе Фернандес, реставратор
E-mail: jeniffer_ponce@inah.gob.mx*

*Ковжина Анна Леонидовна, старший преподаватель
Кафедры химической технологии полимеров
E-mail: anna_kovzhina@mail.ru*

*Романова Ирина Сергеевна, старший преподаватель
Кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры
E-mail: irinarom2000@mail.ru*

¹Санкт-Петербургский государственный институт культуры

²Санкт-Петербургский государственный технологический институт
(технический университет)
Санкт-Петербург, Россия

³Национальный исторический музей
Чапультепек, Мексика

Статья поступила в редакцию 29.07.2025

В статье представлены результаты исследований трех натуральных клеев, которые можно применять для укрепления станковой живописи на холсте: осетрового, кроличьего и футори. С одной стороны, два распространенных белковых вещества, которые используются с самых ранних этапов развития практики реставрации, с другой – футори, полисахарид восточного происхождения, использование которого для укрепления красочного слоя было начато несколько лет назад. Методом ИК-спектроскопии исследован химический состав клеев, а также проанализированы следующие показатели: уровень pH растворов клеев, вязкость, твердость, влагопоглощение, прочность и блеск. Футори показал высокую вязкость и эластичность, большую водопоглощающую способность, отсутствие склонности к развитию плесени. Он требует контроля pH из-за возможных загрязнений при его производстве. Осетровый клей остается оптимальным традиционным материалом с высокими адгезионными свойствами, тогда как кроличий клей обладает более низким pH и большей гигроскопичностью. Добавление меда в глютиновые клеи улучшает их гибкость, но увеличивает риск появления плесени и делает их нестабильными при изменении влажности. Результаты исследований подчеркивают необходимость комплексного подхода при выборе клея для укрепления, с учетом его химических и физических характеристик, необходимых для конкретных реставрационных задач.

Ключевые слова: природные клеи, реставрация живописи, укрепление красочного слоя, ИК-спектроскопия, футори

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-23-36

EDN: HZRGDW

Введение. Клеи в реставрации – это материалы, которые выполняют фундаментальную роль. Их используют в том числе и в процессе укрепления масляной живописи, поскольку они могут вернуть красочным слоям физическую целостность и способность к механическому сопротивлению, которые утрачиваются в результате естественного старения или под влиянием повреждений и других внешних факторов. Отрицательные качества адгезии и когезии в этих слоях в меньшей или большей степени влекут за собой риск утраты живописных слоев, которые могут быть необратимыми и угрожать целостности самого произведения.

История вопроса. Процесс укрепления красочного слоя представляет собой один из важнейших этапов реставрации, который часто применяется при реставрации станковой живописи на холсте и имеет фундаментальное значение для долгосрочной консервации объектов. Изучение укрепляющих материалов в реставрации в данном контексте не было исчерпывающим и является актуальным, учитывая возможность наличия аргументации для выбора лучшего клея в каждом конкретном случае.

Хотя выбор подходящего клея для укрепления должен быть направлен на решение проблемы, обнаруженной у конкретной картины, нельзя игнорировать основополагающие критерии, которые современная научная реставрация требует от этих материалов. К ним относятся обратимость, безопасность и долговечность. Эти принципы направлены на достижение долгосрочной консервации произведений, основанной на знании свойств и эффективности реставрационных материалов, а также применяемых методов.

В России осетровый клей является главным материалом для различных процессов реставрации картин и икон, а также других видов предметов искусства. В различных учебных пособиях и книгах, посвященных реставрации, содержится информация об этом материале, его подготовке, обработке и сохранении, которые мало изменились с течением времени. Еще одним рассматриваемым клеем является фунори. В Соединенных Штатах, в связи с необходимостью реставрирования имеющихся восточных произведений, были приглашены японские специалисты. В этом контексте появились публикации, которые постепенно привели к распространению японских методов и материалов среди реставраторов, специализирующихся на восточных произведениях.

В конце 1970–х гг. появился ряд публикаций, описывающих методы и материалы японской реставрации, в том числе и с фунори. В число важных источников по данному вопросу входят следующие публикации: «Japanese scroll paintings: a handbook of mounting techniques (Японских свитков: руководства по технике монтажа)» Масако Кояно (1979); «Funori: a Short Description, Recipe and Source (Фунори: краткое описание, рецепт и источник)» Дебра Эванс (1984) и «Vegetables adhesives used in the workshop of the Hyogushi, restorer and mounter of Japanese paintings (Растительные клеи, используемые в мастерской Хегуши, реставратора и оформителя японской живописи)» Катсухико Масуда (1984).

Уже в начале XXI в., Д. Свайдер и М. Смит (2005) из галереи Фреер и Саклерс опубликовали работу, которая является на сегодняшний день ключевым источником о физических и химических свойствах фунори. В том же году, Т. Гейгером и Ф. Мишелем из Швейцарского федерального института по тестированию и исследованию материалов, было проведено сравнительное исследование оптических и механических свойств различных природных и синтетических адгезивов с Jun Funori®, результаты были представлены в публикации «Studies on the polisaccaride JunFunori used to consolidate matt Paint (Исследования полисахарида JunFunori, используемого для укрепления матовой краски)» (2005).

В последующие годы было опубликовано несколько научных статей о различных свойствах фунори как реставрационного материала в разных европейских странах. Ч. Туер (2011) из Исторического центра консервации Шотландии оценила различные клеи для профилактического укрепления живописи темперы на деревянной основе в архитектурных интерьерах, включая Фунори и Jun funori®. Р. Ямас и Д. Рамос (2014) из Политехнического университета Валенсии провели колориметрическую оценку и устойчивость к старению трех клеев, используемых при укреплении современных матовых красочных слоев. Позже, К. Катенацци (2016) в Университете прикладных искусств и наук юга Швейцарии (СУПСИ) провела исследование консолидации неорганических пигментов в росписи с помощью фунори.

В последние годы японские реставраторы из Национального исследовательского института культурных объектов (National Research Institute for Cultural Properties) в работе «Characterization of funori as a conservation material: Influence of seaweed species and extraction temperature (Характеристика фунори как реставрационного материала: влияние видов морских водорослей и температуры экстракции)» (2014) и «Scientific approaches for adhesives in the conservation of Japanese paintings (Научные подходы к клеям при консервации японских картин)» (2017) проводили исследования по конкретной теме, которая не разрабатывалась европейскими учеными: различия между двумя типами экстракции, а также различия между разновидностями водорослей фунори. Были получены некото-

рые результаты, однако исследователи сделали вывод, что еще многое предстоит изучить [Понсе Ф.Д.А., с. 28–31].

Одной из немногих статей о фунори в российской практике реставрации является исследование А.А. Бринцевой из Государственного института научных исследований и реставрации (ГосНИИР): «Фунори как укрепляющий состав». Она описывает опыт применения этого клея для укрепления красочного слоя в трех картинах XIX в., написанных маслом по масляному грунту, в 2014 – 2015 гг.

Цель данного исследования – сравнительный анализ клеев, применяемых для укрепления масляной станковой живописи на холсте, направленный на определение их физико-химических и оптических свойств, в частности возможности применения фунори для укрепления.

Задачи исследования:

- 1) анализ химического состава пленок посредством инфракрасной спектроскопии;
- 2) оценка физико-химических свойств водных растворов клеев (уровня pH, вязкости) и свойств пленок на их основе (твердости, влагопоглощения, прочности);
- 3) анализ оптического свойства – блеска пленок, образованных рассматриваемыми клеями.

Методы исследования. Для решения поставленных задач использовались инструментальные методы анализа. Химический состав пленок анализировался посредством инфракрасной спектроскопии.

Результаты исследования. Осетровый клей – это материал, который с большим успехом был включен в практику реставрации в России и в зарубежных странах, поскольку он обладает всеми необходимыми для реставрации качествами [Алешин А.Б., с. 63]; однако возникают проблемы с высокой стоимостью этого материала и со сложностями его приобретения за рубежом.

Кроличий клей – материал с более низкой стоимостью и большей доступностью; в Европе и за рубежом его часто используют в реставрации, а в России его использование в качестве замены осетрового клея – вопрос, вызывающий много споров в практике реставрации.

В последнее время в литературных источниках встречаются упоминания о использовании такого материала для реставрации живописи как фунори. Фунори – это природный полисахарид, получаемый из красных водорослей, в основном из вида *Gloipectis*, произрастающих у побережья Японии, Кореи и Южного Китая [Hayakawa N., с. 230]. В настоящее время он применяется в качестве укрепляющего состава для различных предметов искусства, включая красочный слой масляной живописи на холсте [Бринцева А.А.], однако информация о его эффективности и долгосрочном поведении недостаточна. Кроме того, требуется лучшее понимание характеристик фунори при использовании для укрепления красочного слоя, а также различий между двумя возможными способами его получения – холодной и горячей экстракциями.

В результате проведенных исследований получены данные, позволяющие реставраторам иметь систематизированную информацию и экспериментально-сравнительную основу для выбора одного из трех клеев, изученных для укрепления красочного слоя в живописи на холсте в соответствии с требованиями и характеристиками для конкретного реставрируемого произведения.

Сами по себе коллагеновые клеи слишком жестки для укрепления станковой живописи на холсте, поэтому к ним добавляют пластификатор, как правило, мед. Исследования проводили с образцами клея без меда и клея с медом. Что касается фунори, были выбраны два различных типа его получения, описанные в литературе: экстракция при комнатной температуре ($t^\circ = 20-22^\circ\text{C}$) и горячая экстракция, $t^\circ = 80^\circ\text{C}$ (для горячей экстракции водоросли фунори, также промывались и замачивались на сутки в дистиллированной воде; далее, их помещали на водяную баню при температуре около 80°C на час; после чего их также фильтровали через сетку) [Geiger T., с. 194].

Были выбраны диапазоны концентраций каждого из веществ, используемых для укрепления станковой живописи на холсте. В итоге шесть образцов исследованных клеев были следующими:

- 1) осетровый клей 7 – 8%;
- 2) осетровый клей 7 – 8% с медом 1:1 (сухого клея по весу к количеству меда по весу);
- 3) кроличий клей 10 – 13%;
- 4) кроличий клей 10 – 13% с медом 1:1 (сухого клея по весу к количеству меда по весу);
- 5) фунори 1 – 2% экстракции при комнатной температуре;
- 6) фунори 1 – 2% горячей экстракции.

Инфракрасная спектроскопия. Исследования были проведены на приборе «Shimadzu IRTracer – 100». Для всех исследований использовались клеевые растворы в следующих концентрациях: 7% – осетровый клей; 10% – кроличий клей и 2% – фунори.

На спектрах, полученных для рассматриваемых клеев, можно заметить, что для осетрового и кроличьего клея характерны выраженные пики 1521–1527 и 1631–1633 см⁻¹. На спектрах образцов обоих глютиновых клеев с медом, можно дополнительно увидеть следующие значения: 1028–1030, 1051–1053, 1537–1548, 1631–1635, 2926–2928 и 3284–3286 см⁻¹.

Закономерно, что спектр фунори отличается от спектров предыдущих образцов, так как относится к другому природному классу. На спектре пленок из фунори, полученных экстракцией при комнатной температуре, наиболее выражены пики 990–991, 1026 и 1064–1066 см⁻¹, а для фунори горячей экстракции – 990, 1026 и 1062 см⁻¹. Таким образом, можно сделать вывод, что нет значительной разницы в природе вещества из водорослей фунори, полученных экстракциями при температурах 20–22°C и 80°C. В таблице 1 приведены значения длин волн наиболее выраженных пиков на спектрах исследуемых образцов клеев.

Таб. 1. Основные пики в ИК-спектрах сравниваемых клеев (см⁻¹)
(Main peaks in the IR spectra of the compared adhesives (cm⁻¹))

Осетровый клей	Осетровый клей с медом	Кроличий клей	Кроличий клей с медом	Фунори экстракции при комнатной температуре	Фунори горячей экстракции
–	–	–	–	990, 991	990
–	1028	–	1028, 1030	1026	1026
–	1051, 1053	–	–	1064, 1066	1062
1522, 1526	1541	1526, 1528	1541, 1548	–	–
1634, 1632	1633, 1634	1631, 1633	1633, 1635	–	–
–	2926, 2928	–	2926	–	–

Изучение pH клеевых растворов. Известно, что наряду с требованиями обратимости и долговечности, реставрационные материалы не должны оказывать негативного воздействия на авторский слой реставрируемого объекта. Уровень pH является одним из важнейших показателей при оценке возможности применения реставрационного материала.

Измерение pH каждого из клеевых растворов было проведено с указанными концентрациями с помощью pH-метра Hanna HI221 при фиксированной комнатной температуре.

В таблице 2 приведены полученные экспериментальные значения показателя pH рабочих растворов глютиновых клеев. Значения pH этих клеев находятся в интервале от 5,3 до 7,0.

Таб. 2. Значение pH растворов глютиновых клеев (pH value of gluten adhesive solutions)

Наименование реставрационного материала	pH
Осетровый клей	6,9 ± 0,1
Осетровый клей с медом	6,3 ± 0,1
Кроличий клей	5,6 ± 0,1
Кроличий клей с медом	5,4 ± 0,1

При измерении значения pH глютиновых клеев, было обнаружено, что осетровый клей имеет pH, близкий к нейтральному (pH 6,9 без меда и 6,3 с медом), в то время как кроличий клей имеет более кислую среду (pH 5,6 без меда и 5,4 с медом). Из вышесказанного также следует, что мед способствует снижению pH клеевых растворов.

Партия фунори, использованная для экспериментов, показала высокое значение pH, что предположительно вызвано добавлением химических веществ (гидроксида и пероксида натрия), которые облегчают отбеливание красных водорослей во время подготовки к использованию [Swider J, с. 117–

118]. Были проведены измерения pH различных партий фунори, приобретенных у поставщиков из Японии:

- красные водоросли для приготовления пищи, без какой-либо отбеливающей обработки, имели показатель pH, равный 5,54;
- для двух партий, произведенных в 2012 и 2013 гг., pH равен 6,94 и 7,58 соответственно.

В ходе исследования было выявлено, что уровень pH фунори, которые были куплены для данного исследования, оказался слишком высоким ($pH > 7$).

Ни в одном из рассмотренных литературных источников не было найдено информации о растворах фунори с высоким уровнем pH. В них указывается, что растворы фунори имеют приемлемый для реставрационных работ уровень pH. Можно сделать вывод, что сильнощелочное значение pH является аномалией, которая возникла в результате производственной обработки рассматриваемой партии водорослей. В связи с этим партия, использованная в эксперименте, была подвергнута очистке активированным углем и центрифугированием при скорости 5000 об/мин в течение 30 минут, по методике, описанной Гейгер [Geiger T., с. 194]. В результате pH очищенной партии составил 7,4 для фунори, полученном экстракцией при комнатной температуре, и 7,8 – для фунори горячей экстракции.

В данном исследовании было установлено, что используемые образцы фунори имели избыток щелочных компонентов. При этом показатель pH был неодинаковым для разных образцов водных растворов, полученных из используемой в работе партии фунори. Вероятно, отбеливающие вещества не были равномерно распределены по всему объему фунори, и, следовательно, проблема высокого значения pH данных растворов заключается в некачественной технологии получения продукта, а не в свойствах самого вещества – водорослей.

Чтобы доказать данный тезис, были проведены следующие операции. Во-первых, были проведены измерения pH в пробах клея из двух различных партий (а и б). Во-вторых, был измерен показатель pH на разных стадиях приготовления раствора: экстракцией при комнатной температуре и горячей экстракцией. В таблице 3 приведены полученные значения pH растворов фунори.

Таб. 3. pH образцы в партиях а и б фунори, $T = 21,5 \pm 1 \text{ }^{\circ}\text{C}$
(pH samples in batches a and b funori, $T = 21.5 \pm 1 \text{ }^{\circ}\text{C}$)

Наименование образцов	pH	
	Партия, а	Партия б
Водоросли, пропитанные дистиллированной водой	$10,2 \pm 0,1$	$10,7 \pm 0,1$
Смоченные водоросли, после нагревания в течении 1 часа	$9,9 \pm 0,1$	$10,1 \pm 0,1$
Фунори горячей экстракции	$10,0 \pm 0,1$	$9,8 \pm 0,1$
Смоченная пленка фунори горячей экстракции	$10,4 \pm 0,1$	$10,4 \pm 0,1$
Фунори экстракции при комнатной температуре	$10,1 \pm 0,1$	$10,6 \pm 0,1$
Смоченная пленка фунори экстракции при комнатной температуре	$10,5 \pm 0,1$	$10,5 \pm 0,1$

Из данных таблицы можно сделать вывод, что обе партии и оба варианта приготовления рабочих растворов требуют корректировки значений pH для использования в реставрационных целях. Также данное исследование показывает важность измерения pH для любых, особенно новых материалов, различных партий и модификаций продуктов, используемых в реставрационной практике.

Измерение условной вязкости исследуемых клеев. Для измерения вязкости был использован вискозиметр Константа ВЗ-246 ТУ 4215-102-27449627-2013. Он предназначен для определения условной вязкости лакокрасочных материалов и растворов полимеров. Методика измерения описана в ГОСТ 8420–74 «Материалы лакокрасочные. Методы определения условной вязкости»¹.

Процесс измерения условной вязкости заключается в следующем.

¹ ГОСТ 8420–74 (ИСО 2431–84) Материалы лакокрасочные. Методы определения условной вязкости. (Межгосударственный стандарт). – Взамен ГОСТ 8420–57. Национальный Стандарт Российской Федерации – Введ. с 01.01.1975. – М.: 2004 [Электронный ресурс]. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/1200019414> (дата обращения 12.05.2019).

Исследуемым веществом заполняется специальная конусообразная чаша объемом 100 мл, на дне которой имеется отверстие. Затем засекается время (в секундах) до первого прерывания вытекающего раствора из сливного отверстия на дне емкости.

Для измерения условной вязкости были также использованы вышеприведенные (по значениям концентраций) растворы клеев. В связи с повышенной вязкостью клеев, исследуемых концентраций растворов было принято решение провести измерение вязкости растворов при 40°C.

Было проведено три измерения вязкости для каждого их клеев, чтобы получить среднее значение. Изначально эксперимент проводился с двумя насадками с диаметрами отверстия для слива: 2 и 4 мм. Однако с использованием насадки с диаметром 2 мм не удалось измерить условную вязкость. Поэтому измерения условной вязкости проводили с использованием насадки с диаметром отверстия 4 мм. Результаты эксперимента представлены в таблице 4.

Из результатов представленных в таблице 4 можно сделать вывод, что условная вязкость белковых клеев примерно одинакова, и что добавление меда несколько увеличивает вязкость раствора кроличьего клея. Также можно заметить, что вязкость растворов фунори довольно высокая, что также подтверждается данными в библиографических источниках.

Таб. 4. Измерение условной вязкости клеевых растворов, T= (40 ± 3) °C
(Measurement of the relative viscosity of adhesive solutions, T= (40 ± 3) °C)

Наименование реставрационного материала	Условная вязкость по вискозиметру ВЗ-246 (с диаметром сопла 4 мм), с
Осетровый клей	11,1 ± 0,1
Осетровый клей с медом	11,1 ± 0,1
Кроличий клей	11,4 ± 0,3
Кроличий клей с медом	12,4 ± 0,5
Фунори экстракции при комнатной температуре	48,7 ± 2,4
Фунори горячей экстракции	73,3 ± 2,2

По увеличению вязкости растворы клеев можно расположить в следующий ряд:

Осетровый клей = осетровый клей с медом < кроличий клей < кроличий клей с медом < фунори экстракции при комнатной температуре < фунори горячей экстракции.

Высокую вязкость растворов фунори можно объяснить химической структурой полисахарида. Важно отметить, что условная вязкость раствора фунори горячей экстракции почти в 1,5 раза больше, чем вязкость растворов фунори экстракции при комнатной температуре.

Изучение твердости клеевых пленок. Измерение твердости пленок было выполнено с помощью маятникового прибора (Маятниковый прибор для определения твердости лакокрасочных покрытий типа М 2124 ТМЛ) по стандарту ГОСТ Р 52166–2003 «Материалы лакокрасочные. Определение твердости покрытия по времени уменьшения амплитуды колебаний маятника»². Перед измерением проводили проверку маятникового прибора по «стеклянному числу» – времени затухания колебаний маятника, точки опоры которого лежат на стандартной стеклянной пластинке.

Эксперимент заключался в следующем:

Заранее с помощью специального металлического аппликатора на стеклянные пластины были нанесены растворы всех исследуемых клеев с рабочей концентрации. Было получено по два образца адгезированных пленок из каждого клея с толщинами «мокрых» слоев 100 и 300 мкм.

² ГОСТ Р 52166–2003 (ИСО 1522:1998) Материалы лакокрасочные. Определение твердости покрытия по времени уменьшения амплитуды колебаний маятника/ - Введ. с 01.01.2005. – М.: Стандартинформ, 2020. – 11 с.

Затем на сформировавшихся на стеклянных образцах пленках измеряли твердость на маятниковом приборе, который совершал определенное количество колебаний в зависимости от твердости пленки испытуемого клея.

Расчет величины твердости покрытия в условных единицах проводят по следующей формуле:

$$H = t/t_1$$

где t – время затухания колебаний маятника от 5° до 2° на испытуемом лакокрасочном покрытии, с;

t_1 – время затухания колебаний маятника от 5° до 2° на стеклянной пластинке («стеклянное число»), с.

За результат эксперимента принимают среднее арифметическое двух величин, их расхождения не должны превышать 3%.

Для эксперимента были использованы растворы клеев вышеприведенных концентраций.

По увеличению твердости формируемых пленок клея при толщине «мокрого слоя» 100 мкм можно расположить в следующий ряд:

Кроличий клей с медом < фунори экстракции при комнатной температуре < осетровый клей с медом = фунори горячей экстракции.

Следует отметить, что осетровый и кроличий клея формируют очень хрупкие, жесткие пленки, которые со временем разрушаются (таблица 5).

Таб. 5. Измерения твердости рабочей клеевой пленки
(Measurements of the hardness of the working adhesive film)

Наименование реставрационного материала	Твердость пленки, отн.ед./толщина «мокрого слоя»	
	100 мкм	300 мкм
Осетровый клей	Образец разрушен	Образец разрушен
Осетровый клей с медом	$0,6 \pm 0,1$	$0,5 \pm 0,5$
Кроличий клей	Образец разрушен	$0,6 \pm 0,1$
Кроличий клей с медом	$0,3 \pm 0,1$	$0,4 \pm 0,1$
Фунори экстракции при комнатной температуре	$0,5 \pm 0,1$	$0,4 \pm 0,1$
Фунори горячей экстракции	$0,6 \pm 0,1$	$0,5 \pm 0,1$

Проведенные исследования показали, что твердость пленок из фунори, полученных разными методами сопоставима с твердостью пленок из осетрового клея с медом. Введение меда позволяет получать из осетрового и кроличьего клеев нерастрескивающиеся, гомогенные пленки. При этом твердость пленок из осетрового клея с медом выше, чем твердость пленок из кроличьего клея с медом.

Было установлено, что наибольшее значение твердости было у пленки, полученной из кроличьего клея (0,6); у пленки осетрового клея с медом (0,5) оно примерно такое же, как у фунори при комнатной температуре. Более низкое значение твердости получилось для кроличьего клея с медом (0,4) и фунори горячей экстракции (0,5). Однако нельзя сказать, что разница между самым высоким и самым низким значениями ярко выражена.

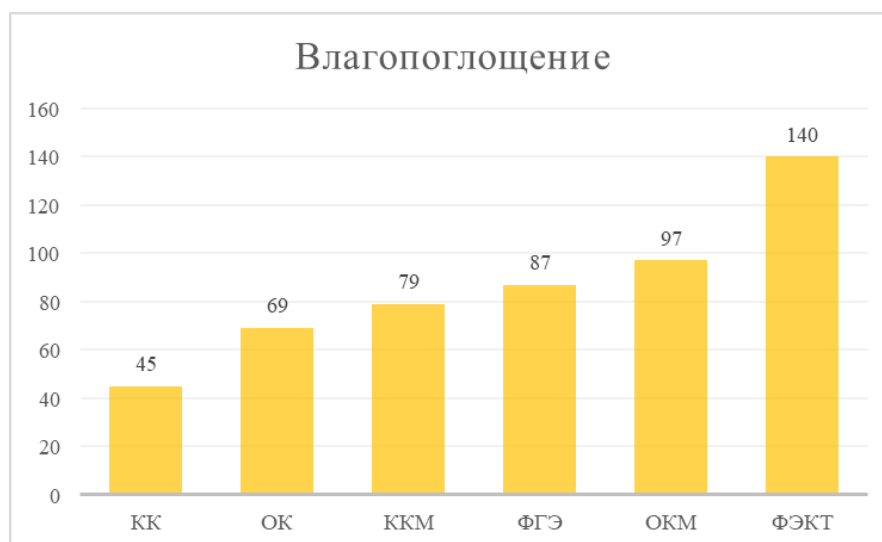
Измерение влагопоглощения клеевых пленок. Эксперимент проводился в соответствии со стандартом ГОСТ 21513–76 «Методы определения водо- и влагопоглощения лакокрасочной пленкой»³. Были изготовлены свободные пленки (2 × 2) см каждого из клеев; их поместили в эксикатор с

³ ГОСТ 21513–76 Методы определения водо- и влагопоглощения лакокрасочной пленкой. (Межгосударственный стандарт). Государственный стандарт союза ССР – Взамен ГОСТ 10086–39. Введ. с 28.01.1976. – М.: 1977. Государственный стандарт союза СССР. [Электронный ресурс]. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/gost-21513-76> (дата обращения 28.05.2019).

определенным показателем относительной влажности. В течение 9 дней проводились измерения массы пленок с помощью электронных весов ANDA&D Company Limited DX-300.

По результатам измерений было установлено, что пленки кроличьего клея способны поглощать меньше среднего (было вычислено среднее значение между этими тремя клеями) количества влаги из окружающей среды, то есть 45% от ее первоначального веса, пленки из осетрового клея поглощают несколько больше влаги – 69%; в обоих случаях добавление меда увеличивает гигроскопическую способность пленки клея до 79% и 97% соответственно. Что касается фунори, разница между влагопоглощением пленки фунори горячей экстракции и при комнатной температуре заметно варьируется: 87% и 140% соответственно.

Рис. 1. Зависимости установившихся значений влагопоглощения рабочих клеевых пленок от времени выдержки в атмосфере повышенной влажности
(Dependences of the established values of moisture absorption of working adhesive films on the time of exposure in an atmosphere of high humidity)



ОК: Осетровый клей

ОКМ: Осетровый клей с медом

КК: Кроличий клей

ККМ: Кроличий клей с медом

ФЭКТ: Фунори экстракции при комнатной температуре

ФГЭ: Фунори горячей экстракции

Исследование оптических свойств образцов. Было проведено измерение блеска клеев по стандарту ГОСТ 5233-89 «Материалы лакокрасочные. Метод определения блеска лакокрасочных покрытий, не обладающих металлическим эффектом, под углом 20°, 60° и 85°»⁴. Концентрации клеев были такие же, как и в предыдущих исследованиях. Осетровый клей имеет самый высокий уровень блеска (16,3%), тогда как кроличий клей имеет более низкий показатель (10,3%). Можно заметить, что добавление меда в оба глютиновых клея значительно снижает уровень блеска. С другой стороны, оба образца пленок фунори (горячая и экстракция при комнатной температуре) имеют гораздо более низкий блеск, чем другие клеи – в среднем в четыре раза меньше, чем осетровый клей.

Таб. 6. Значения блеска пленок клеев (Gloss values of adhesive films)

⁴ ГОСТ 5233-89 (ИСО 1522-73) Материалы лакокрасочные. Метод определения блеска лакокрасочных покрытий, не обладающих металлическим эффектом, под углом 20°, 60° и 85° (Межгосударственный стандарт). Национальный Стандарт Российской Федерации – Введ. с 01.01.1990. – М.: Стандартов, 2014. – 17 с.

Наименование реставрационного материала	Блеск рабочей клеевой пленки, %
Осетровый клей	$16,3 \pm 3,8$
Осетровый клей с медом	$6,9 \pm 0,3$
Кроличий клей	$10,3 \pm 0,7$
Кроличий клей с медом	$5,9 \pm 0,1$
Фунори экстракции при комнатной температуре	$4,1 \pm 0,1$
Фунори горячей экстракции	$4,2 \pm 0,2$

Изучение адгезионной прочности клеев. Были приготовлены образцы, состоящие из двух частей льняного холста ($15 \times 1,5$) см с эмульсионным грунтом, которые приклеивались друг к другу с помощью каждого из испытуемых клеев в рабочей концентрации. Проводили измерения в соответствии с ГОСТом 28966.1–9 «Клеи полимерные. Методы определения прочности при расслаивании»⁵ на машине WDS–5 Jinan Hensgrand Instrument Co. Ltd.

Сопоставимые результаты наблюдались для фунори горячей экстракции, кроличьего клея с медом и осетрового клея (480–500), в то время как для фунори, полученного экстракцией при комнатной температуре, значения были немного ниже (420). Более низкие значения были получены для осетрового клея с медом (250) и кроличьего клея без меда (170). Поскольку в результатах есть некоторое несоответствие с использованными материалами, необходимо при дальнейших исследованиях рассмотреть факторы, которые могли повлиять на проведение эксперимента. Однако, примечательно, что полученные значения адгезии для фунори примерно такие же, как и для белковых клеев, что дает хорошие перспективы для использования его для укрепления станковой живописи на холсте.

Рис. 2. Зависимость адгезионной прочности от состава клеевых растворов
(Dependence of adhesive strength on the composition of adhesive solutions)



⁵ ГОСТ 28966.1–91 Клеи полимерные. Методы определения прочности при расслаивании. (Межгосударственный стандарт). – Введ. с 01.01.1992. – М.: 1991 [Электронный ресурс]. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/1200021040> (дата обращения 28.05.2019).

нок (% W)	Фунори более гигроскопичен, чем глютиновые клеи. Добавление меда к растворам глютиновых клеев увеличивает их гигроскопичность, на 41% для осетрового клея и на 81% для кроличьего клея. Фунори экстракции при комнатной температуре на 23% более гигроскопичен, чем фунори горячей экстракции. Фунори более гигроскопичны, чем глютиновые клеи и быстро реагируют на повышение влажности, но достигают стабильности быстрее, в то время как для глютиновых клеев изменения происходят более плавно.					
Деформация клеевых пленок при высокой % ОВ	да	да	нет	да	нет	нет
	Осетровый клей легко теряет свою форму и ломается. Кроличий клей с медом значительно увеличивается в объеме, а пленки фунори и кроличьего клея лучше сохраняют свою форму.					
Появление плесени при высоком % ОВ	нет	да	да	да	нет	нет
	Появилась плесень на пленках кроличьего клея на 6-ой день, на пленках осетрового клея с медом на 8-ой день, на пленках осетрового клея без меда на 9-ый день. Кроличий клей с медом наиболее подвержен повреждению плесенью. Мед увеличивает вероятность развития плесени по сравнению с растворами, в которых его нет.					
Адгезионная прочность клеев (Н/м)	480	250	170	480	420	500
	Ряд: кроличий клей < осетровый клей с медом < фунори экстракции п.к.т < кроличий клей с медом = осетровый клей < фунори горячей экстракции Результаты показывают, в случае экспериментов по измерению адгезии образцов, склеенных с помощью фунори, результаты аналогичны значениям тестов с глютиновыми клеями.					

Выводы. Результаты аналитических значений являются основой для выбора конкретного материала для каждого случая реставрации.

Из сравнительного анализа физико-химических и оптических свойств трех клеев можно утверждать, что фунори, хотя и имеет отличные от глютиновых клеев характеристики, представляет собой материал, который может быть эффективным для укрепления станковой живописи на холсте. Сравнение двух типов экстракции фунори было важно, чтобы выявить наличие разницы в результатах исследования. Точно так же для использования любого клея важно учитывать его получение, подготовку поверхности и метод нанесения, которые влияют на его использование и конечные результаты укрепления.

Являясь новым материалом для укрепления станковой живописи на холсте, фунори несомненно требует дальнейших исследований, что позволит (при хороших результатах) применять его в практической реставрации живописных произведений, а также отслеживать эффективность и долговременное поведение данного материала. Белковые клеи, поведение которых уже известно в практике реставрации живописи, являются хорошим материалом для сравнения новых реставрационных укрепляющих материалов.

Была изучена проблема pH фунори. Обнаружено, что в процессе производства может происходить загрязнение путем добавления отбеливающих веществ при обработке водорослей, которые могут влиять на pH и чистоту продукта. Данное наблюдение должно быть принято во внимание, особенно когда предполагается использовать фунори в качестве реставрационного материала.

Вязкость клеев является важным, но не единственным фактором. Необходимо рассматривать все свойства клея в совокупности и учитывать влияние одного фактора на другие. Было определено, что фунори обладают вязкостью, по меньшей мере, в четыре раза большей, чем белковые клеи, а также было обнаружено значительное различие в вязкости двух типов экстракции – фунори горячей экстракции является более вязким. Это должно учитываться при выборе одного из двух составов.

В связи с воздействием высокой относительной влажности на адгезионные пленки обнаружено, что пленки, полученные из фунори, значительно более гигроскопичны, чем глютиновые клеи, особенно фунори экстракции при комнатной температуре, которые быстро реагируют на присутствие влаги, но достигают стабильности за меньшее время в то время, как для глютиновых клеев измене-

ние происходит более плавно. С другой стороны, пленки фунори и кроличьего клея сохраняют свою структуру при высокой влажности, в то время как пленки осетрового клея теряют ее.

В клеевых составах добавление меда вносит существенный вклад в способность клеев поглощать влагу из окружающей среды, значительно увеличивая ее. Плесень появляется в пленках глютиновых клеев, но не в фунори; присутствие меда, ускоряет её появление.

В случае экспериментов по измерению адгезии образцов, склеенных с помощью фунори, результаты аналогичны значениям для осетрового клея. Поскольку, согласно источникам, ожидался более низкий уровень этого показателя, оказалось, что фунори удовлетворительно увлажняет, проникает и склеивает эмульсионный грунт при исследованиях на образцах.

Из измерений, проведенных в ходе экспериментов по физическим, химическим и оптическим свойствам трех исследованных клеев, можно установить параметры для сравнения и выбора клея в соответствии с потребностями при реставрации определенного произведения.

Таким образом, осетровый клей является традиционным материалом, который обладает самыми высокими характеристиками для укрепления красочного слоя масляной живописи.

Кроличий клей имеет более низкое значение pH, и его цвет темнее, чем у других. Кроме того, увеличение объема, которое наблюдается при высокой влажности, выше, чем у осетрового клея и фунори; в остальном его свойства сопоставимы с осетровым.

По сравнению с глютиновыми клеями, фунори обладает большей водопоглощающей способностью, он более эластичен, имеет меньшее значение блеска; к тому же, несмотря на высокую водопоглощающую способность, он не подвержен развитию плесени.

Мед, добавленный в глютиновые клеи, способствует гибкости пленки, уменьшает блеск, но в то же время увеличивает нестабильность при высоких уровнях относительной влажности и облегчает появление плесени.

Источники:

1. ГОСТ 8420–74 (ИСО 2431–84) Материалы лакокрасочные. Методы определения условной вязкости. (Межгосударственный стандарт). – Взамен ГОСТ 8420–57. Национальный Стандарт Российской Федерации – Введ. с 01.01.1975. – М.: 2004 [Электронный ресурс]. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/1200019414> (дата обращения 12.05.2019).
2. ГОСТ Р 52166–2003 (ИСО 1522:1998) Материалы лакокрасочные. Определение твердости покрытия по времени уменьшения амплитуды колебаний маятника / Введ. с 01.01.2005. – М.: Стандартинформ, 2020. – 11 с.
3. ГОСТ 5233–89 (ИСО 1522–73) Материалы лакокрасочные. Метод определения твердости по маятниковому прибору. (Межгосударственный стандарт). – Взамен ГОСТ 5233–67. Введ. с 01.01.1990. – М.: ИПК Издательство стандартов, 2003. – 9 с. (Межгосударственный стандарт).
4. ГОСТ 5233–89 (ИСО 1522–73) Материалы лакокрасочные. Метод определения блеска лакокрасочных покрытий, не обладающих металлическим эффектом, под углом 20°, 60° и 85° (Межгосударственный стандарт). Национальный Стандарт Российской Федерации – Введ. с 01.01.1990. – М.: Стандартов, 2014. – 17 с.
5. ГОСТ 21513–76 Методы определения водо – и влагопоглощения лакокрасочной пленкой. (Межгосударственный стандарт). Государственный стандарт союза ССР – Взамен ГОСТ 10086–39. Введ. с 28.01.1976. – М.: 1977. Государственный стандарт союза СССР [Электронный ресурс]. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/gost-21513-76> (дата обращения 28.05.2019).
6. ГОСТ 28966.1–91 Клеи полимерные. Методы определения прочности при расслаивании. (Межгосударственный стандарт). – Введ. с 01.01.1992. – М.: 1991. [Электронный ресурс]. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/1200021040> (дата обращения 28.05.2019).

Литература:

1. Алешин, А. Б. Реставрация станковой масляной живописи / А. Б. Алешин. – М.: Художественно-педагогическое издательство, 2013. – 223 с.
2. Бринцева, А. А. Фунори как укрепляющий состав / Бринцева, А.А. // ГосНИИР [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gosniir.ru/library/articles/conservation/funori.aspx> (дата обращения 12.01.2019).
3. Понсе, Ф. Д. А. Применение клея фунори при реставрации масляной живописи на холсте / Ф. Д. А. Понсе, Н. К. Кириллова // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки. Сборник статей по материалам XX-XXI международной научно-практической конференции. – 2019. – №3-4 (16). – С. 24 – 33.

4. Geiger, T. Studies on the polisaccharide JunFunori used to consolidate matt paint / Thomas Geiger, Francois Michel // *Studies in Conservation*. – 2005. – Vol. 50, № 3. – P. 193–204.
5. Hayakawa, N. Characterization of funori as a conservation material: Influence of seaweed species and extraction temperature / Noriko Hayakawa, Keiko Kida, Takuya Ohmura, Noriko Yamamoto, Kyoko Kusunoki, Wataru Wakanobe // *Studies in Conservation*. – 2014. – Vol. 59, Supplement 1. – P. 230–231.
6. Swide, J. Funori: Overview of a 300-year-old consolidant. / Joseph Swider, Martha Smith. // *Journal of the American Institute for Conservation*. – 2005. – Vol. 44, № 2. – P. 117–126.

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE PROPERTIES OF NATURAL ADHESIVES FOR STRENGTHENING THE PAINT LAYER IN RESTORATION OF EASEL OIL PAINTING ON CANVAS

© 2025 N.K. Kirillova^{1, 2}, D.A. Ponce Fernandez³, A.L. Kovzhina², I.S. Romanova¹
*Nataliia K. Kirillova, PhD in Techniques, Associate Professor of Department of Restoration
and Expertise of Cultural Objects¹; Associate Professor, Head of the Educational Laboratory
of the Department of Electrochemical Technology²*

E-mail: natakirillova61@mail.ru

Jeniffer Arlett Ponce Fernández, Restorer

E-mail: jeniffer_ponce@inah.gob.mx

Anna L Kovzhina, Senior Lecturer of Department of Chemical Technology of Polymers

E-mail: anna_kovzhina@mail.ru

*Irina S. Romanova, Senior Lecturer of Department of Restoration and Expertise
of Cultural Objects*

E-mail: irinarom2000@mail.ru

¹St. Petersburg State Institute of Culture

²St. Petersburg State Technological Institute (Technical University)

St. Petersburg, Russia

³National Museum of the History

Chapultepec, Mexico

This article presents the results of studies of three natural adhesives that can be used to strengthen easel paintings on canvas: sturgeon, rabbit and funori. On the one hand, these are two common protein substances that have been used since the earliest stages of restoration practice, and on the other, funori, a polysaccharide of oriental origin, the use of which for strengthening the paint layer began several years ago. The chemical composition of the adhesives was studied using IR spectroscopy, and the following parameters were analyzed: pH level of adhesive solutions, viscosity, hardness, moisture absorption, strength and gloss. Funori demonstrated high viscosity and elasticity, high water absorption capacity, and resistance to mold growth. It requires pH control due to potential contamination during its production. Sturgeon glue remains the optimal traditional material with high adhesive properties, while rabbit glue has a lower pH and is more hygroscopic. The addition of honey to gluten adhesives improves their flexibility but increases the risk of mold growth and makes them unstable under changing humidity conditions. The research results highlight the need for a comprehensive approach when selecting a reinforcing adhesive, considering its chemical and physical characteristics required for specific restoration tasks.

Key words: natural adhesives, painting restoration, strengthening the paint layer, IR spectroscopy, funori

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-23-36

EDN: HZRGDW

Sources:

1. GOST 8420–74 (ISO 2431–84) Materialy lakokrasochnye. Metody opredeleniia uslovnoi viazkosti. (Mezhgosudarstvennyi standart). – Vzamen GOST 8420–57. Natsional'nyi Standart Rossiiskoi Federatsii – Vved. s 01.01.1975 (GOST 8420–74 (ISO 2431–84) Paints and varnishes. Methods for determination of conditional viscosity. (Interstate standard). – Replaces GOST 8420–57. National Standard of the Russian Federation – Introduced on 01.01.1975). – M.: 2004 [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/1200019414> (data obrashcheniia 12.05.2019).
2. GOST R 52166–2003 (ISO 1522:1998) Materialy lakokrasochnye. Opredelenie tverdsti pokrytiya po vremeni umen'sheniya amplitudy kolebanij mayatnika / Vved. s 01.01.2005 (GOST R 52166–2003 (ISO 1522:1998) Paints and

varnishes. Determination of coating hardness by the time of decrease in the amplitude of pendulum oscillations / - Introduced on 01.01.2005). - M.: Standartinform, 2020. - 11 s.

3. GOST 5233-89 (ISO 1522-73) Materialy lakokrasochnye. Metod opredeleniia tverdosti po maiatnikovomu priboru. (Mezhhgosudarstvennyi standart). - Vzamen GOST 5233-67. Vved. s 01.01.1990 (GOST 5233-89 (ISO 1522-73) Paints and varnishes. Method for determination of hardness using a pendulum device. (Interstate standard). - Replaces GOST 5233-67. Introduced on 01.01.1990). - M.: IPK Izdatel'stvo standartov, 2003. - 9 s. (Mezhhgosudarstvennyi standart).

4. GOST 5233-89 (ISO 1522-73) Materialy lakokrasochnye. Metod opredeleniia bleska lakokrasochnykh pokry-tii, ne oblada-iushchikh metallicheskim efektom, pod uglom 20°, 60° i 85° (Mezhhgosudarstvennyi standart). Natsio-nal'nyi Standart Rossiiskoi Federatsii - Vved. s 01.01.1990 (GOST 5233-89 (ISO 1522-73) Paints and varnishes. Method for determination of gloss of paint and varnish coatings without metallic effect at an angle of 20°, 60° and 85° (Interstate Standard). National Standard of the Russian Federation - Introduced on 01.01.1990). - M.: Standartov, 2014. - 17 s.

5. GOST 21513-76 Metody opredeleniia vodo - i vlagopogloshcheniia lakokrasochnoi plenki. (Mezhhgosudarstven-nii standart). Gosudarstvennyi standart soiuzs SSR - Vzamen GOST 10086-39. Vved. s 28.01.1976 (GOST 21513-76 Methods for determination of water and moisture absorption by paint and varnish films. (Interstate Standard). State Standard of the USSR - Replaces GOST 10086-39. Introduced on 28.01.1976). - M.: 1977. Gosudarstvennyi standart soiuzs SSSR [Elektronnyi resurs]. - URL: <http://docs.cntd.ru/document/gost-21513-76> (data obrashcheniia 28.05.2019).

6. GOST 28966.1-91 Klei polimernye. Metody opredeleniia prochnosti pri rasslaivani. (Mezhhgosudarstven-nii standart). - Vved. s 01.01.1992 (GOST 28966.1-91 Polymer adhesives. Methods for determining the delamination strength. (Interstate standard). - Introduced on 01/01/1992). - M.: 1991. [Elektronnyi resurs]. - URL: <http://docs.cntd.ru/document/1200021040> (data obrashcheniia 28.05.2019).

References:

1. Aleshin, A. B. Restavratsiia stankovoi maslianoi zhivopisi (Restoration of easel oil painting) / A. B. Aleshin. - M.: Khudozhestvenno-pedagogicheskoe izdatel'stvo, 2013. - 223 p.

2. Brintseva, A. A. Funori kak ukrepliaiushchii sostav (Funori as a strengthening composition) / Brintseva, A.A. // Gos-NIIR [Elektronnyi resurs]. - URL: <http://www.gosniir.ru/library/articles/conservation/funori.aspx> (data obrashche-niia 12.01.2019).

3. Ponse, F. D. A. Primenenie kleya funori pri restavratsii maslyanoj zhivopisi na holster (Using Funori glue in the resto-ration of oil paintings on canvas) / F. D. A. Ponse, N. K. Ki-rillova // Kul'turologiya, filologiya, iskusstvovedenie: ak-tual'nye problemy sovremennoj nauki. Cbornik sta-tej po materialam XX-XXI mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoi konferentsii. - 2019. - №3-4 (16). - S. 24 - 33.

4. Geiger, T. Studies on the polisaccaride JunFunori used to consolidate matt paint / Thomas Geiger, Francois Michel // Studies in Conservation. - 2005. - Vol. 50, № 3. - P. 193-204.

5. Hayakawa, N. Characterization of funori as a conservation material: Influence of seaweed species and extraction temperature / Noriko Hayakawa, Keiko Kida, Takuya Ohmura, Noriko Yamamoto, Kyoko Kusunoki, Wataru Wakanobe // Studies in Conservation. - 2014. - Vol. 59, Supplement 1. - P. 230-231.

6. Swider, J. Funori: Overview of a 300-year-old consolidant. / Joseph Swider, Martha Smith. // Journal of the American Institute for Conservation. - 2005. - Vol. 44, № 2. - P. 117-126.

УДК 82-1 (Поэзия. Стихи, оды, поэмы, баллады и т. д.)

КОНЦЕПТ «ДУША» В ПОЭЗИИ РИММЫ КАЗАКОВОЙ

© 2025 Л.У. Звонарева, О.В. Звонарев

*Лола Уткировна Звонарева, почётный академик РАН, доктор исторических наук,
профессор, академик РАЕН и ПАНИ, профессор
кафедры Цивилизационной журналистики*

E-mail: lvonareva@mail.ru

*Олег Викторович Звонарев, кандидат исторических наук, доцент
кафедры Политических процессов и технологий*

E-mail: donfeliz@yandex.ru

Университет мировых цивилизаций имени В.В. Жириновского
Москва, Россия

Статья поступила в редакцию 19.07.2025

Поэзию Р.Ф. Казаковой до настоящего времени не рассматривали с точки зрения частотности христианской лексики, обращения к Богу, использования библейских образов и цитат. С этой точки зрения авторы проанализировали книги поэтессы и переводчицы, отразившие разные периоды её творчества: «Пятницы» (1965), «Сойди с холма» (1984), «Сюжет надежды» (1991), «Наугад» (1994), «Наперекор» (2003). В результате проведенного исследования выяснилось, что заметно изменилась лексика её стихов после принятия поэтессой таинства Крещения и появления в её московской квартире на улице Чаянова иконы святого Риммы. Поэтесса всё чаще использовала лексику «душа», обращалась к Господу, размышляла об аде и рае, Страшном суде. Душа теперь понималась ею не в материалистическом плане, а в христианском – эта трансформация особенно была заметна в поздних стихах Казаковой. В стихах, написанных незадолго до ухода в мир иной, Р. Казакова тревожилась о судьбах православия в России, утверждая необходимость для художника постоянной духовной опоры на традиционную для русской культуры православную веру, что свидетельствует: поэтесса «ощутила» пробуждение в себе «исторической памяти предков», того, что сегодня принятого обозначать термином «русский культурный код».

Ключевые слова: Римма Казакова, лексема «душа», Православие, русский культурный код, русский мир

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-37-54

EDN: IESKAB

Введение. Поэзию известной российской поэтессы и переводчицы Риммы Федоровны Казаковой (1932-2008) до настоящего времени не рассматривали с точки зрения частотности христианской лексики, обращения к Богу, использования библейских образов и цитат.

У Р.Ф. Казаковой была стойкая репутация авторитетного лидера писательской среды, публициста, выступавшего с концептуальными статьями на страницах газеты «Правда» и «Литературной газеты». Отношение же её к православию, отразившееся в стихах разных лет, писавшими о ней критиками никогда не анализировалось. В то же время наличие в её стихах концепта «душа» с повышенной частотностью, упоминание библейских образов и фразеологизмов заставляет внимательных исследователей её творчества предполагать: во второй половине жизни христианство становится важной частью духовной жизни поэтессы.

С этой точки зрения нами проанализированы стихи Казаковой, отразившие разные периоды её творчества, из следующих книг: «Пятницы» (1965) [Казакова Р., 1965], «Сойди с холма» (1984) [Казакова Р., 1984], «Сюжет надежды» (1991) [Казакова Р., 1991], «Наугад» (1994) [Казакова Р. 1994], «Наперекор» (2003) [Казакова Р. Ф., 2003], «Пора...» (2008) [Казакова Р.Ф., 2008].

История вопроса. Если творчеству ровесников поэтессы Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенского, Б.А. Ахмадулиной, Р.И. Рождественскому посвящено уже несколько монографий, то с подробным анализом книг и биографии Р.Ф. Казаковой вышла в Болгарии и в России пока только книга одного из авторов этой статьи, написанная в соавторстве с однокурсницей поэтессы по историческому факультету Ленинградского университета [Вечерина Т.А., Звонарева Л.У., 2017], [Вечерина Т.А., Звонарева Л.У., 2018]. Здесь следует отметить: в упомянутых монографиях авторы не анализировали ни концепт «души», ни его места в творчестве поэтессы.

Христианские мотивы, образы уже много лет изучаются на примере творчества других авторов. Особо следует отметить труды И.А. Есаулова [Есаулов И.А., 1995], [Есаулов И.А., 2020] и доклады участников ежегодных Кузнецовских чтений в Литературном институте им. М. Горького и Институте мировой литературы РАН [Кузнецовские чтения 2021-2022, 2024], в которых постоянно участвует один из авторов этой работы, а также монографию польской исследовательницы Б. Трояновска [Трояновска Б.]. Исследование находится в русле этой проблематики.

Методы исследования. В настоящей статье авторы придерживались методологии историко-генетического, аксиологического, компаративного и герменевтического научных подходов.

Результаты исследования. Культуролог Е.В. Янушевская справедливо отмечает: «Социальная ценность поэзии в том, что она расширяет культурный опыт [...]. В стихах Катулла состоялось культурное открытие Души, которого не знали первые античные поэты, изображавшие любовь как всецело сексуально-телесную» [Янушевская Е.В., с. 168-169].

О том, как отечественная история влияла на души наших предков, писал ещё историк церкви Г. Флоровский, напоминает В.Н. Топоров: «Кажущийся застой XVII века не был летаргией или анабиозом. Это было скорее лихорадочное забытие, с кошмарами и видениями. Не спячка, скорее оторопь... Всё сорвано, сдвинуто с мест. Сама душа сместилась. Скитальческой и странной русская душа становится именно в Смуте...» [Топоров В.Н., с. 350-351]. Это замечание Г. Флоровского относится к первой половине XVII в., а во второй половине в Московском царстве появляются театр и силлабическое стихосложение. Как на концепт «душа» повлияло появление театра, справедливо отмечал М.Н. Эпштейн: «...в построении лирического смысла воспроизводится... типичный момент игры-перевоплощения... Переносному значению слова соответствует перевоплощение обозначенного им предмета. И, в сущности, игра актёра есть просто реализованная метафора, троп не словесный, а действенный... Актёр, сохраняя собственную личность, вмещает в себя личность иного человека; в одном теле живёт несколько душ, так же как в одном слове живёт несколько значений, переходящих друг в друга» [Эпштейн М.Н., с. 286-287].

В.И. Даль в XIX в. даёт концепту душа следующее определение: «Душа – бессмертное духовное существо, одарённое разумом и волею; в общем знач. человек с духом и телом; в более тесном: человек без плоти, бестелесный, по смерти своей; в смысле же теснейшем: жизненное существо человека, воображаемое отдельно от тела и от духа, и в этом смысле говорится, что у животных есть душа... Душа также душевные и духовные качества человека, совесть, внутреннее чувство и пр.»¹.

Исследованием концепта «душа» много занимались Любомудры в первой четверти XIX в. Так, у Д.В. Веневитинова в произведении «Утро, полдень, вечер и ночь» (1825) на уровне гносеологии, антологии, этики и эстетики исходной метафизической доминантой выступает идея бессмертия души: «С этим миром бессмертия, с этим лучшим из наших упований, сливаем мы все понятия о будущем» [Веневитинов Д.В., с. 134].

В.А. Жуковский соотносил идею прекрасного, которого нет в окружающем мире, с религиозным мироощущением бессмертной души, утверждая романтическую концепцию искусства как универсального видения мира с позиции бессмертной души: «Прекрасное существует, но его нет, ибо оно, так сказать, нам является единственно для того, чтобы нам сазаться, оживить, возвысить душу» [Жуковский В.А., с. 134].

Поэт Д.В. Веневитинов считал сущностными характеристиками бессмертной души свободу, простоту, тишину, покой, целостность, универсальность. Эстетическое чувство предполагало интеллектуальное самоуглубление, рефлексию [Веневитинов Д.В., с. 101]. По его мнению, бессмертная душа отрицает любые формы мертвенности и противопоставляет им любовь, творчество как формы воскрешения, одухотворения мира. Имманентно заложенное в душу ощущение вечности помогает ей ощутить относительность времени [Веневитинов Д.В., с. 82].

Идея об относительности власти времени и пространства над человеческой душой близка не только Д.В. Веневитинову, но и Р.Ф. Казаковой, также убеждённой: именно человек наполняет время духовным содержанием. Первым же это представление сформулировал Ф. Шеллинг, считавший:

¹ Даль В.И. Иллюстрированный толковый словарь живого великорусского языка / Под ред. В.П. Бутромеева. – М.: Белый город, 2007. – С. 252.

«...время – это только объективировавшееся внутреннее чувство, пространство – только объективировавшееся внешнее чувство» [Шеллинг Ф.-В., т. 1, с. 346].

В «Большом толковом словаре русского языка», созданном в XX в., встречаем следующее определение понятия «душа»: «1. По религиозным представлениям: духовная сущность человека, особая нематериальная бессмертная сила, обитающая в теле человека, иногда животных, растений, покидающая его во время смерти, сна и вновь проявляющаяся после смерти в иной материальной оболочке... В идеалистической философии и религии: особая нематериальная субстанция, высшая форма развития единого мирового начала... В материалистической философии и психологии: внутренний мир человека, его самосознание как свойство высокоорганизованной материи. 2. Внутреннее состояние, моральная сила человека, коллектива; дух. 3. Внутренний мир человека, мир его чувств, переживаний, настроений и т.п.... 4. Совокупность характерных свойств, черт, присущих личности»².

В ранней книге Риммы Казаковой «Пятницы» лексема душа встречается только два раза: в стихах, посвящённых самым близким людям – сыну Егору и отцу, профессиональному военному Фёдору Казакову. Обращаясь к Егору Радову в стихотворении «Растёт мой мальчик...», поэтесса призывает: «...пускай взойдёт, сынок, твоя душа» [Казакова Р., 1965, с. 79].

В поэтической зарисовке «Две тоненькие, хилые березки...», судя по всему, обращённой к отцу автора, в финальных, самых важных строках также возникает этот концепт:

И ты всё тише хлопаешь дверьми,
и ты всё тише говоришь с людьми,
и за дела по-доброму берёшься,
берёшься сердцем, а не кулаком, –
две тоненькие хилые березки –
две тоненькие хитрые березки
в душе твоей под грубым пиджаком... [Казакова Р., 1965, с. 69].

Здесь поэтесса воспринимает концепт «душа» в материалистическом плане как внутреннее состояние человека.

Но уже через четыре года в стихотворении 1969 г. «Монолог Евы» концепт «душа» осмыслен автором в религиозном плане. Стихотворение построено как прямое обращение к творцу:

Твоё дыхание мне нутро прожгло
Больней, чем нежный круп коня – вожжою,
Как свет – за ночью вслед, в меня вошло
И стало тем, что названо душою.
И с той поры она во мне болит,
И понимаю всё острее и больше:
Когда живу я, как она велит,
Живу я так, как ты велишь, о Боже³.

Выросшая в семье советского военного, закончившая исторический факультет Ленинградского университета, где всё обучение строилось идеологизированно, с атеистических позиций, поэтесса в ранних стихах показывает, как в её душе борются противоречивые чувства: «Хочется богоборчества // и бескорыстной веры» [Казакова Р., 1965, с. 52].

Информация, светское знание всегда интересовали Р. Казакову, после окончания ЛГУ учившуюся на высших литературных курсах при Литературном институте им. М. Горького, – поэтесса в течение всей жизни была открыта новым знаниям, даже в ущерб эмоциям. Об этом писала она ещё в раннем стихотворении 1969 г. «Монолог Евы»:

² Большой толковый словарь русского языка. / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. — СПб.: «Норинт», 2000. — 1536 с. С. 290.

³ Из жизни райского сада / Составитель Г. Климова – Варна: Компас, 2000. – С. 104.

Создатель, но при чём же тут Адам?
Его же, Боже, не загонишь в стадо!
Молчишь. И вновь болит душа моя.
О, горечь безответного признанья!
...И всё жадней, всё пристальнее я
Приглядываюсь к дереву познания⁴.

Библейская символика уже проникает, помимо воли молодой советской писательницы, восторженной комсомолки, в ткань её поэзии. Так, стихотворение «Пальма первенства» завершается библейским фразеологизмом «Глас вопиющего в пустыне» [Казакова Р., 1965, с. 55]. А в программном стихотворении «Ремесло» появляется библейский герой – Ева, с легко просматривающимся намёком именно на библейский сюжет: «...завтра – Ева, пока – ребро» [Казакова Р., 1965, с. 93].

В этой же книжке опубликована «озорная сказка» «Ещё о Еве», в иронично-сказочном духе излагающая казаковскую версию появления на свет первых людей и отношений Творца с его непослушными созданиями – Адамом и Евой, а также заслуженного отлучения их от счастливой жизни в раю. В сказке заметны феминистские мотивы. Она демонстрирует, насколько далека была в те годы писательница от подлинной православной культуры.

Пройдут годы, и в книге «Сюжет надежды» (1991) поэтесса вернётся к образу ребра, из которого Бог сотворил женщину, в стихотворении «Как это вечно юно и старо!»:

Зачем вы обнимаетесь в метро,
в его тепле искусственном оттаяв,
Любви непроницаемую тайну
предошущая, как ребром – ребро! [Казакова Р., 1991, с. 96].

В стихотворении «...В голосе – лёд, а надеялась – мёд...», написанном три года спустя, вновь появляются образы ада и райского сада:

Я никуда от судьбы не уйду,
ни от любви, ни от ада,
пусть и найду в этом райском саду
опыт того, как не надо [Казакова Р., 1991, с. 95].

Поэтесса пытается их произвольно объединить, создавая уязвимый оксюморон: «Рай ты мой адский, прощай и прости!» [Казакова Р., 1991, с. 95]. Трагизм мироощущения души: ограниченные и чувственные формы внутренней жизни становятся в инобытийной сфере ещё более обострёнными, принимая форму индивидуального ада. Так подходит поэтесса к пониманию диалектической триады человеческой жизни, о которой много писали Любомудры, в первую очередь, К. Аксаков (вспомним его эллегию «Ручей» 1830 г.): индивидуальный рай, бурное самоутверждение, покой.

Драматизм стихотворения смягчается утверждением идеи о бесценном даре земной жизни, которая через чувственные формы позволяет душе пережить динамику духовного становления, придающего смысл земному бытию.

Образ райского сада и библейский миф об искушении Евы и Адама яблоком обыгрывает и развивает Р. Казакова в стихотворении «Ступлю туда, куда ступлю...»:

Сама приду, сама уйду,
сама за всё, про всё отвечу,
за прелесть-глупость человечью,
за яблоки в чужом саду [Казакова Р., 1991, с. 118].

⁴ Из жизни райского сада. С. 105.

Все три знаковых слова – душа, Бог и яблоко как символ непреодоленного искушения из Райского сада – соединяет поэтесса в одном из четверостиший этого стихотворения:

Пусть моя душенька болит,
она от боли только больше.
И было это так, что – боже! –
пусть моё яблочко кислит [Казакова Р., 1991, с. 118].

Понимание любви как силы вечного обновления сближает Р. Казакову с Ф. Шеллингом, утверждавшим: «любовь есть связь всего сущего» [Шеллинг Ф.-В., т. 2, с. 73].

В книге «Сюжет надежды» концепт душа встречается уже 38 раз. Сборник стихотворений выпущен в 1991 г., именно в это время автор принимает таинство крещения. Очевидно, выросшая в разы частотность этой лексемы – свидетельство того, что духовная сфера всё больше волнует писательницу.

В советское время Р. Казакова осторожно намекала на трудные ситуации в жизни страны, когда у её современников возникало неосознанное желание обращаться к высшим силам. Об этом свидетельствует стихотворение «Из летнего репортажа»:

Нам там земли иссохшей жаль!
Воздевши к небу лица,
мы, думая про урожай,
готовы хоть молиться.
И в этой яростной мольбе
о важной, влажной вести, –
не о себе, не о себе! –
как никогда, мы – вместе... [Казакова Р., 1984, с. 46].

Лексему «душа» автор использует в книге «Сойди с холма» (1984) 25 раз.

В третьем по счёту из открывающих сборник стихов стихотворений «Эта странная страда...» Р. Казакова делится с читателем удивительным ощущением «[...] светится душа живая» [Казакова Р., 1984, с. 17]. Чтобы передать это необычное ощущение поэтесса даже придумывает неологизм – «душеизлученье» [Казакова Р., 1984, с. 17].

В другом стихотворении, пытаясь разобраться в своей душе, поэтесса чувствует гнёт непознанных враждебных сил:

Вся эта нежность, которая душит,
всё, чем душа и живёт, и недужит...
Глупая, разве такое возможно:
так необдуманно, неосторожно –
дух из бутылки, огромность его,
джинн этот, дьявол – и на одного?! [Казакова Р., 1984, с. 18].

И вспоминаются слова митрополита Иерофея (Влахоса): «Преподобный Максим, ссылаясь на слова Господа: «Итак, когда увидите мерзость запустения... стоящую на святом месте» (Мф. 24, 15), говорит: «Место святое есть ум человеческий, в котором демоны, опустошив душу страстными помыслами, поставили идола греховного» [Митрополит Иерофей (Влахос), 2005, с. 132].

«Сойди с холма» – это название книги можно расшифровать и как отказ от гордыни, от переживания из-за утраченного престижного поста, а можно увидеть в нем и скрытую аллюзии на Голгофу, желание автора уйти от публичных поношений. Стихотворение написано в период, когда поэтесса по собственному желанию ушла с высокой должности секретаря Союза писателей СССР, соответствующей по номенклатуре тех лет статусу министра огромной страны, который впервые в истории этой организации занимала женщина.

Р. Казакова уговаривает себя не расстраиваться по поводу утраченной псевдозначимости в литературном мире в стихотворении, давшем название всей книге:

Сойди с холма и затеряйся разом
в траве, коль мал, и в чаще, коль велик.
Сойди с холма! – велят душа и разум
и сердце опустевшее велит [Казакова Р., 1984, с. 19].

Непростыми были отношения поэтессы с коллегами в писательской среде, где многие изменили отношение к ней после ухода Казаковой с высокого поста, что ранило писательницу и сразу же отразилось в стихах: «А в душе я ещё столько боли донашиваю // и ещё доглотать не успела обиды я...» [Казакова Р., 1984, с. 151] – признается писательница в стихотворении «Вновь житейским бесчисленным радуюсь хлопотам...».

В стихах из цикла «Календарь» поэтесса анализирует мельчайшие изменения настроения и состояния собственной души: «...и сиянию снега-света // откликается душа // всем, что нежно и заветно» [Казакова Р., 1984, с. 24]. В финале этого стихотворения вновь появляется лексема душа:

...не спускает с души твоей глаз
этот снег, чистоты прародитель,
красоты несмолкающий глас [Казакова Р., 1984, с. 25].

Снег выступает здесь в роли божественного всевидящего ока, призывающего: «...растить в душе добро, любовь и нежность» [Казакова Р., 1984, с. 28].

Глагол-заповедь «Возлюби» (неслучайно ставший названием одной из книг писательницы), Казакова обращает не только к людям, но и к целым городам. Например, к древнему азербайджанскому городу Шеки:

Оживёт, тобой дыша,
онемевшая душа [Казакова Р., 1984, с. 31].

И к ставшей родной Москве (родившись в Севастополе, эвакуацию проведя в Удмуртии, затем с отцом – в Германии, поэтесса всю юность жила в Ленинграде и училась в Ленинградском университете):

И, добротой твоей открылено,
в моей душе органно, оркестрово
рождается несказанное слово... [Казакова Р., 1984, с. 36].

С нежностью относится поэтесса и к древним восточным и европейским городам:

У старых, старых стен
Лахора или Рима –
особенная тень,
а в ней – душа незримо [Казакова Р. 1984, с. 37].

И всё же особую любовь Р. Казаковой вызывают среднерусские пейзажи:

Родная природа не любит сравнений впрямую.
Берёзы и сосны есть тут, но и где-нибудь там...
Я душу свою с её каждой былинкой рифмую... [Казакова Р., 1984, с. 45].

Через пейзажные рифмованные зарисовки поэтесса раскрывает напряженные искания души и её савопознание.

И в целом – родная страна:
Что нераздельно с ней, как плоть от плоти,
твоя душа смеётся и грустит... [Казакова Р., 1984, с. 49].

Поэтесса чутко ощущает неповторимость каждого человека, созданного по образцу и подобию Божьему:

Ты жил не зря, ты много сделал,
но нежно, неутешно жаль
живой души, живого тела... [Казакова Р., 1984, с. 53].

Пока ещё языческое ещё теснит православное в сознании поэтессы (стихотворение так и называется «Запоздалое заклинанье»): она явно предпочитает заклинанье православной молитве о здравии.

В книге 1994 г. «Наугад» мы встретим «Материалистическую молитву», больше напоминающую исповедь-покаяние, когда душа лирической героини переживает состояние, близкое молитвенному предстоянию:

Я, мой Боже, не верю в Тебя,
хоть ничем Твои храмы не рушу,
Только горе, истошно трубя,
обращает к Тебе мою душу.
Я не стану другой, не смирюсь,
но Ты слышишь меня почему-то!
На каком языке я молюсь
всей своею языческой смутой?..
Просто плачу о том, что грешу,
и доходит молитва такая [Казакова Р., 1994, с. 52].

Пройдёт ещё немного времени, и в книге «Наугад» поэтесса, предчувствуя неумолимо приближающийся уход в мир иной, воскликнет: «Я за жизнь буду биться, молиться!» [Казакова Р., 1994, с. 73], теперь, полностью отказываясь от материалистического мировоззрения, будет признаваться: «Я немного надеюсь на чудо...» [Казакова Р., 1994, с. 73]. Поэтическая мысль писательницы движется от одного образного охранительного круга к другому: от идеи сохранения близкого человека до сохранения своей духовной субстанции в ограниченном мире. Лирический субъект в прошениях и обетах сам обрамляет свою земную жизнь охранительным покровом. Исповедь, молитвенное предстояние выступают у писательницы формами интроспекции, напряжённого самопознания.

Проследим, как меняется семантическое поле концепта «душа» в стихах Р. Казаковой.

О душе близкого друга, навек покинувшего этот мир (Б. Явуухулана – ему посвящено стихотворение), тревожится поэтесса:

Где душа твоя витает, друг любимый мой?...
Отделилась, отлетела
вздохом отошла
от любви, забот и дела
чистая душа [Казакова Р., 1994, с. 58].

Взгляд поэтессы в 90-е гг. прошлого века всё чаще устремляется в небеса: об этом свидетельствует и стихотворение «На небе азиатского востока...», где есть такие строки:

Светился ковш Медведицы Большой –
счастливой переполненной душой...
И отпила из звёздного ковша
моя ошеломлённая душа [Казакова Р., 1994, с. 62].

Размышляя о таланте друга, известного казахского поэта Олжаса Сулейменова, Р. Казакова словно извиняется перед ним «За всех, кому ты так не по душе!» [Казакова Р., 1994, с. 79]. И делает парадоксальный вывод: «Они любви нас нелюбовью учат» [Казакова Р., 1994, с. 79].

В стихотворении «Опять мы говорим...» поэтесса подходит к пониманию бессмысленности много-слова, обращаясь к другу, она утверждает:

Нелепо их (слова – Л.У. Звонарева., О.В. Звонарев) бросать
всласть, ото всей души
в молчание твоё,
как в речку – голыши [Казакова Р., 1994, с. 94].

Поэтесса отстаивает своё умение дружить с лицами противоположного пола. Одно из её стихотворений так и начинается: «Целую друга в ранний час. // Проговорили – не проспали» [Казакова Р., 1994, с. 133]. Р. Казакова готова рассматривать отношения двух людей в развитии, поэтому её лирическая героиня предупреждает:

Друг «до свиданья» мне скажи,
пока не дружба не обидел
и за душою не увидел
чего-то, что из-за души,
и допускай в свою обитель [Казакова Р., 1994, с. 133].

С XIV в. слово обитель означало «монастырь», но в XX в. в её семантическое поле добавилось новое значение – жилище, покой, дом, семья.

Душевное волнение у поэтессы вызывают дружба и любовь, чаще – любовь. Так, в стихотворении «Тихо, тихо всё во мне...» лирическая героиня признается: «И в душе, как тихий снег, - // Ты не слышен» [Казакова Р. 1994, с. 99] или – в момент любовного разочарования, когда «Сердечная смута ушла // во имя сердечного света» [Казакова Р. 1994, с. 105]: «Но вспыхнет ракетой душа...» [Казакова Р. 1994, с. 105]. Или в стихотворении «Изучать язык любви...» лирическая героиня обращается к возлюбленному: «Ты мне душу не трави // укоряющим стараньем» [Казакова Р., 1994, с. 131].

В лирической картинке – в стихотворении «Мимо домов, мимо рощиц и вод...» – автор отслеживает мучительный процесс очерствления юной души, оскорблённой незаслуженными обидами:

Незащищенные слёзы обиды.
Ими печальные знаки отбиты,
знаки начала засухи душ...
Больше тебе слезы ни одной
не отольётся этой душою... [Казакова Р., 1994, с. 108].

В стихотворении «Художник» Казакова формулирует своё творческое кредо:

Назначение – художник.
Среди прочих его укажите,
среди учёных, дотошных –
утешитель, шаман, небожитель.
Ничего не разрушив,
не нарушив, не злясь, не бастуя,
только делает души
аккуратно, как делают стулья [Казакова Р., 1994, с. 68].

В лирическом контексте писательница утверждает гуманистический антропоцентризм, согласно которому человек как подобие Творца одухотворяет мир. Искусство, в понимании Казаковой, – это проявление субстанциональной силы бессмертной души, «искры» абсолютной творящей Силы. С этой точки зрения, процесс творения мира и человека не завершён: в человеческой индивидуальности происходит постоянное одухотворение, просветление, благодаря познанию, самопознанию и творчеству.

С годами всё чаще в стихах поэтессы появляются библейские топонимы. Так, в стихотворении «Такие удивительные дни!» читаем:

То ль на Голгофу, то ли в Мекку путь...
Но что тебе до этого? Забудь [Казакова Р., 1994, с. 120].

Обращается Р. Казакова к концепту «душа» и в пейзажных стихах. Так, в стихотворении «Прощание с морем» встречаем этот концепт в значении тайного устремления живущей внутри человека мечты о чем-то далеком и невозможном: «Море, даль, куда душа глядит...» [Казакова Р., 1994, с. 145].

В этом же стихотворении в поэтическом пространстве писательницы впервые появление такое важное богословское понятие, как грех: «...в грех превращая прегрешенье...» [Казакова Р., 1994, с. 118].

Уже книге 1984 г. встречаем и прямое обращение поэтессы к Господу. Правда, Р. Казакова из-за цензурных, возможно, соображений прячет его за союзом «или»:

Злу до меня, как святому – до ящера...
Дух торжествует, обласкана плоть.
Рок, провидение или господь,
останови свою руку дарящую! [Казакова Р., 1984, с. 104].

Через противостояние миру душа поэта приходит к его конечному принятию и обретению чувства покоя.

Существует предание: А. Блок говорил об А. Ахматовой, что она пишет стихи как бы перед мужчиной, а надо писать как бы перед Богом. Но в художественном пространстве Р. Казаковой 80-х гг. XX в. мужчина почти равен Богу. Так, в стихотворении «Люблю мужскую доброту...» она пишет: «Будь снисходителен, как бог...» [Казакова Р., 1984, с. 114]. Хотя в стихотворении 1969 г. «Монолог Евы» поэтесса ещё отказывалась подчинить себя мужчине, мужу:

Создатель, я за всё тебе воздам
И в лучший день, и в худшую годину,
Но объясни, при чем же тут Адам?
Я Господу служу, не господину!
Ко мне причастен мой земной супруг
Не больше, чем барашек...⁵

В сборниках «Сойди с холма» 1984 г. и «Сюжет надежды» 1991 г. лексемы «Господь» и «Бог» поэтесса пишет ещё с маленькой буквы, но могло ли быть иначе в то советское атеистическое время? Вскоре, в сборнике «Наугад» 1994 г., многое станет иным в её поэтическом пространстве.

Заметно изменилась лексика в стихах поэтессы после принятия поэтессой таинства крещения.

В 1991 г. в екатеринбургском храме Иоанна Крестителя отец Александр крестил благословлённую на принятие этого таинства митрополитом Питиримом, с которым в эти годы поэтесса много общалась, Римму Казакову.

И вскоре на кухне на стене её новой московской квартиры на улице Чайнова появилась икона святого Риммы.

Р. Казакова хорошо знала житие этого христианского святого II в., почитаемого в лике мучеников. Согласно житию, святой был учеником апостола Андрея Первозванного и вёл христианскую проповедь на родине - в Скифии. За это он был схвачен местным правителем, потребовавшим принести жертвы языческим богам. Святой отказался. В то время стояла суровая зима. В реку Дунай, скованную льдом, вбили толстое бревно. К нему привязали Римму и постепенно стали опускать в ледяную воду, пока святой мученик от стужи не предал Господу душу.

Символическое совпадение: 19 мая 2008 г. Р. Казакову настигла мгновенная смерть в подмосковном санатории, как только она вышла из воды – бассейна [Вечерина Т. А., Звонарева Л. У. 2017, с. 280].

⁵ Из жизни райского сада. С. 104.

И в книге 1994 г. «Наугад» появляется стихотворение, начинающееся с констатации «Грязным снегом страна завалена...» [Казакова Р., 1994, с. 81], а завершающееся трогательным обращением поэтессы к ангелу-хранителю:

Только ты, мой ангел-хранитель,
утешитель мой и гранитель,
надо мною бессонно витаешь,
меня крылышками подметаешь... [Казакова Р., 1994, с. 81].

В книге 1994 г. Р. Казакова ставит диагноз прошлому жизненному пути, осуждая свой комсомольский энтузиазм, заставивший её бросить Ленинград и уехать в Хабаровск, слепую преданность идеям коммунистической партии, желание быть советской поэтессой:

Отчего же невпопад
С этим твердым: «В ногу, в ногу!» -
выводило наугад
сердце не на ту дорогу? [Казакова Р., 1994, с. 7].

В сборнике стихов «Наугад» 1994 г. лексема «душа» встречается 11 раз. Это растерявшаяся, ищущая тепла и понимания душа: «Какая душа обитать не пытается // по правилам теплообмена!» [Казакова Р. 1994, с. 18] – шутливо возмущается Казакова в стихотворении «Друг бизнесом занят...» 1994 г. Поэтесса по-прежнему воспекает гармоническое согласие родственных душ: «Но редкие подонки не затмят // того, что возвышает душу дружбой!» [Казакова Р., 1994, с. 49].

Даже реагируя на политические лозунги, поэтесса признается: перестройку она предпочитает начинать с себя, с собственной души, которая здесь вновь понимается в материалистическом плане – как состояние внутреннего мира человека:

Перекраиваю всё. Страдаю. Трушу,
Но иду – и перестраиваю душу [Казакова Р., 1994, с. 77].

Поэтесса наугад ищет новую дорогу в изменившейся жизни. В стихотворении «Спасём планету или спалим мы...» автор мечется, ощущая богооставленность, когда в душе лирической героини борются противоречивые чувства:

Нет Бога, но неоспоримо:
мы перед Богом все равны.
И, если я живу без веры,
сменивши на шесток полёт,
и не сшибаю птичку с ветки,
которая не то поёт... [Казакова Р., 1994, с. 19].

В этом стихотворении вновь появляется образ ада, но уже более конкретный, дополненный жутковатыми гримасами «мастеров ада».

Напомним: стихи писались в 90-е гг. XX в. – эпоху триумфа уголовных авторитетов. И поэтесса, чьи песни распевали в ресторанах, где пировали так называемые «новые русские», готовые стать спонсорами автора модных шлягеров, осуждает собственное, порой вынужденное «сотрудничество» с вчерашними бандитами:

...и если с мастерами ада
мирюсь – и в стороне держусь,
так мне и надо, так и надо,
я заслужила эту жуть! [Казакова Р., 1994, с. 19]

Поэтесса, по сути, ставит диагноз эпохе 90-м гг. XX в.:

Законы выживания –
законы выжигания
живой души огнём и златом ада [Казакова Р., 1994, с. 20].

В связи с этим вспоминается утверждение Макса Вебера: «Судьба нашей эпохи... заключается в том, что высшие, благороднейшие ценности ушли из общественной сферы» [Вебер М., с. 45].

В стихотворении «Законы выживания...» в самом стиле вышивания крестом поэта усматривает и скрытую христианскую символику:

Законы выживания –
законы вышивания –
и крестиком, и ноликом, и гладью... [Казакова Р., 1994, с. 27].

Именно в этом стихотворении звучат редкие для стихов Р. Казаковой богоборческие мотивы:

Всё рукотворно, всё творимо,
другой вопрос: какой ценой?
Нет Бога, но неоспоримо
есть кто-то тот, кто – надо мной.
Взметнёт нас время или сбросит,
решит: казнить или простить, –
пусть Он с меня, как надо, спросит,
но и с Него смогу спросить [Казакова Р., 1994, с. 19].

Финал этого стихотворения парадоксален – он доказывает: лирическая героиня Р. Казаковой поворачивает на дорогу к Храму: «Нет Бога, но неоспоримо: // жить надо в Боге и в любви» [Казакова Р. 1994, с. 20].

Поиск своего пути к храму продолжается и в стихотворении «На что-то надо уповать...»:

Идём, куда душа велит,
святое, честное начальство,
хоть там, где правда, там так часто
по-настоящему болит [Казакова Р., 1994, с. 21].

Тема поиска пути проходит через всё стихотворение, и в его финале – подведение итогов:

Не выпал выигрыш большой,
но всё же что-то пробиваем,
когда идём – и уповаем
всем сердцем, всей своей душой [Казакова Р., 1994, с. 21].

Здесь стихотворение выступает ценностным посредником, оформляя субъект-субъектные отношения: духовная субстанция поэта посредством слова воздействует на душу читателя, сознание которого, в свою очередь, воскрешает микрокосм поэта. Таким образом утверждается субстанциональное движение жизни, органичной частью которой выступает поэт.

Стихотворение «Крушение» неожиданно завершается призывом доверять душе, которая знает путь к храму, и, возможно, он проходит через небеса:

Даль ясна, душа перната,
и туда, куда им надо,
крылья сами понесут... [Казакова Р., 1994, с. 63].

Тема пути сопрягается в стихах поэтессы с темой подведения предварительных итогов. Р. Казакова не забывает о собственных проступах:

Калёною искрою, память прожегшей, -
тяжёлые мысли о жизни прошедшей...
Достаточно быстрого горького плача
в подушку – как в душу, в копилку-кадушку... [Казакова Р., 1994, с. 37].

Поэтесса на новом этапе духовной зрелости советует читателям:

Только, как вы ни крутись,
вижу жизненную драму,
где и вам не обойтись
без своей дороги к Храму [Казакова Р., 1994, с. 84].

В эти годы и в личной жизни во многом изменились жизненные ориентиры Казаковой. Так, в 1996 г., на творческой встрече в Российском центре науки и культуры в Варшаве, на улице Фоксаль, 64-летняя поэтесса на вопрос жены посла РФ в Польше: «О чем вы больше всего в жизни мечтаете?», не думая не минуты, ответил: «Выйти замуж и обвенчаться в церкви» [Вечерина Т.А., Звонарева Л.У., 2017, с. 225].

В сборнике «Наугад» впервые в творчестве поэтессы эпиграфом к одному из стихов (стихотворению «Давай поговорим, судьба!») становится вторая заповедь Иисуса Христа: «...Возлюби ближнего» [Казакова Р. 1994, с. 24].

Профессор А. Эсалнек на страницах словаря «Русские писатели XX века» утверждает: именно стихи Риммы Казаковой лучше многих других «напоминают о сложности и противоречивости чувства любви (это благо, счастье, радость и в то же время печаль, источник горечи, драматизма, сфера противостояния личностей, неизбежных обид, страданий и борьбы), о глубине и незащищённости»⁶. Столь же высокую оценку поэзии писательницы даёт известный румынский стиховед, профессор Думитру Балан в монографии, посвящённой русской поэзии XX в. [Балан Д., с. 345].

В стихотворении «Была моложе и куда как строже!» Р. Казакова вспоминает слова Иисуса Христа из Нагорной проповеди: «Любите врагов...»:

Люблю друзей,
Но и врагов, похоже,
почти люблю, поскольку мне их жаль [Казакова Р., 1994, с. 65].

В этой книге поэтесса всё чаще обращается к Господу и вновь возвращается к размышлениям об аде и рае, Страшном суде: «Пошли мне, Господи, того, // кто мне подобен!» [Казакова 1994, с. 13] – просит писательница в стихотворении «И наконец-то поняла...».

В стихотворном «Письме сыну, проходящему срочную службу в армии» Р. Казакова пишет:

У тебя – не голубок,
ну, а всё-таки – начальство.
У меня – один лишь Бог,
И снисходит он не часто... [Казакова Р., 1994, с. 43].

В стихотворении «Савкина горка», жалея Пушкина, «как сына» [Казакова Р., 1994, с. 55], поэтесса вновь, в торопливом присловье, вспоминает Господа:

⁶ Русские писатели XX века от Бунина до Шукшина. Учеб. пособие для иностранцев, изучающих рус. яз. и интересующихся рус. лит. / Н. Н. Белякова, О. П. Быкова, М. М. Глушкова и др.; [Под ред. Н.Н. Беляковой и М.М. Глушковой]. — М.: МГУ, 2002. — 408 с.; С. 450.

Ах, Боже мой, какая малость:
приют на Савкиной Горе! [Казакова Р., 1994, с. 55].

Заметно: в душе поэтессы всё больше доверия к Господу: «...и хорошо, что о грядущем, лишь ты и знаешь, Боже...» [Казакова Р., 1994, с. 70] – пишет она в ноябре 1993 г. в стихотворении, посвящённом известному критику, министру культуры в правительстве Б.Н. Ельцина, бывшему ректору Литературного института им. М. Горького Е.Ю. Сидорову, написавшему предисловие к книге стихов Казаковой «Наугад».

Поэтесса учится, отказываясь от гордыни, благодарить Господа за всё, происходящее вокруг:

Что отнял ты, Боже, -
спасибо! Послушно внимаю.
И тяжкую ношу
с души несмирённой снимаю [Казакова Р., 1994, с. 51].

Впервые образцом достойного поведения для Р. Казаковой становится не бунтарь, а монах:

Не подвиг, не плаха,
не жертва и не умиление –
смиренье монаха,
крестьянского долга смиренье [Казакова Р., 1994, с. 51].

Теперь всё происходящее вокруг поэтессы стремится осмыслить с христианских позиций. Именно поэтому в стихотворении «Переделкино. Август, 1990» появляется образ «апокалипсического исхода»:

Уезжают русские евреи,
покидают отчий небосвод.
И кому-то, видно, душу греет
апокалипсический исход [Казакова Р., 1994, с. 48].

В этом же стихотворении Р. Казакова, чей дед, как она писала ещё в советское время: «...дед похоронен на еврейском кладбище» [Казакова Р., 1994, с. 18], через значащую деталь показывает причины этого исхода – вдруг вспыхнувший в 90-е гг. XX в. воинственный антисемитизм:

Удержать их, не пустить могли ли?
Дождь над Переделкином дрожит.
А на указателе к могиле
Пастернака выведено: «Жид» [Казакова Р., 1994, с. 48].

Апокалиптические настроения оказались настолько актуальными в литературе 90-х гг., что молодой учёный (ныне – ректор Литературного института им. М. Горького) А.Н. Варламов защищает в 1997 г. в МГУ кандидатскую диссертацию на тему «Апокалиптические мотивы в русской прозе конца XX в.» [Варламов А.Н.].

Всё ближе становится поэтессе христианский календарь, по его знаковым событиям начинает она оценивать и собственную жизнь:

Жизнь зажглась – и погаснет, как искра.
Воскрешенья. Распятья. Успенья... [Казакова Р., 1994, с. 72].

Среди наиболее частых сравнений появляется в стихах Р. Казаковой образ ангелов [Казакова Р., 1994, с. 89], Мадонны [Казакова Р., 1994, с. 101], хотя православному человеку ближе Богородица, по целуи сравнивается с нательным крестиком [Казакова Р., 1994, с. 108]. Но, очевидно, так отозвалось в

творчестве поэтессы детство, проведённое с отцом – комендантом одного из немецких городов в Германии и частые путешествия по Европе в советское время.

Поэтесса называет свой дух «смирненным» [Казакова Р., 1994, с. 107], круг, в котором оказался «разлюбивший сосед», – «адским» [Казакова Р. 1994, с. 118].

Обновляется и жанровая система – поэтесса использует древний фольклорный жанр плача: стихотворение «Три ночных плача» [Казакова Р., 1994, с. 100], изначально языческий, но с эпохи «Слова о полку Игореве» (XII в.) и до плачей-френев иеромонаха Симеона Полоцкого по поводу смерти царицы Марии Милославской становящийся всё более христианизированным.

В стихах, написанных незадолго до ухода в мир иной, поэтесса тревожится о судьбах православия в России. В стихотворении «Эпоха» Р. Казакова предупреждает – в вопросах веры опасны формализм, конъюнктура и бездумное подражание новомодным образцам:

Может, взять равнение строгое на Бога?
Но боюсь, что Бога тоже опоганим... [Казакова Р., 1994, с. 79].

Неожиданными могут показаться стихи Р. Казаковой, посвящённые заключённым, – «В местах, не слишком отдалённых...». Но особое внимание к оступившимся людям – давняя христианская традиция.

Для того чтобы понять причины появления такой тематики в творчестве поэтессы, важно вспомнить: в середине 90-х гг. XX в. число попавших в тюрьмы, тех, кто, по словам писательницы, «смурное слово «лагерь» на время сделали моим», не вписавшись в рыночную экономику, стало поистине зловещим, стремительно дорастая до уровня национального бедствия. В конце 1995 г. в России в пенитенциарных учреждениях всех типов (СИЗО, тюрьмы, колонии) содержалось около 1 миллиона 150 тысяч человек (сравним, в трёх европейских странах – Германия, Франция, Швеция с общим населением, равным российскому, – суммарное количество заключённых – 121 тысяча 100 человек) [Абрамкин В.Ф., с. 123].

Постоянная напряжённая работа, опирающаяся на природный талант, воплотилась в два десятка хороших книг. Решительность поэтической натуры сказалась в названиях, где явно побеждают глаголы «Встретимся на Востоке» (1958), «В тайге не плачут» (1965), «Поверить снегу» (1967), «Помню» (1974) «Сойди с холма» (1984), «Возлюби» (1996) – как уже указывалось, в заголовок книги впервые в творчестве поэтессы вынесена одна из библейских заповедей.

Будто споря с последовательным недопризнанием нашей профессиональной элитой таланта Риммы Казаковой, кёльнский профессор В. Казак в «Лексиконе русской литературы XX века», достаточно сдержанно оценив творчество многих её именитых сверстников, написал: «Лирика Казаковой богата образами, отличается тщательностью в подборе слов... Её творчество определено характерными для конца 50-х годов поисками человеческой порядочности и отказом от пафоса и пропаганды. Часто это философская лирика...» [Казак В., с. 450].

Постоянно обращаясь к концепту души, поэтесса, подобно народным сказителям и древнерусским скоморохам, верит: в словесном созвучии нередко скрыт один из тайных смыслов слова. Об этом качестве литературного текста, опирающегося на интуицию художника, говорил А.И. Солженицын в нобелевской речи: «Иное влечёт дальше слов, искусство растекает даже захлавленную, затемнённую душу к высокому духовному опыту. Посредством искусства иногда посылаются нам, смутно, коротко, такие откровения, каких не выработать рассудочному мышлению» [Цит. по: Илюкович А.М., с. 234].

Выводы. Итак, душа – ключевое слово в книгах стихов «Сюжет надежды» (1991) и «Пора...» (2008) Р.Ф. Казаковой, встречающееся на её страницах 49 раз (в сборнике «Сойди с холма» (1984) – 25 раз), но столь органично вписанное в поэтическую ткань, что нет ощущения повтора, а лишь судьбоносного лейтмотива.

После принятия таинства крещения заметны изменения в лексике и образной системе поэзии Р. Казаковой: от материалистического понимания души как внутреннего мира человека, вместилища его эмоциональных состояний, переживаний, чувств и настроений, поэтесса переходит к трансляции

в поэзии понимания души в соответствии с религиозным догматом, представлением об особом нематериальном начале в человеке, воплощающем его божественную природу.

Теперь поэзия воспринимается Р. Казаковой не столько в качестве средства проявления абсолютной и сверхприродной идеи, сколько формой выражения индивидуальных интенций бессмертной души. Одной из важных для писательницы становится мысль о духовном диалоге творца-художника и реципиента художественного произведения, приобретающего характер относительного духовного воскрешения («делания душ»).

При этом, как мы попытались доказать, концепт «душа» в поэзии Р.Ф. Казаковой разных периодов постоянно подвергался трансформациям и обогащался индивидуальными, только ей присущими принципами художественной реализации. В творчестве поэтессы на уровне лирического контекста довольно часто появляются аллюзии и реминисценции, связанные с многовековой христианской метафизикой, её представлениями о богоподобном даре мысли, слова и творчества, с молитвенным упованием на спасение и духовное преображение.

Современная писательница среднего поколения А.С. Коваленкова в новой книге эссе, одобренной Издательским Советом РПЦ, даёт такое определение концепту «душа», тесно связанному с понятием совести: «Уверена, что совесть – это специально незащищенная часть нашей души. Она в этом месте оголена. Для того так устроено, чтобы душа сигналила о своем страдании. Душа у человека болит тогда, когда совесть мучает. В каждом из нас есть очень нежная, ранимая, иногда изуродованная душа. И нам дан инструмент для ее сбережения – совесть... Я могу не помнить, что такого я сделала, но в душе – какой-то звон болезненный, свербит там... Это сигнализатор совести. Может быть, совесть – прибор следящий, чтобы мы не теряли Божий образ?.. Обратите внимание на строение слова – со-весть. Это *весть* – не случайно. А *со* – совместно значит, Значит, совесть – наша общая весть? Наша общая – с кем? С Богом?» [Коваленкова А.С., с. 9-10].

Иными словами, с точки зрения авторов, это исследование демонстрирует эволюцию осмысления концепта «душа» Р. Казаковой. Если в начале творчества поэтессы трактовала её с материалистической точки зрения, что, впрочем, вполне объяснимо, поскольку это могло объясняться влиянием окружающей среды, полученного воспитания и образования, то в конце творческого пути Р. Казакова пришла совсем к другому пониманию смысла этого концепта. Теперь, после принятия таинства крещения, она осмысливала её уже как православный человек, с религиозно-философских позиций, наполняя её содержанием такими категориями, как жертвенность, сопереживание ближнему, внутренний свет, пониманием того, что только она, душа, выступает окончательным мерилем «добра» и «зла», помогая таким образом, человеку ориентироваться в окружающем его мире.

Именно это, на наш взгляд, и свидетельствует о том, что поэтессы «ощутила» пробуждение в себе «исторической памяти предков», того, что сегодня принятого обозначать термином «русский культурный код», носитель которого, защищая Родину или заботясь об общественном благе, каждый раз сверяет свои поступки со своей совестью, т. е. с теми понятиями «добра» и «зла», которые являются его нравственными ориентирами. И с этой точки зрения Римму Казакову и её творчество можно считать неотъемлемой частью литературы русского мира с её обострённым восприятием действительности, переживанием за судьбы своего поколения и страны в целом, надежды на Бога и стремлением с его помощью сделать свою Родину лучше.

Интуитивный, наугад (не случайно эта лексема стала названием одного из сборников поэтессы), поиск своего пути сменился у Риммы Казаковой осмысленным выбором личной дороги к Храму и понимания её необходимости для современного ей россиянина, что было особенно важно для преодоления Смуты, в которую погрузилась Россия в 90-е гг. прошлого века.

Источники:

1. Веневитинов, Д. В. Стихотворения, проза. / Серия «Литературные памятники» – М.: Наука, 1980. – 440 с.
2. Жуковский, В. А. Полное собрание сочинений и писем: в двадцати томах. Т. XIII. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804-1833. / Сост. и ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 608 с.
3. Из жизни райского сада / Составитель Г. Климова – Варна: Компас, 2000. – 238 с.
4. Казакова, Р. Наугад: стихи всяких лет / Под ред. В. Савельева. Предисловие Е.Ю. Сидорова. – М.: Academia, 1994. – 256 с.
5. Казакова, Р. Ф. Наперекор : Новая кн. стихов / Римма Казакова. - Москва: Изд-во УРАО, 2003. — 254, [1] с.

6. Казакова, Р. Пятницы. – М.: Советский писатель, 1965. – 100 с.
7. Казакова, Р. Ф. Пора... новая книга стихов / Римма Казакова. – Москва: ПоРог, 2008. – 367 с. портр.; 15.
8. Казакова, Р. Сойти с холма: новая книга стихов / Илл. Елены Мухановой. – М.: Советский писатель, 1984. – 160 с.
9. Казакова, Р. Сюжет надежды: новая книга стихов – М.: Советский писатель, 1991. – 208 с.
10. Русские писатели XX века от Бунина до Шукшина. Учеб. пособие для иностранцев, изучающих рус. яз. и интересующихся рус. лит. / Н. Н. Белякова, О. П. Быкова, М. М. Глушкова и др.; [Под ред. Н.Н. Беляковой и М.М. Глушковой]. – М.: МГУ, 2002. – 408 с.; 19.

Литература:

1. Абрамкин, В. Ф. Поиски выхода. Преступность, уголовная политика и места заключения в постсоветском пространстве. – М.: Права человека, 1996. – 205 с.
2. Балан, Д. Русская поэзия XX века Курс лекций. – Бухарест: Изд-во Бухарестского университета, 1997. – 529 с. портр.; 24.
3. Варламов, А. Н. Апокалиптические мотивы в русской прозе конца XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1997.
4. Вебер, М. Наука как призвание и профессия // Вебер М. Избранные произведения. – М.: Прогресс, 1990. С. 707-735.
5. Вечерина, Т. А., Звонарева, Л. У. Труды и дни Риммы Казаковой: «Отечество, работа и любовь...». – Велико Търново: Ивис, 2017. – 314 с.
6. Вечерина, Т. А., Звонарева, Л. У. Труды и дни Риммы Казаковой: «Отечество, работа и любовь...». – М.: Academia, 2018. – 344 с.
7. Есаулов, И. А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1995. – 287 с.
8. Есаулов, И. А. Пасхальность русской словесности. – М.: Новое время, 2020. – 480 с.
9. Илюкович, А. М. Согласно завещанию. Заметки о лауреатах Нобелевской премии по литературе. – М.: Книжная палата, 1992. – 557 с., [1] с.: портр.: 22 см.
10. Казак, В. Лексикон русской литературы XX века. – М.: РИК Культура, 1996. – XVIII, 491.
11. Коваленкова, А. С. Не держите небо. – М.: Никея, 2025. – 192 с.
12. Косиков, Г. В. Художественная онтология рессмертия в русской романтической лирике: монография. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2007. – 180 с.
13. Кузнецовские чтения 2021-2022: Между миром и Богом; Я зову в собеседники время: сборник материалов. – М., 2024. – 320 с.
14. Митрополит Иерофей (Влахос). Православная психотерапия. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2005. – 368 с.
15. Топоров, В. Н. Московские люди XVII века // Из истории русской культуры. Том III (XVII – начало XVIII века): Серия Язык. Семиотика. Культура – М: Школа «Языки русской культуры», 1996 – С. 346-379.
16. Трояновска, Б. Библейские мотивы в ранней поэзии Анны Ахматовой // Русская литература конца XIX – начала XX веков / Редактор Ф. Апанович – Гданьск: Издательство Гданьского университета, 2002. – С. 135-146.
17. Шеллинг, Ф.-В. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг, Ф.-В. Соч.: в 2 т. – М.: Мысль, 1982. Т. 1-440 с.
18. Шеллинг, Ф.-В. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг, Ф.-В. Соч.: в 2 т. – М.: Мысль, 1982. – Т. 2 – 420 с.
19. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны – М.: Советский писатель, 1988. – 400 с.
20. Янушевская, Е. В. Век без поэтов. – М.: Издательство МГУ, 2019. – 386 с.

THE CONCEPT OF «SOUL» IN THE POETRY OF RIMMA KAZAKOVA

© 2025 L.U. Zvonareva, O.V. Zvonarev

Lola U. Zvonareva, Honorary Academician of the Russian Academy of Arts, Doctor of Historical Sciences, Professor, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences and the Academy of Sciences of Russia, Professor of the Department of Civilizational Journalism

Email: lvonareva@mail.ru

*Oleg V. Zvonarev, PhD in History, Associate Professor
of the Department of Political Processes and Technologies*

E-mail: donfeliz@yandex.ru

Zhirinovskiy University of World Civilizations
Moscow, Russia

To date, the poetry of R.F. Kazakova has not been considered in terms of Christian vocabulary use frequency, appeals to God, as well as biblical images and quotations. From this point of view, the authors have analyzed the poetry, dating to various periods of her creative work: "Fridays" (1965), "To descend the Hill" (1984), "The Plot of Hope" (1991), "At Random" (1994), "Cross my mind" (2003). The authors believe the vocabulary of the verses to be noticeably changed after the poetess has accepted the sacrament of Baptism, as well as gained the icon of St. Rima placed at her Moscow apartment at the Chayanov Street. The authors claim the poetess to frequently use the lexeme "soul", turn to the Lord, and speculate on hell and heaven, as well as the Last Judgment. Kazakova is believed to understand the said notion from the Christian point of view, not materialistic one, being notably perceptible regarding her belated poetry. The authors declare in the poems written shortly before she passed away the poetess to worry about the fate of Orthodoxy in Russia, arguing the artist's need to constantly spiritually lean on the Orthodoxy, which is traditional for the Russian culture. Hence, the authors believe it to testify to the fact R.F. Kazakova to become aware of the "predecessors historic memory" nowadays defined as the "Russian culture code".

Keywords: Rimma Kazakova, lexeme "soul", Orthodoxy, the Russian culture code, the Russian world

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-37-54

EDN: IECKAB

Sources:

1. Venevitinov, D. V. Stixotvoreniya, proza (Poetry, prose). / Seriya «Literaturny'e pamyatniki» – M.: Nauka, 1980. – 440 s.
2. Iz zhizni rajского сада (Garden of Eden's selected days)/ Sostavitel' G. Klimova. – Varna: Kompas, 2000. – 238 s.
3. Kazakova, R. Naugad: stixi vsyakix let (At random: any years poetry). / Pod red. V. Savel'eva. Predislovie E.Yu. Sidorova. – M.: Academia, 1994. – 256 s.
4. Kazakova, R. F. Naperekor : Novaya kn. Stixov (Cross my mind: a new book of poetry). / Rimma Kazakova. – Moskva : Izd-vo URAO, 2003. – 254, [1] s.
5. Kazakova, R. Pyatnicy (Fridays). – M.: Sovetskij pisatel', 1965. – 100 s.
6. Kazakova, R. F. Pora... novaya kniga stixov (It's about time... A new book of poetry). / Rimma Kazakova. – Moskva : PoRog, 2008. – 367 s. portr.; 15.
7. Kazakova, R. Sojti s xolma: novaya kniga stixov (To descend the hill: a new book of poetry). / Ill. Eleny` Muxanovoj. – M.: Sovetskij pisatel', 1984. – 160 s.
8. Kazakova, R. Syuzhet nadezhdy: novaya kniga stixov (The plot of hope: a new book of poetry). – M.: Sovetskij pisatel', 1991. – 208 s.
9. Zhukovskij, V. A. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v dvadczati tomax. T. XIII (Complete set of works. Vol. XIII). Dnevnik. Pis'ma-dnevnik. Zapisny'e knizhki (Diaries, letters-diaries. Note-books). 1804-1833. / Sost. I red. O.B. Lebedeva, A.S. Yanushkevich. - M.: Yazy'ki slavyanskoj kul'tury, 2004. – 608 s.
10. Russkie pisateli XX veka ot Bunina do Shukshina. Ucheb. posobie dlya inostrancev, izuchayushhix rus. yaz. i interesuyushhixsya rus. lit. (The Russian writers of the XXth century from Bunin do Shukshin. School-book for foreigners studying the Russian language and interested in the Russian literature). / N. N. Belyakova, O. P. By'kova, M. M. Glushkova i dr.; [Pod red. N.N. Belyakovoj i M.M. Glushkovoj]. – M.: MGU, 2002. – 408 s.; 19.

References:

1. Abramkin, V. F. Poiski vy'xoda. Prestupnost', ugovnaya politika i mesta zaklyucheniya v postsovetском prostanstve (To find the way out. Delinquency, criminal policy and places of detention at the post-Soviet realm). – M.: Prava cheloveka, 1996. – 205 s.
2. Balan, D. Russkaya poe`ziya XX veka. Kurs lekcij (The XXth century Russian poetry. Lectures). – Buxarest: Izd-vo Buxarestskogo universiteta, 1997. – 529 s. portr.; 24.
3. Varlamov, A. N. Apokalipticheskie motivy` v russkoj proze koncza XX veka: avtoref. dis. ... kand. filol. Nauk (The Russian prose apocalyptic subjects in the end of the XXth century: abstract of the... Ph.D. (philology) thesis). – M., 1997.
4. Veber, M. Nauka kak prizvanie i professiya (Science as vocation and professional occupation) // Veber M. Izbranny'e proizvedeniya (Selected works). – M.: Progress, 1990. – S. 707-735.
5. Vecherina, T. A., Zvonareva, L. U. Trudy` i dni Rimmy` Kazakovoj: «Otechestvo, rabota i lyubov`...» (Works and life of Rimma Kazakova: "Motherland, work and love..."). – Veliko T`rnovo: Ivis, 2017. – 314 s.
6. Vecherina, T. A., Zvonareva, L. U. Trudy` i dni Rimmy` Kazakovoj: «Otechestvo, rabota i lyubov`...» (Works and life of Rimma Kazakova: "Motherland, work and love..."). – M.: Academia, 2018. – 344 s.

7. Esaulov, I. A. Kategoriya sobornosti v russkoj literature (Category of collegiality in the Russian literature). – Petrozavodsk: Izdatel'stvo Petrozavodskogo universiteta, 1995. – 287 s.
8. Esaulov, I. A. Paschal'nost' russkoj slovesnosti (Paschality of the Russian literature). – M.: Novoe vremya, 2020. – 480 s.
9. Ilyukovich, A. M. Soglasno zaveshhaniyu. Zametki o laureatax Nobelevskoj premii po literature (According to the testament. Notes about the Nobel Prize winners). – M.: Knizhnaya palata, 1992. – 557 s., [1] s.: portr.: 22 sm.
10. Kazak, V. Leksikon russkoj literatury` XX veka (The XXth century Russian literature vocabulary). – M.: RIK Kul'tura, 1996. – XVIII, 491.
11. Kovalenkova, A. S. Ne derzhite nebo (Do not hold on the sky). – M.: Nikeya, 2025. – 192 s.
12. Kosikov, G. V. Xudozhestvennaya ontologiya ressmertiya v russkoj romanticheskoy lirike: monografiya (Immortality art ontology at the Russian romantic lyrics: monograph). – Omsk: Izd-vo OmGPU, 2007. – 180 s.
13. Kuznecovskie chteniya 2021-2022: Mezhdum mirom i Bogom; Ya zovu v sobesedniki vremya: sbornik materialov (Kuznecovskie read outs 2021-2022: Between world and God; I call upon time to discuss: set of publications). – M., 2024. – 320 s.
14. Mitropolit Ierofej (Vlaxos). Pravoslavnaya psixoterapiya (Orthodox psychotherapy). – Svyato-Troiczkaya Sergieva Lavra, 2005. – 368 s.
15. Toporov, V. N. Moskovskie lyudi XVII veka (Moscow inhabitants of the XVII century) // Iz istorii russkoj kul'tury`. Tom III (XVII – nachalo XVIII veka) (From the Russian culture history. Vol. III (XVII-beginning of the XVIII century): Seriya Yazyk. Semiotika. Kul'tura. – M.: Shkola «Yazyki russkoj kul'tury», 1996 – S. 346-379.
16. Troyanovska, B. Biblejskie motivy` v rannej poezii Anny` Axmatovoj (Biblical themes at Anna Axmatova's early poetry) // Russkaya literatura konca XIX – nachala XX vekov / Redaktor F. Apanovich – Gdan'sk: Izdatel'stvo Gdan'skogo universiteta, 2002. – S. 135-146.
17. Shelling, F.-V. Sistema transcendental'nogo idealizma (System of transcendental idealism). // Shelling, F.-V. Soch.: v 2 t. (Set of works in 2 vol.). – M.: My'sl', 1982. T. 1 (Vol. I). – 440 s.
18. Shelling, F.-V. Ob otnoshenii izobrazitel'ny'x iskusstv k prirode (On fine arts attitude to nature). // Shelling, F.-V. Soch.: v 2 t. (Set of works in 2 vol.). – M.: My'sl', 1982. – T. 2 (Vol. II) – 420 s.
19. E'pshtejn, M. N. Paradoksy` novizny` (Paradoxes of novelty). – M.: Sovetskij pisatel', 1988. – 400 s.
20. Yanushevskaya, E. V. Vek bez poe'tov (The century without poets). – M.: Izdatel'stvo MGU, 2019. – 386 s.

УДК 82-191: 81`42 (Аллегорическая поэзия. Аллегорические стихотворения. Басни. Фаблю. Притчи. Параболы. Метаморфозы / Лингвистика текста. Анализ дискурса)

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АНТИЧНЫХ БАСЕН СЛАВЯНСКИМИ АВТОРАМИ XVIII-XIX ВВ. (НА МАТЕРИАЛЕ СЮЖЕТА «ВОРОН И ЛИСИЦА»)

© 2025 Л.Ю.Калинина¹, С.Р. Недбайлик², В.А. Дмитриева²

Калинина Лариса Юрьевна, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры дошкольного образования факультета начального образования

E-mail: klar1992@gmail.com

Недбайлик Сабина Рудольфовна, доцент, кандидат филологических наук, доцент кафедры
немецкого и французского языков Института иностранных языков

E-mail: snedbailik@mail.ru

Дмитриева Валерия Аркадьевна, старший преподаватель кафедры английского языка Ин-
ститута иностранных языков

E-mail: valeria_67@mail.ru

¹Самарский государственный социально-педагогический университет
Самара, Россия

²Петрозаводский государственный университет
Петрозаводск, Россия

Статья поступила в редакцию 30.07.2025

В данной статье рассматриваются некоторые аспекты переводческих интерпретаций античных и классических басенных сюжетов восточными и западными славянскими авторами XVIII-XIX вв. В этой связи авторами предлагается многоуровневый сравнительный анализ отдельных текстовых фрагментов переводов классической басни «Ворон и лисица», выполненных российскими, чешскими, польскими, украинскими и другими литераторами, с акцентированием основных особенностей их индивидуальных творческих стилей и подходов. Результаты проведенного исследования дают полное основание полагать, что интерпретации сюжета басни, принадлежащие славянским авторам (И.А. Крылову, А.П. Сумарокову, И.А. Баркову, И. Красицкому, А.Я. Пухмайеру, В.К. Третьякову и др.) при всех имеющихся в них различиях, содержат и черты значительного сходства, что объясняется как универсальностью существующих норм нравственности и морали, так и приверженностью устоявшимся классическим традициям. В целом можно с уверенностью утверждать, что переводы и переосмысления античных басенных сюжетов, сделанные русскими, украинскими, польскими, чешскими и другими авторами XVIII-XIX веков, во многом способствовали развитию и популяризации малых сатирических форм и жанров в восточной и западной европейской литературе более поздних периодов.

Ключевые слова: античный, классический, басня, сюжет, автор, стиль, интерпретация, мораль

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-55-64

EDN: IHROVV

Введение. Как известно, эпоха XVIII-XIX вв. по праву считается «золотым веком» славянской басни, периодом истинного расцвета талантов восточноевропейских авторов, многие из которых известны как интерпретаторы античных сюжетов. Именно благодаря их усилиям европейская сатира достигла совершенно нового уровня, чему во многом способствовало творчество русских поэтов. Так, существуют их многочисленные переложения общеизвестных классических античных басен о животных, как то: «Цикада и Муравей», «Заяц и Черепаха», «Дуб и Тростник», «Ворон(а) и Лисица», некоторые из которых до сих пор считаются анонимными. В целом все интерпретации басенных сюжетов славянскими авторами отличаются оригинальностью стиля и творческого видения. Целью настоящего исследования является выявление черт сходства и различий в интерпретациях классических сюжетов разными переводчиками. Его актуальность обусловлена тесными этнокультурными контактами, в значительной степени обусловленными единством философских и морально-нравственных ценностей, заложенных в произведениях фольклора, баснях и сказках.

Методы исследования. В данной работе мы проводим комплексный многоуровневый литературоведческий, стилистический анализ текстовых фрагментов басни «Ворон и лисица» в интерпретации

различных славянских авторов, что позволяет выявить индивидуальные особенности их творческого стиля и языка.

История вопроса. Являясь одним из древнейших малых литературных жанров, басня, как известно, до сих пор не утратила своей актуальности, продолжая развиваться, видоизменяться, что во многом способствует выявлению различий в структуре и тематике произведений различных эпох. В силу этого вопросы анализа, сравнения, интерпретации басен продолжают интересовать исследователей и подниматься в научном дискурсе. Исходя из определения басни как нравоучительного или сатирического рассказа, иносказательно изображающего людей и их поступки¹, мы можем выделить две основные сферы внимания для интерпретатора или переводчика: содержательная/фабульная и морализирующая/назидательная, где объектами сравнительного анализа являются как структурно-стилистические черты, так и морально-нравственные акценты, передаваемые переводчиками, представителями разных культур и исторических периодов.

Результаты диахронического обзора процесса развития структуры басни от античности до наших дней, предложенного в исследовании Д. Богданова, убедительно показывают, что структура басни в целом остаётся неизменной: в ней всегда присутствует иносказательный поучительный рассказ, в прозе или стихах, часто с включённым диалогом, и логическое заключение, постулирующее мораль истории. При этом отмечается, что моральному аспекту в современных трактовках уделяется меньше внимания, а ярче всего заметны различия в акцентах на том или ином пороке, а также на том, что является комичным [Богданов Д.]. Аналогичную тенденцию отмечает в своём исследовании Л.А. Трахтенберг, по словам которого «И.А. Крылов при переводе басен Ж. де Лафонтена также вольно обращался с оригиналом, трансформируя либо сюжет, либо структуру, оставляя читателю самому делать выводы о морали басни» [Трахтенберг Л.А., с. 45]. Анализируя эзоповские сюжеты, используемые в баснях Н.В. Леонтьева, забытого поэта XVIII в., Л.А. Трахтенберг фиксирует изменения в их содержании, характере персонажей, идеях и – реже – в морали басни [Трахтенберг Л.А., с. 723]. В своём сравнительном исследовании произведений Эзопа и Антиоха Кантемира, русского поэта-сатирика XVIII в., Е.В. Куличева делает вывод об их схожести по теме, проблеме, сюжету, но одновременно и различиях по форме изложения, мотивам, способам и средствам описания персонажей [Куличева Е.В., с. 52]. Проблема национально-специфической характеристики интерпретаций традиционных басенных сюжетов исследуется и в работах В.А. Тихомировой, в которых отмечается, что традиционные басенные сюжеты не только не потеряли своей актуальности, но и вобрали в себя национально-специфические черты национальных менталитетов и лингвокультур [Тихомирова Е.В.].

В рамках данного исследования наибольший интерес представляют трактовки классической басни «Ворон и Лисица», первоначальный вариант которой восходит к глубокой древности. Именно в данном сюжете мы находим наиболее актуальное воплощение универсального механизма лести. Как известно, российские авторы дали в общей сложности около восьми версий этой басни, вышедших в те или иные годы под разными названиями. Среди них можно отметить варианты А.П. Сумарокова, В.К. Тредиаковского, М.М. Хераскова, И.С. Баркова, И.А. Крылова, А.А. Ржевского и др. Весьма оригинальными по формам и символике представляются версии польского писателя И. Красицкого и чешского баснописца А.Я. Пухмайера, создавшего свой сюжет под названием «Ворона и Лисица» [Vrána a liška]. Окончательная переработка «Вороны и Лисицы» [Gava i Lisicya] была сделана украинским автором Л. И. Глебовым. Причем при всех существующих различиях в трактовке морали, большинство авторов все же остается на так называемых «универсальных» позициях.

Результаты исследования. Говоря о вкладе российских авторов в развитие малых литературных жанров, необходимо, прежде всего, отметить И.А. Крылова (1769-1844), известного переводчика произведений всемирно известного басенника эпохи Возрождения Ж. де Лафонтена, который вывел восточноевропейскую сатиру на совершенно новый уровень. Причем если в произведениях русского литератора А.П. Сумарокова (1717-1777), равно как и его последователей, господствовал классовый и этнографический подход к изображению быта, то И.А. Крылов совершил качественный «скачок» – в его творениях нашли отражение как социальный, так и национальный аспекты: в частности, вместо привычных Демонов и Глупонов появились простые крестные отцы: Фома, Лука, Федька, Ерема и т. д.

¹Большой толковый словарь русского языка. – URL: <https://gramota.ru/> (дата обращения: 30.07.2025).

[Пронин В.А., с. 123]. Прекрасное знание истоков творчества античных и французских авторов, свежесть и конкретность жизненных образов, неповторимость красок в представлении бытовых картин, обилие реалистичных деталей – все это составляет уже не отдельные черты, а устойчивые признаки нового стиля. В баснях И.А. Крылова эти особенности, сливаясь в единое целое, определили качественно иной тип художественного видения и изображения действительности, обеспечили появление чего-то, несомненно, связанного с эстетикой классицизма, – восприятия самой жизни как трагикомедии. Ниже цитируются фрагменты двух его работ в оригинале, ярко иллюстрирующих то, как создаётся трагикомичная завязка басни:

Мартышка и очки

«Мартышка к старости слаба глазами стала;
А у людей она слыхала,
Что это зло еще не так большой руки:
Лишь стоит завести Очки.
Очков с полдюжины себе она достала;
Вертит Очками так и сяк:
То к темю их прижмет, то их на хвост нанижет,
То их понюхает, то их полижет;
Очки не действуют никак. ... [Крылов И.А., с. 198].

Квартет

«Проказница – Мартышка,
Осёл,
Козёл,
Да косолапый Мишка
Затеяли сыграть Квартет.
Достали нот, баса, альта, две скрипки
И сели на лужок под липки, –
Пленять своим искусством свет.
Ударили в смычки, дерут, а толку нет. ... [Крылов И.А., с. 196].

Вполне очевидно, что все это оказало значительное влияние на многие малые литературные жанры, которые заимствовали модернизированные формы, темы, язык и стиль, создавая иное качество. Весьма интересно отметить, что, используя в своих произведениях темы, сюжеты древнегреческого баснописца Эзопа и французского автора Ж. де Лафонтена, И.А. Крылов никогда не подражал своим коллегам: русским, украинским, белорусским, польским, чешским и другим баснописцам – ни предшественникам, ни современникам. Он всегда старался создавать свои индивидуальные версии, хотя и на той же тематической основе и даже под схожими названиями. В действительности, существуют многочисленные интерпретации общеизвестных басен о животных, в частности, сюжета «Ворона и лисица», первоначальная версия которого восходит к античности. Так, можно с уверенностью говорить о трех основополагающих версиях этой басни: Эзопа, Федра и Ж. де Лафонтена [Новожилов М.А., с. 98]. Что касается русских баснописцев, то они дали несколько ее вариантов. Так, первой была версия В.К. Тредиаковского «Ворон и Лисица», изданная в 1752 г., второй – авторская интерпретация М.М. Хераскова «Ворона и Лисица», датированная 1756 г. Далее, есть вариант И.С. Баркова «Лисица и ворон», который появился в 1764 г. Основоположник русского классицизма, поэт и переводчик А.П. Сумароков создал свои версии басни «Ворона и Лиса»: первая появилась в 1762 г., вторая – в 1881 г. Авторские же варианты И.А. Крылова были опубликованы в журнале «Драматический вестник» под названием «Ворона и Лисица» в 1808 и 1829 гг. [Noël P.J., p.167]. Необходимо отметить, что первые четыре варианта басни явно следуют дидактическим традициям Эзопа. Действительно, в его оригинале мы находим основной сюжет: ворона крадет кусок мяса (а в одной из версий Эзопа это – сыр), садится на дерево, чтобы вкушать плод своего воровства. Лисица видит его и хочет заполучить, она осыпает ворону похвалами, затем изъясняет желание услышать голос, гармонирующий с общим

обликом; ворона раскрывает клюв, чтобы спеть, сыр падает на землю, тут же схваченный лисой. Пропитируем для сравнения тексты басни Эзопа в прозе. Первый текст – перевод Л.Н. Толстого (1875 г):

Ворон и лисица

«Ворон добыл мяса кусок и сел на дерево.
Захотелось лисице мяса, она подошла и говорит:
– Эх, ворон, как посмотрю на тебя, – по твоему росту да красоте
только бы тебе царем быть!
И, верно, был бы царем, если бы у тебя голос был.
Ворон разинул рот и заорал что было мочи.
Мясо упало. Лисица подхватила и говорит:
– Ах, ворон, коли бы еще у тебя и ум был, быть бы тебе царем».²

Второй текст – перевод В.А. Алексеева (1888 г.):

Ворон и лисица

«Удалось Ворону раздобыться куском сыру, взлетел он на дерево, уселся там и попался на глаза Лисице. Задумала она перехитрить Ворона и говорит: «Что за статный молодец ты, Ворон! И цвет-то твоих перьев самый царственный! Будь только у тебя голос — быть тебе владыкой всех пернатых!» Так говорила плутовка. Попался Ворон на удочку. Решился он доказать, что у него есть голос, каркнул во все воронье горло и выронил сыр. Подняла Лисица свою добычу и говорит: «Голос, Ворон, у тебя есть, а ума-то не бывало». Не верь врагам — проку не выйдет».³

Как видим, здесь представлены две версии басни, причем в обеих лисица возносит ворона до уровня царя – высочайшей позиции в социальной иерархии, а также высмеиваются глупость и гордыня птицы. Правда у В.А. Алексеева следует ещё и назидание не верить врагам, быть осторожнее.

В то же время, древнеримский поэт-баснописец Федр (15 до н.э. – 50 н.э.) настаивает на большей моралистичности. Приведём перевод Н.И. Шатерникова, имеющий уже и некоторые поэтические черты – ритмическую организацию и приблизительную рифму:

Лисица и ворон (Vulpis et Corvus)

«Кто счастлив лестью, что в обманчивых словах, –
Потерпит кару он в раскаянии позднем.
Однажды ворон своровал с окошка сыр
И съест сбирался, на высокий севши сук.
Лисица видит – и такую речь ведёт:
«О, как прекрасен, ворон, перьев блеск твоих,
В лице и теле, ворон, сколько красоты.
Имел бы голос – лучше птицы б не найти».
А глупый ворон, голос высказать спеша,
Свой сыр роняет изо рта... Поспешно тут
Хитрец лисица жадно в губы сыр берет.
И стонет глупый, что поддался на обман» [Тредиаковский В.К., с. 234].

²Ворон и лисица (Эзоп; Лев Толстой). [Текст электронный]. – URL: <https://ped-kopilka.ru/semeinaja-biblioteka/vneklasnoe-chtenie-2-klas/basni-dlja-2-klasa.html> (дата обращения: 30.07.2025).

³Ворон и Лисица (Эзоп; Алексеев). [Текст электронный]. – URL: <https://nukadeti.ru/basni/ezop-voron-i-lisica> (дата обращения: 30.07.2025).

На самом деле мораль здесь двусторонняя: с одной стороны, она предостерегает от лести, а с другой стороны, отмечает превосходство хитрости над силой. Неудивительно, что русский переводчик Федра И.С. Барков следует той же схеме. Причем в его версии четыре строки, содержащие мораль басни в начале и в конце, отделяются от остального текста пробелом и выделяются курсивом:

*«Которым хитрое льстецов приятно льщенье,
Те поздно вскаются, пришедши в сожаление
[...]
Что может чрез хвалу искусной лицемер;
Сколь острота сильна, являет сей пример».*⁴

*«Ceux qui apprécient les louangesrusées des flatteurs,
En auronthonte plus tard, quand sera venu le temps des regrets. [...]
Cet exemple montre ce que peut faire un habile flatteur avec seslouanges,
Combien la ruse estpuissante» [Le Guennec D., p. 286].*

Безусловно, это не дословный перевод, но смысл в нем передан довольно точно. Однако поскольку похвалы начинаются с оперения и со стати, то И.С. Барков добавляет ссылку на павлина и орла. Если Федр лишь вызывает у вороны намерение петь, то поэт-интерпретатор иронизирует над «молчащим небесным голосом» [«умолки глас небесный»], дополняя повествование динамичным образом убегающей лисицы, от которой ворона видит только заднюю часть тела [Новожилов М.А., с. 127]. Эти орнаментальные детали, вызванные верностью образцу, дают нам представление о том, как мог звучать перевод античного сюжета в XVIII в. Вот полная интерпретация басни И.С. Баркова в оригинале:

Лисица и Ворон

*«Которым хитрое льстецов приятно льщенье,
Те поздно вскаются, пришедши в сожаление.
С окна унесши сыр на древе Ворон сел,
И рад добыче той, лишь только есть хотел;
Увидев оногo, Лисица побежала
И Ласковы слова безумцу распложала:
«Павлиных перьев ты превысил красоту,
Какую ж станом всем являешь доброту!
Ярчае зрит Орла твоя, драгой, зеница!
Дражайшая б была ты всех на свете птица.
Когда б при красоте толикой был и глас».
Безумной краснопев хотел зевнуть в тот час,
Желая показать свои пресладки песни;
Упал на землю сыр; умолк и глас небесный.
Проворно хитрая Лиса схватила кус
И с радостью тотчас побегла в свой улус.
А Ворон, как шальной, взглянул лишь вслед за нею
И с горести вздохнул, обмануть лестью сею».
Мораль:
«Что может чрез хвалу искусной лицемер;
Сколь острота сильна, являет сей пример» [Новожилов М.А., с. 127].*

Что касается версии А.П. Сумарокова, опубликованной чуть раньше, в 1762 г., то она состоит из двадцати стихов, причем мораль так же, как у Ж. де Лафонтена и российских авторов В.К. Тредиаковского и М.М. Хераскова, формулируется в большой степени с подачи лисы, которая не высмеивает ворону и сохраняет в себе некую доброту: «Прости, сестра, – сказала Лиса, / И помни, моя сплетня, выкуп

⁴ Барков И.С. Лисица и ворон [Текст электронный]. – URL: <https://goo.su/rW5A> (дата обращения: 30.07.2025).

лести» [Лисица говорит: «Прости, сестрица, / И помин, матка, то, каков у лести сок» [Le Guennec D., p. 286]. Так, даже если в силу традиционной для лисы двуличности можно предположить, что эта фамильярность не искренна, она все же присутствует в именах «моя сплетня» («*ma commère*») и «сестра» («*sœur*ette») [Le Guennec D., p. 287]. Следует отметить, что выбор номинаций в самом названии басни А.П. Сумарокова «Ворона и Лисица» довольно показателен: слова «Ворон» и «Ворона» в русском языке ближе друг к другу, чем во французском, и сам персонаж поневоле приобретает женский характер. Значит ли это, что женщина является более чувствительна к лести? Является ли это отражением гендерных стереотипов или лишь морфологических особенностей русского языка? Во всяком случае именно такой выбор сделал А.П. Сумароков. Достаточно вспомнить в этой связи, что «Лиса» («Лисица») в русском языке также женского рода. Приведем авторскую интерпретацию в оригинале:

Ворона и Лисица

«Ворона сыром обладела,
Ворона добычью воронья ремесла,
Кусочик сыру унесла,
И на дубу сидела,
Во рту его держав,
И крошечки еще его не поклевав.
Лисица скалит зубы,
Со умилением взираючи на сыр,
И говорит: «Весь мир
Тебя, ворона, хвалит.
Я чаю, что тебя не много то печалит.
И подлинна то так,
Являет то твой зрак.
Прекрасная ты птица,
Я пряма говорю, как добрая лисица.
Какие ноженьки! Какой носок!
Какие перушки! да ты еще певица.
Мне сказано ты петь, велика мастерица».
Раскрыла дура рот, упал кусок.
Лисица говорит: «Прости, сестрица,
И помин, матка, то, каков у лести сок» [Le Guennec D., p. 327].

Говоря о других авторах, необходимо вспомнить известного польского слависта И. Красицкого (1735–1801), который создал свою версию басни, опубликованную в IV книге «Новых басен» в период между 1779 и 1800 гг. [Vernet L., p. 289]. Это единственная из интерпретаций славянских басенников, в которой есть мужские персонажи. Такой выбор объясняется тем, что если лиса в польском языке обозначается мужским именем, то «*włopa*» может означать как ворона, так и ворону. В этом варианте нет ничего особенного, кроме ставшего воистину огромным сыра. Однако финал является более резким, так как И. Красицкий в первых двух стихах возвращается к морали Эзопа, несколько облегченной в силу особенностей «строгого» польского синтаксиса: «Бывает часто обманут, / кто любит быть хвалимым» [Bywacz ęstoz wiedzionym, /Kto lubiby waćch walonym.] [Le Guennec D., p. 279]. И. Красицкий любил классическую ясность и лаконичность басен Эзопа, поэтому мог представлять их почти такими, какие они есть, но в своем изящном и элегантном стиле.

В то же время в 1797 г. чешский баснописец А.Я. Пухмайер создал свою версию басни под названием «Ворона и Лиска». Фактически он выбрал женское имя, обозначающее женщину-ворону, в то время как имена: «*кркавец*», «*хавран*» обозначают ворону-человека. В Чехии обычное слово для обозначения лисы – женского рода: «*liška*», но есть и мужское слово: «*lišák*», что также означает «жулик». Таким образом, автор делает выбор в пользу феминизации, представляя в третьем стихе свой персонаж как «госпожу-ворону» [panívrána] [Le Guennec D., p. 278]. Лесть со стороны лисы касается оперения, т. е.

одежды, приукрашенной за счет использования такого стилистического приема, как антифразис. За основу автор, безусловно, берет Ж. де Лафонтена, высказывания которого довлеют в переводе, начиная с парафрастического начала: «На высоком дубе, / Держа во рту сыр, / Пани Ворона восседала» [Na vysokém dubě, / sýrec držíc v Hube, / paní vrána seděla]. Чуть дальше мы находим «Если твое буйство похоже на твое оперение» [K dyby shlas jak perří měla], вплоть до «Феникса наших лесов» [v lesích nasi choh ni váček] и, наконец, слово в слово, «лиска хватает его» [[je] žto liška ucho pěci] [Le Guennec D., p. 269]. Мораль дается в пяти – семи строках и не так brutally, как у Ж. де Лафонтена:

«[Le renard] dit à la corneille:
«Ni ta voix nites plumes ne m'attirent
Mais le fromage sent délicieusement bon!
Quand on croit un flagorneur,
Sache, qu'ilest trop tard pour revenir en arrière,
La prochainefois que tu auras un fromage,
Garde-toi des fins-renards, pires que les grands-ducs» [La Fontaine J., p.274].

(Когда веришь подхалиму, / Знай, что отступать уже поздно, / В следующий раз, когда будешь есть сыр, / Берегись хитрых лис, что хуже филинов.)

Известный сербский литератор Д. Обрадович (1742-1811) также не преминул представить свою версию басни. Его повествование соответствует эзоповой модели, однако сама мораль, без сомнения, пропорциональная тому значению, которое автор придает этой басне, бьет все рекорды: она в пять раз длиннее, чем в оригинале [Тредиаковский В.К., с.345]. Окончательная переработка сюжета, достойная внимания, сделана украинским писателем и поэтом Л.И. Глебовым (Глибовым) (1827-1893); она опубликована в его стихотворном сборнике 1882 г., хотя могла быть написана и раньше. Басня называется «Ворона и Лисица» [Гава і Лисиця] и состоит из сорока стихов, т.е. имеет самый длинный корпус. Причем сыр в тексте заменяется колбасой [ковбаса] — важнейшим элементом украинского рациона: «Хотя мы и говорим, то она глупая раззява, / Она умела украсть» [Хоч показати, що вона дурна роззява, / А до крадіж к издатная була] [Le Guennec D., p. 263]. Эта ворона, как и героиня И.А. Крылова, немного романтична, она хочет «позавтракать одна, когда ей заблагорассудится» [На самоті поснідати до смаку], что дает лисе время прийти, к тому же она воистину наслаждается этой медитацией:

«Merci, pense-t-elle, aux têtes intelligentes
Qui travaillent dans le monde,
Elles ont appris à faire toutessortes de choses;
Parmi les hommes, il paraît que c'est bon pour nous:
On peutenobtenir quelque chose» [Le Guennec D., p. 276].

Сложно дать точную интерпретацию этим деталям, но в них можно усмотреть определенную иронию: решения принимаются вдали от людей теми, кто обладает властью, не будучи компетентными, и люди должны верить, что это так, т. е. делается для их блага. То же самое относится и к разработке двенадцати стихов, которые представляют собой не мораль, навязанную лисой, а размышление о «безумном мире» [дурниця світова], в котором люди ограблены «мягкими словами» [солодкії слова] и баснописными страхами о том, что так будет всегда [Le Guennec D., p. 267]. Причем националистическое чувство, вдохновляющее Л.И. Глебова, способствует определенному торжеству зла века, которое оживляет многие другие произведения и выражено в этой басне [Le Guennec D., p. 268].

Вполне очевидно, что у двух последних авторов ворона мечтательна и даже интеллектуальна. Это способ решения проблемы, поставленной в рассказе: почему ворона не съедает добычу на месте? Надо дать лисе время прийти! Можно же просто спрятать ее на дереве вне досягаемости от хищницы или хоть как-то оправдать задержку во времени. Причем пункт, предполагающий наибольшие различия, – это вопрос морали: мы можем оставаться на чисто универсальном уровне, что и делают все авторы [Недбайлик С.Р., с. 121]. Проблема в том, что Ж. де Лафонтен дал версию, для которой очень трудно найти хотя бы примерный аналог. Таким образом, никому не удалось превзойти французского мастера-виртуоза. Однако, что делает (ре)интерпретации интересными, так это не попытка сделать лучше или, по крайней мере, не хуже, а использование заранее подготовленного материала,

узнаваемого читателем, для передачи индивидуального авторского видения, а это гарантирует успех *captatio benevolentiae* [Тредиаковский В.К., с. 235].

Выводы. Следует отметить, что при всех многочисленных авторских интерпретациях басня «Ворон(а) и Лисица» остается вполне классической, поскольку является особенно ярким отражением такого общечеловеческого порока, как гордыня, или тщеславие, и воплощением универсального механизма лести, что делает ее в большой степени морально-дидактической. В целом же многочисленные и довольно успешные интерпретации и переосмысления как данного, так и многих других тематических античных сюжетов древних басенников Эзопа и Федра, выполненные русскими, украинскими, польскими, чешскими, хорватскими и другими славянскими авторами XVIII-XIX вв., во многом способствовали как их популяризации, несомненному признанию читателями и критиками, так и дальнейшему развитию басенного жанра как такового в восточно- и западноевропейской литературе.

Источники:

1. Крылов, И.А. Сочинения в 2 томах / под ред. С. А. Фомичева. – Москва: Художественная литература, 1984. – 1198 с.
2. Тредиаковский, В. К. Сочинения и переводы в стихах и прозе. Санкт-Петербург: Императорская академия наук, 1752. – 756 с.
3. La Fontaine J. Fables. Paris: Edition de J. C. Darmon et S. Gruffat, 2022. – 544 p.

Литература:

1. Богданов, Д. Развитие структуры басни: от античности до наших дней // Филология и литературоведение. – Нижний Новгород: Изд.-во Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина, 2014. – №1 [Электронный ресурс]. – URL: <https://philology.snauka.ru/2014/01/642> (дата обращения: 21.07.2025).
2. Куличева, Е. И. Жанр басни в творчестве Эзопа и А. Кантемира: сходство и различие // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – Москва, 2019. – №2. – С. 52-59.
3. Недбайлик, С. Р. Об эволюции малых сатирических литературных форм как генома коллективного человеческого интеллекта // Сборник научных статей «Категории языка и мышления: аспекты современного взаимодействия». Петрозаводск, 2023. – С.119 – 123.
4. Новожилов, М. А. Французская басня и эпиграмма. – Санкт-Петербург: Наука, 2014. – 490с.
5. Пронин, В. А. Теория литературных жанров. – Москва: Наука, 1999. – 196с.
6. Тихомирова, Е. Н. Национально-специфическая характеристика интерпретаций традиционных басенных сюжетов. Автореферат диссертации по филологии, специальность ВАК РФ 10.02.19. – URL: <https://www.dissercat.com/content/natsionalno-spetsificheskaya-kharakteristika-interpretatsii-traditsionnykh-basennykh-syuzhet> (дата обращения: 25.07.2025)
7. Трахтенберг, Л. А. И.А. Крылов и Ж. Де Лафонтен: динамика рецепции // Литературоведческий журнал. – Москва, 2019. – № 46. – С. 39-61.
8. Трахтенберг, Л. А. Эзоповские сюжеты в баснях Н.В. Леонтьева // Учёные записки Новгородского государственного университета. – Нижний Новгород, 2021. – № 6 (39). – С. 723-726.
9. Le Guennec, D. Circulation et réception des fables dans les pays slaves entre 1750 et 1850: Thèse de doctorat. Nancy : Centre de recherche sur les cultures littéraires européennes, 2019. – 581p.
10. Noël, P.J. La Fable au siècle des Lumières, 1715–1815. – Saint-Etienne : Université Jean-Monnet-Saint-Étienne, 1991. – P.20–41.
11. Vernet, L. Le Siècle des Lumières et l'Europe: de l'universel à l'unité? –Text : electronic // Le Taurillon. – Paris, 2013. – URL: <https://www.taurillon.org/Le-siecle-des-Lumieres-et-l-Europe-de-l-universel-a-l-unite,05598> (дата обращения 20.07.2025).

ON SOME ASPECTS OF INTERPRETATIONS OF ANTIQUE FABLES BY SLAVIC AUTHORS OF THE 18th-19th CENTURIES (BASED ON THE PLOT «THE RAVEN AND THE FOX»)

© 2025 L.Yu. Kalinina¹, S.R. Nedbaylik², V.A. Dmitrieva²

Larisa Yu. Kalinina, Associate Professor, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department music education of the university

E-mail: klar1992@gmail.com

Sabina R. Nedbaylik, Associate Professor, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of German and French Languages

at the Institute of Foreign Languages

E-mail: snedbailik@mail.ru

Valeria A. Dmitrieva, Senior Lecturer at the Department of the English Language

E-mail: valeria_67@mail.ru

¹Samara State Social and Pedagogical University

Samara, Russia

²Petrozavodsk State University

Petrozavodsk, Russia

This article examines some aspects of translation interpretations of ancient and classical fable plots by Eastern and Western Slavic authors of the 18th-19th centuries. In this regard, the authors offer a multi-level comparative analysis of individual text fragments of translations of the classical fable «The Raven and the Fox» made by Russian, Czech, Polish, Ukrainian and other writers, emphasizing the main features of their individual creative styles and approaches. The results of the study conducted in the work give every reason to believe that the interpretations of the fable plot belonging to Slavic authors (I.A. Krylov, A.P. Sumarokov, I.A. Barkov, I. Krasitsky, A. Pukhmayer, etc.), with all the differences in them, also contain features of significant similarity, which is explained both by the universality of existing moral and ethical standards, and by commitment to established classical traditions. In general, it can be said with confidence that translations and reinterpretations of ancient fable plots made by Russian, Ukrainian, Polish, Czech and other authors of the 18th-19th centuries largely contributed to the development and popularization of small satirical forms and genres in Eastern and Western European literature of later periods.

Keywords: ancient, classical, fable, plot, author, style, interpretation, moral

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-55-64

EDN: IHROVV

Sources:

1. Krylov, I. A. Sochineniya v 2 tomah (Works in 2 volumes) / pod red. S. A. Fomicheva. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1984. – 1198 s.
2. Trediakovskij, V. K. Sochineniya i perevody v stihah i proze (Works and translations in verse and prose). – Sankt-Peterburg: Imperatorskaya akademiya nauk, 1752. – 756 s.
3. La Fontaine J. Fables. Paris: Edition de J.C. Darmon et S. Gruffat, 2022. – 544 p.

References:

1. Bogdanov, D. Razvitie struktury basni: ot antichnosti do nashih dnei (Development of the structure of the fable: from antiquity to the present day) // Filologiya i literaturovedenie. – Nizhniy Novgorod: Izd-vo Nizhegorodskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. K. Minina, 2014. – №1 [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://philology.snauka.ru/2014/01/642> (data obrashcheniya: 21.07.2025).
2. Kulicheva, E. I. Zhanr basni v tvorchestve Ezopai A. Kantemira: skhodstvo i razlichie (The genre of fable in the works of Aesop and A. Kantemir: similarities and differences) // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Russkaya filologiya. – Moskva, 2019. – №2. – S. 52-59.
3. Nedbajlik, S. R. Ob evolyucii malyh satiricheskikh literaturnyh form kak genoma kolektivnogo chelovecheskogo intelekta (On the evolution of small satirical literary forms as the genome of collective human intelligence) // Sbornik nauchnykh statej «Kategorii yazyka i myshleniya: aspekty sovremennogo vzaimodejstviya». – Petrozavodsk, 2023. – S. 119 – 123.
4. Novozhilov, M. A. Francuzskaya basnya i epigrama (French fable and epigram). – Sankt-Peterburg: Nauka, 2014. – 490 s.
5. Pronin, V. A. Teoriya literaturnyh zhanrov (Theory of literary genres). – Moskva: Izdatel'stvo «Nauka», 1999. – 196 s.
6. Tihomirova, E. N. Nacional'no-specificheskaya harakteristika interpretacij tradicionnykh basennykh syuzhetov (National-specific characteristics of interpretations of traditional fable plots). Avtoreferatdissertacii po filologii, special'nost' VAK RF 10.02.19. – URL: <https://www.dissercat.com/content/natsionalno-spetsificheskaya-kharakteristika-interpretatsii-traditsionnykh-basennykh-syuzhet> (data obrashcheniya: 25.07.2025).
7. Trahtenberg, L. A. I. A. Krylov i Zh. De Lafonten: dinamika recepcii (I. A. Krylov and J. De La Fontaine: the dynamics of reception) // Literaturovedcheskij zhurnal. – 2019. Nom. 46. – S. 39-61.
8. Trahtenberg, L. A. Ezopovskie syuzhety v basnyah N.V. Leont'eva (Aesopian plots in the fables of N.V. Leontiev) // Uchyonye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2021. – № 6 (39). – S. 723-726.
9. Le Guennec, D. Circulation et réception des fables dans les pays slaves entre 1750 et 1850: Thèse de doctorat. Nancy : Centre de recherche sur les cultures littéraires européennes, 2019. – 581 p.
10. Noël, P.J. La Fable au siècle des Lumières, 1715–1815. – Saint-Etienne : Université Jean-Monnet-Saint-Étienne, 1991. – P. 20–41.

11. Vernet, L. Le Siècle des Lumières et l'Europe: de l'universel à l'unité? –Text: electronic // Le Taurillon. Paris, 2013.
URL: <https://www.taurillon.org/Le-siecle-des-Lumieres-et-l-Europe-de-l-universel-a-l-unite,05598> (дата обращения 20.07.2025).

УДК 821.161.1 (Русская литература)

«ШЕСТЬ СПИЧЕК» А. И Б. СТРУГАЦКИХ: ПОЭТИКА РАССКАЗА КАК ЗЕРКАЛО ИДЕОЛОГИИ

© 2025 А.А. Косицин

Косицин Андрей Александрович, кандидат филологических наук,
доцент кафедры издательского дела и книготорговли
факультета филологии и журналистики

<https://orcid.org/0000-0002-8823-6135>

E-mail: kosicin.aa@ssau.ru

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

Статья поступила в редакцию 02.08.2025

В статье анализируется рассказ «Шесть спичек» А. и Б. Стругацких как культурный текст, отражающий идеологические, этические и социальные вызовы эпохи «оттепели». Показано, как в рамках короткой научно-фантастической формы авторы формулируют и раскрывают глубокие философские вопросы: цену научного прогресса, моральную ответственность ученого, соотношение науки и человеческой жизни, границы познания и природы человека. С помощью метода медленного чтения, культурологического и контекстуального анализа исследуются поэтика рассказа, его композиция, система персонажей и символика. Пространство Центрального института мозга интерпретируется как «храм науки», а действия главного героя – как форма религиозного подвижничества. Название «Шесть спичек» раскрывается как многоуровневая метафора: с одной стороны, это цена человеческой жизни (в буквальном и символическом смыслах), с другой – отсылка к библейским шести дням творения, подчеркивающая тщетность попыток человека встать на место Бога. Финал рассказа, в котором герои молча наблюдают за улетающим вертолетом, сопоставляется с немой сценой из гоголевского «Ревизора» и интерпретируется как озадачивающая читателя пауза между уходящей эпохой героического самопожертвования и наступающей эпохой гуманистического сознания.

Ключевые слова: А. Стругацкий, Б. Стругацкий, научная фантастика, социальная аллегория, советская литература, этическая дилемма.

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-65-74

EDN: IKNIAY

Автор выражает благодарность Джалилу Мустафину, идейному вдохновителю этой статьи

Введение. Рассказ «Шесть спичек», написанный братьями Стругацкими в конце 1950-х гг. – на рубеже «оттепели» и нового этапа развития советской научной фантастики – является не только образцом жанрового мастерства, но и значимым культурным текстом, запечатлевшим дух своего времени. В этот период в СССР происходили важные социальные, научные и идеологические перемены: рос интерес к науке и технологиям, пересматривалась роль индивидуальности в условиях коллективистской идеологии, обострялась дискуссия о моральной ответственности ученого.

Цель настоящего исследования – выяснить, как социально-политические установки конца 1950-х гг. отразились на поэтике раннего рассказа Стругацких.

Анализ рассказа «Шесть спичек» в историко-культурном контексте позволит проследить, как авторы, работая в рамках научной фантастики, реагировали на актуальные вызовы времени. Актуальность исследования обусловлена необходимостью понимания взаимосвязи литературного произведения и исторического контекста его создания. Изучение небольшого рассказа как продукта эпохи способствует раскрытию механизмов взаимодействия литературы и идеологии и демонстрирует, как даже в жанре научной фантастики могут выражаться глубокие философские и социальные размышления, характерные для определенного исторического периода.

История вопроса. Исследования, основанные на анализе текстов, редакторской практики и рецепции, показывают: литература не существует в вакууме, а формируется под влиянием идеологии, цензуры, интеллектуальной атмосферы и исторических ожиданий. Творчество братьев Стругацких –

пример того, как литературные произведения становятся не просто художественными текстами, но и глубоким отражением социально-политических условий, в которых они были порождены.

Одной из первых работ, показывающих, как органично сочинения Стругацких вплетены в контекст советской истории – от «оттепели» до «застоя» и «перестройки», является монография польского исследователя фантастики В. Кайтоха, который сделал попытку всестороннего осмысления творчества Стругацких в связи с политической историей СССР второй половины XX в., проанализировал этические конфликты в произведениях, сопоставил образы вымышленных персонажей с личностями авторов и продемонстрировал, как тексты писателей-фантастов отражают идеологическую шаблонность и тоталитарные черты советской системы [Kajtoch W.]. В отечественном литературоведении взаимосвязь художественного вымысла у братьев Стругацких с идеологическими установками эпохи изучала А.В. Кузнецова, отметившая, что их «тексты <...> – результат сложного взаимодействия авторского замысла и редакторской работы, которая, в свою очередь, во многом зависела от общественной и политической конъюнктуры» [Кузнецова А.В., с. 8]. Буквально это означает, что художественное произведение выражает не только авторскую позицию, но и несет на себе отпечаток системы, в которой оно создавалось, а различия между первоначальным замыслом и опубликованной версией обусловлены совокупностью вмешательств со стороны редакторов, критиков и цензуры – что свидетельствует об изменчивой степени свободы слова в разные периоды. Сам процесс написания текста превращается, таким образом, в исторический документ, фиксирующий колебания редакторской бдительности, то усиливавшейся, то ослабевавшей в зависимости от времени.

Другой исследователь, Э.В. Бардасова, справедливо замечает, что эстетический идеал писателей-фантастов – не абстрактное понятие, а тонкий художественный инструмент познания смысла человеческого предназначения и реальности, и что у Стругацких этот идеал неразрывно связан с актуальными социальными проблемами [Бардасова Э.В.]. В 1960-е гг. идеал строился вокруг поиска справедливого социального устройства, в котором человек мог бы раскрыться как личность. Используя форму научной фантастики, авторы находили способы обойти цензуру, говоря о власти, свободе и морали через аллегории и утопии. Их произведения – не просто прогнозы будущего, а «мысленные эксперименты над реальностью» [Неронова И.В., с. 7], в которых «предполагаемые политические обстоятельства» помогают читателю осмыслить собственную действительность [Черняховская Ю.С., с. 16].

В свою очередь американская исследовательница И. Хауэлл также отмечает, что творчество братьев Стругацких – убедительное доказательство того, что великое художественное произведение не может быть оторвано от своей эпохи и формируется под давлением политических и идеологических условий, выражает доминирующие идеалы и страхи времени и становится формой сопротивления, используя метафору, аллереорию и интертекстуальность для передачи запретных смыслов [Howell Y.N.¹].

И.В. Неронова справедливо определяет авторский текст как своего рода «набор инструкций для читателя, согласно которому направляется реконструкция мира» [Неронова И.В., с. 32] и, говоря о ранних произведениях Стругацких, отмечает, что они, как и вся научная фантастика конца 1950-х – начала 1960-х, преимущественно «утопичные» [Неронова И.В., с. 50]. Об том же пишет и А.В. Фролов, изучавший периодизацию творчества писателей-фантастов. Рассматривая ранний период, исследователь замечает, что каждый текст того времени «имеет положительную развязку», демонстрирует «веру в человечество» и его способность к прогрессу [Фролов А.В., с. 191]. Представляется, что это прямое отражение духа «оттепели», со свойственной ему верой в науку и светлое будущее.

Рассказ «Шесть спичек», написанный в конце 1950-х гг., – одно из самых известных произведений раннего периода творчества братьев Стругацких. Он стал важным этапом в формировании их авторского стиля и примером того, как в рамках короткого жанра можно раскрыть глубокую философско-этическую проблему.

¹ В переводе на русский язык работа И. Хауэлл вышла недавно в рамках проекта «Современная западная русистика»: Хауэлл, И. Апокалиптический реализм: Научная фантастика Аркадия и Бориса Стругацких / Ивонн Хауэлл; [пер. с англ. Е. Нестеровой]. – Бостон: Academic Studies Press; Санкт-Петербург: БиблиоРоссика, 2021. – 192 с.

Методы исследования. Основой изучения рассказа в данной работе стал метод медленного чтения, благодаря которому последовательно рассмотрим ключевые моменты произведения с опорой на другие методы – культурологический, сравнительно-исторический, социально-исторический и контекстуальный.

Результаты исследования. **Почему рассказ называется «Шесть спичек»?**

Как гласит легенда, сформулированная Б. Стругацким, идея рассказа пришла ему на ум еще в 1955 г., а в июне 1958 г. А. Стругацкий предложил брату нечто идейно схожее: «...Какое-нибудь животное после воздействия абвгдеж-лучами ведет себя очень странно – видит за стенами, за углом и т. д. Короче, оно приобретает свойство “видеть” в четвертом измерении. И человек, чтобы проверить это, подвергает такой обработке и свой собственный мозг. И тоже начинает видеть “за углом”. Смелый <...> эксперимент, <...>, героизм советского ученого, руководящая роль и пр.» [Стругацкий А., 2000, с. 656].

Первоначально произведению предполагалось дать простое и незамысловатое название – «За углом». Затем, когда был готов черновой вариант, название ему дали другое – «Восьмой за последние полгода». Однако в период его подготовки к публикации в журнале «Знание – сила» [Стругацкий А., 1959] название вновь было изменено – и с тех пор уже приобрело окончательный вид: «Шесть спичек», а через год с таким же названием у Стругацких вышел авторский сборник [Стругацкий А., 1960].

Забегая вперед, ответим на этот вопрос так: «Шесть спичек» – это символическая метафора, вмещающая в себя множество смыслов. Обозначим эти смыслы по порядку.

Во-первых, название «Шесть спичек» более универсально и понятно, чем предлагавшиеся до него «За углом» или «Восьмой за последние полгода».

Во-вторых, оно характеризуется фабульной точностью рассказа: именно шесть спичек стали причиной неудачи героя рассказа Андрея Комлина. Представляется интересным, что этот герой в рассказе как будто бы обездвижен и обездмолвлен. Все его действия и слова остаются «за кадром» основного повествования, пока перед нами, уже в конце рассказа, не оказываются фрагменты его дневника. Комлин предстает в рассказе как объект исследования в прямом и переносном смыслах: на нем ставится эксперимент, но автор этого эксперимента – он сам. Это напрямую связано с вопросом, поставленным эпохой оттепели: «Человек – объект или субъект истории?» Комлин – единственный персонаж, находящийся на границе миров: он одновременно как бы и жив и мертв, говорит и молчит, действует и покоится, и он же – объект и субъект эксперимента и самого рассказа о нем.

В-третьих, название рассказа напрямую связано с основным вопросом эпохи оттепели о цене человеческой жизни. «Шесть спичек» в контексте произведения – это цена человеческой жизни. Здесь можем вспомнить, что установленная цена на коробок спичек в то время – одна копейка. Таким образом, спички в рассказе служат своего рода валютой: советский коробок, как известно, был полностью набит спичками, а стоимость шести спичек, получается, много меньше одной копейки. И вот это меньшее в контексте рассказа уравнивается с ценой человеческой жизни: Комлин надорвался и едва не умер всего из-за каких-то шести спичек.

Как видим, название рассказа указывает на трагический парадокс: с одной стороны, жизнь уходит ради малого, но с другой – именно это малое становится точкой прорыва, движением вперед, ради чего и существует наука. Но стоят ли научные достижения этих человеческих жизней, этих «восьми за последние полгода»? Важно, что вопрос этот ставится в конце 1950-х, а не в 1930-е – 1940-е, «восемь» для которых – число не впечатляющее.

В-четвертых, важную роль в названии рассказа играет христианская символика: шесть спичек соотносятся здесь с библейскими шестью днями творения. Отметим, что вторая половина 1950-х – не просто время «оттепели», а время, когда в сознании советского общества усиливались религиозные тенденции. (Достаточно вспомнить, куйбышевскую городскую легенду о стоянии Зои (Карнауховой), зародившуюся зимой 1956 г. В местной прессе до сих пор пишут о том, как «после “Стояния Зои” в самарских церквях прибавилось прихожан, а из желающих креститься выстраивались очереди»²). Согласно этой логике, Комлин, проводящий эксперименты, словно замещает фигуру Бога: он создает новый миропорядок, но в этом акте не может завершить сам процесс творения – трудно быть Богом, ведь Комлин лишь человек – и потому терпит крах. Седьмой спички, отсылающей к седьмому дню,

² Новикова, О. «Я видел ее в больнице»: у легенды о «Стоянии Зои» нашлись новые версии возникновения // Комсомольская правда (Самара). – 2021. – 26 января. – URL: <https://www.samara.kp.ru/daily/27231/4357765/> (дата обращения: 02.08.2025).

венчающему акт творения мира, здесь, в отличие от библейской истории, нет: человек не равен Богу и ограничен в своих возможностях.

Как устроена система персонажей в рассказе? Рассказ построен вокруг двух ключевых дуэтов персонажей, между которыми разворачивается основной конфликт повествования. Другие персонажи никакой роли в сюжете не играют и упоминаются лишь эпизодически. Персонажи попарно противопоставлены друг другу и дополняют друг друга, создавая сложную систему смысловых связей.

Комлин и Рыбников: герой-испытатель и хранитель этических норм

Одну пару образуют Комлин (исследователь, увлекающийся опасными экспериментами, стремящийся к научному прорыву) и Рыбников (инспектор Управления по охране труда, представитель власти).

Рассказ начинается с того, что инспектор Рыбников прилетает на вертолете в Центральный институт мозга к профессору Леману, чтобы разузнать, что же произошло с Андреем Андреевичем Комлиным, пострадавшим в результате какого несчастного случая.

Комлин – ученый, полностью отдавший себя науке. Его имя, удвоенное отчеством (Андрей Андреевич), может быть интерпретировано как символ преемственности, силы рода и непрерывности. Фамилия же его содержит скрытую игру слов и может быть прочитана как «ком(б)лин», что напоминает известное фразеологическое выражение – «Первый блин комом». Это указывает на неудачный исход его экспериментов, завершившихся тяжелым нервным истощением и частичной потерей памяти. Таким образом, он буквально «скомкан» своими притязаниями на сверхчеловеческий статус.

Рыбников расследует обстоятельства, предшествующие инциденту с ученым. Обратим внимание, что инспектор – единственный персонаж, имя которого в рассказе не названо. Он выступает как антагонист научного фанатизма. Его фамилия ассоциируется с рыбой – существом, свободно плавающим в своей среде. Это образ профессионала, который хорошо разбирается в своих обязанностях. Однако, как выясняется позже (в разговоре с Горчинским), Рыбников не просто чиновник, а человек, имеющий отношение к науке: он специалист по радиооптике, то есть тоже ученый: «*Все дело в том, что я не специалист по центральной нервной системе. Я специалист по радиооптике*»³. Таким образом, он и Горчинский принадлежат к одному кругу, что усиливает драматургию их диалога.

В контексте советской действительности 1950-х гг. слова Рыбникова о ценности человеческой жизни звучат необычно. Он выступает как представитель нового типа государственного деятеля, для которого защита человека становится важнее героических подвигов во имя науки.

Леман и Горчинский: рациональное и сакральное

Другую пару персонажей образуют профессор Леман (директор Центрального института мозга, символизирующий рациональный подход и материалистическую позицию) и Горчинский («личный ассистент» Комлина, олицетворяющий природное, сакральное, почти мифическое начало).

Их имена, отчества, фамилии и должности также важны.

Профессора Лемана зовут Иосиф («тот, кого обеспечивает Бог») Петрович (буквально: «каменный»). Он защищает своих подопечных. Фамилия у него не менее говорящая: она может быть переведена с латыни как «землевладелец» (le-mann), что символизирует привязанность героя к земному, материальному.

Горчинский – ассистент (а профессор и ассистент, как мы знаем, противопоставлены по должностям как «большее и меньшее»), его имя связано, с одной стороны, с сенсорным качеством химической природы (горечью) и – с другой – физическим свойством (горючестью). В этом контексте фраза профессора Лемана об инспекторе Рыбникове – «Все ясно, как шоколад» – получает дополнительное смысловое звучание.

Имя и отчество Горчинского – Александр («защитник людей», «оберегающий мужей») Борисович («борец», «воин», «защитник»), поэтому функция читателю понятна сразу: он защищает дело науки и – как «личный ассистент» Комлина – защищает его лично. Внешность ассистента описана как «громкая фигура в клетчатой рубашке» и напоминает образ лешего – охранителя территории. Горчинский служит не только помощником Комлина, но и хранителем его тайны, что делает его фигурой почти мифического масштаба: «На пороге появилась громкая фигура в клетчатой рубашке с засу-

³ Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: Стругацкий, А., Стругацкий, Б. Шесть спичек [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.uic.unn.ru/~aaz/tmp/6.html> (дата обращения: 02.08.2025).

ченными рукавами. Над могучими плечами возвышалась могучая шея, увенчанная головой, заросшей густыми черными волосами, сквозь которые, однако, просвечивала маленькая плешь (или даже две плечи, как показалось инспектору), – фигура двигалась в кабинет спиной». Он, как и леший, ходит задом наперед, пятится. В конце рассказа он опознает Рыбникова по хромоте, вспоминая одну нашумевшую в ученом мире историю, и понимает, что инспектор – это тот самый физик, засветившийся в скандальной по своей мужественности героической истории. Хромота Рыбникова в какой-то мере ассоциативно связывает его с топосом леса, но если Горчинский – леший, то Рыбников – сатир Пан (от др.-греч. «пасти») – оказывается блюстителем, пастырем, то есть буквально «пасет человек» в среде ученых.

Леман и Горчинский оба служат делу науки и противостоят инспектору Рыбникову, который, на первый взгляд, является чужаком в их «храме науки» (позже реплика инспектора о радиооптике снимает их противостояние и показывает, что все они приобщены к единому пространству науки, единой территории, то есть единой жизни на земле. Примечательно также, что из внешности инспектора в произведении упоминаются только глаза, и, судя по ним, Рыбников противостоит Горчинскому: глаза инспектора – светлые, широко расставленные, все время что-то вопрошающие, в то время как глаза Горчинского в сцене встречи двух этих персонажей описаны как «серые» и «недобрые».

Почему место действия – Центральный институт мозга? Как уже было отмечено выше, Центральный институт мозга – это «храм науки». Все события рассказа происходят в рамках этого замкнутого пространства, где сотрудники посвящают себя разгадке великой тайны – возможностям человеческого сознания и организма. Некоторые из персонажей (в частности, Комлин и Горчинский) живут наукой полностью, жертвуя ради исследований личной жизнью. Поведение и образ жизни Комлина напоминают черты религиозного подвижничества. Например, он проводит несколько дней в режиме самоизоляции, описываемом таким образом: «Комлин <...> заперся в комнате, где был установлен нейтринный генератор, и занялся, как он объявил, подготовкой серии предварительных опытов. Это продолжалось несколько дней. Затем Комлин неожиданно покинул свою келью...» Этот эпизод усиливает метафору научного служения как формы духовной практики. Кроме того, Комлин обрился наголо и появился в черной профессорской шапочке – деталь, которая может быть интерпретирована как намек на монашеский постриг. Такой внешний образ делает его похожим на монаха, принесшего обет верности науке.

Место, где разворачиваются эти события, – не только фон, на котором происходит история. В Центральном институте мозга, как и в любом храме, есть свои священные тексты (научные работы), обряды (эксперименты), жертвы (здоровье ученых), есть даже и своя иерархия: от лаборанта до директора, от ассистента до профессора. В этом смысле институт можно рассматривать как сакральное пространство, где происходит постоянное обращение к высшим истинам. Особое внимание в рассказе уделяется самопожертвованию во имя науки.

Одним из центральных конфликтов рассказа является противостояние между необходимостью научного прогресса и ценностью человеческой жизни. С одной стороны, наука требует жертв, и герои готовы приносить в жертву себя – свое здоровое и свой разум. С другой стороны, постоянно ставится вопрос о том, стоит ли платить науке такую цену?

Комлин, как и другие сотрудники института, живет исключительно наукой. Его рабочий график выходит за рамки «нормального» расписания, которым живет любой среднестатистический человек, что лишает его возможности вести полноценную жизнь вне профессиональной деятельности: герой полностью поглощен поиском истины.

Почему главный герой экспериментирует с памятью? Память – важнейший концепт эпохи «оттепели», давшей возможность для публикации «окопной» правды. Нужно учесть, что ровесниками «Шести спичек» были произведения писателей-фронтовиков и что в это время крах сталинизма обнажал вопросы преемственности поколений. Вспомним хотя бы мотив передачи эстафеты старшего брата – младшему в «Звездном билете» В. Аксенова (1961). Много позже Р. Рождественский даст точную характеристику своему поколению в одном из стихотворений, впоследствии ставшем популярной песней: «Мы память, мы память, / Мы звездная память друг друга» («Эхо любви», 1977).

Этот концепт памяти у Стругацких лежит в основе сюжета «Шести спичек». Однако следует еще отметить такой факт: идея стимулирования экспериментальным путем человеческих возможностей и, в частности, памяти, проникает во второй половине 1950-х в фантастическую литературу по всему

миру: «Конец Вечности» А. Азимова (1955), «Город и звезды» А. Кларка (1956), «Цветы для Элджернона» Д. Киза (1959) и др.

Поначалу, после первых экспериментов, Комлин показывает невиданные способности:

«Месяц спустя после этого происшествия младший научный сотрудник Веденеев встретил Комлина вечером в уединенной аллее Голубого парка. Начальник лаборатории сидел на скамейке с толстой, потрепанной книгой на коленях и что-то бормотал вполголоса, уставившись прямо перед собой. Веденеев поздоровался и присел рядом. Комлин сейчас же перестал бормотать и повернулся к нему, странно вытягивая шею. Глаза у него были “какие-то заплесневелые”, и Веденееву захотелось немедленно удалиться. Но уходить так сразу было неудобно, поэтому Веденеев спросил:

— Читаете, Андрей Андреевич?

— Читаю, – сказал Комлин. – Ши Найань, “Речные заводы”. Очень интересно. Вот, например...

Веденеев по молодости лет знаком с китайской классикой почти не был и почувствовал себя еще более неловко, но Комлин вдруг захлопнул книгу, сунул ее Веденееву и попросил раскрыть наугад. Слегка смущенный, Веденеев повиновался. Комлин взглянул на страницу (“один раз, мельком”), кивнул и сказал:

— Следите по тексту...».

Упомянутый в рассказе китайский роман «Речные заводы» – один из четырех классических китайских романов. Он восхваляет героическую борьбу крестьян против правящей элиты. В финале произведения бунтующие крестьяне попадают в плен, но получают амнистию от правителей. Первый перевод этого романа на русский язык был осуществлен А.П. Рогачевым и издан в 1955 г. [Ши Най-Ань]. Поскольку амнистия также была одним из концептов хрущевской «оттепели» и к моменту создания рассказа в СССР состоялись три амнистии – включение в фантастический сюжет классического китайского романа понятно.

Зачем ученый показывает фокусы? В одном из эпизодов рассказа Комлин показывает сотрудникам Центрального института мозга фокусы. Предложение, которым открывается эта сцена, сформулировано так: «Но наиболее странными казались события, имевшие место буквально за несколько часов до несчастья». Такая формулировка сразу дает читателю понять, что далее речь пойдет о чем-то из ряда вон выходящем, о том, чего ранее Комлин *никогда* не делал. Следующее предложение подтверждает это читательское предположение: «В тот вечер Комлин – веселый, остроумный, как *никогда* – показывал фокусы» (выделено мной. – А.К.).

То, что для ученого – раскрытая алгебра, для других – фокусы. И эти фокусы Комлин показывает, что представляется определенным смысловым акцентом, трем девушкам. Таким образом, этот фрагмент текста вскрывает сказочный мотив – о трех девицах. В фольклоре они часто выступают как персонажи, обуславливающие главному герою испытания: через них сказочных герой получает важные знания для инициации и последующего взросления. Иногда эти девицы олицетворяют судьбу, силы природы или божественную волю. В данном случае три сотрудницы института становятся свидетелями необычных способностей, демонстрируемых ученым, которые он сам называет результатом воздействия нейтринного генератора. Девушки, сами того не осознавая, играют роль медиумов между человеческим и сверхъестественным. Говоря о том, что герой показывает «фокусы», Стругацкие изображают науку как чудо, подчеркивают разрыв между научным знанием и его восприятием непосвященными. Важно отметить, что авторский текст придает этим событиям почти волшебное звучание, усиливая образ Комлина как фигуры, стоящей на границе миров – между наукой и мистикой.

Зачем авторы меняют форму повествования, предъявляя читателю дневник Комлина? Завершающая часть рассказа содержит глубокую символику. После инцидента с Комлиным герои находят его дневник, в котором он описывает проведенные эксперименты с нейтринным генератором. На последней странице упоминается облучение собаки по кличке Генька.

Этот эпизод допускает несколько интерпретаций.

В-первых, это отсылка к работам И.П. Павлова. Поскольку работы физиолога были широко известны в научных кругах того времени, можно предположить, что Стругацкие имели в виду эксперименты с условными рефлексам.

Во-вторых, это аллюзия на повесть «Собачье сердце» М.А. Булгакова. Хотя сам текст был запрещен в СССР до конца 1980-х гг., вопрос о том, могли ли авторы читать ее в самиздате в конце 1950-х, остается открытым. По крайней мере, как показывает И. Хауэлл, позднее у Стругацких нередко встречаются отсылки к запрещенной литературе, в частности, к произведениям М. Булгакова, что является своего рода «культурным подмигиванием» своим [Howell Y.H.]. Здесь еще важно отметить, что имя собаки – Генька – звучит почти как прозвище – и это создает эффект приземленности даже самого высокого научного эксперимента. Таким образом обыденность как бы становится в один ряд с великой тайной.

Кульминация внутреннего конфликта между стремлением к знанию и физическими возможностями человека выражается в следующей записи Комлина: «Это страшно утомляет. Раскалывается голова. Иногда могу работать только под непрерывным облучением и к концу весь покрываюсь потом. Не надорваться бы. Сегодня работаю со спичками». Здесь же раскрывается центральная дилемма произведения: стоит ли жизнь ради малого, почти что ничтожного? Может ли человеческое тело выдержать сверхъестественное воздействие разума?

Усилия Комлина заканчиваются физическим истощением. Эти два предложения в его дневнике – «Не надорваться бы. Сегодня работаю со спичками» – становятся ключевой метафорой всей истории. Мы помним, что, согласно Книге Бытия, после божественных деяний на шестой день (когда Бог наполнил мир живыми существами) следуют слова: «И это хорошо» (Быт: 1:31). Для Комлина же его деяния обернулись крахом – все стало *плохо*.

Таким образом, Стругацкие в финале рассказа поставили перед читателем вопрос ребром: может ли человек быть творцом или он ограничен своей природой, а любые попытки выйти за ее пределы обречены на провал?

Рыбников – «герой нашего времени»? Инспектор Рыбников, несмотря на свою официальную роль, высказывает идеи о том, что человек является высшей ценностью. Эта позиция нетипична для советской действительности начала 1950-х гг., но к концу 1950-х, когда установки сталинизма отступают и политическая повестка меняется, на сцену выходит новый тип государственного деятеля, ориентированного на защиту человека. Одним из самых важных эпизодов рассказа является монолог Рыбникова, в котором тот открыто осуждает самопожертвование ученых: «Славное время, хорошее время! Четвертое поколение коммунистов – смелые, самоотверженные люди. Они по-прежнему неспособны беречь себя, напротив, они с каждым годом все смелее идут в огонь <...> Не по трупам своих лучших представителей, а по следам могучих машин и точнейших приборов должно идти человечество к господству над природой...».

Эта речь в контексте эпохи «оттепели» демонстрирует смещение акцентов: героизм больше не воспринимается как норма, а ценность жизни начинает превалировать над идеей самопожертвования во имя науки. Рыбников подчеркивает, что настоящий прогресс возможен только через сохранение жизни: «И не только потому, что живые могут сделать много больше, чем сделали мертвые, но и потому, что самое драгоценное в мире – это Человек». Таким образом, инспектор представляет собой новый тип государственного деятеля, ориентированного на защиту личности и утверждение гуманистических ценностей.

Почему в финале рассказа – немая сцена?

Финал рассказа «Шесть спичек» несет в себе особую символическую нагрузку. После того как дневник Комлина прочитан, а инспектор Рыбников улетает, Леман и Горчинский остаются одни. Они наблюдают за тем, как вертолет с инспектором скрывается в небе: «Леман и Горчинский смотрят на предвечернее небо, где только что скрылся вертолет с инспектором Рыбниковым...».

Этот эпизод напоминает знаменитую немую сцену гоголевской комедии «Ревизор», где действие останавливается, герои замирают, но внутреннее напряжение сохраняется. Такое авторское решение в рассказе Стругацких придает финалу особую выразительность – здесь так же, как и у Гоголя, повисает неловкая пауза между прошлым и будущим, между старыми идеалами научного героизма и новыми установками гуманистического подхода.

Ни один из персонажей не произносит здесь слов. Это молчание может быть интерпретировано по-разному:

– для Горчинского – это скорбь по утраченному идеалу: он потерял своего учителя, друга и единомышленника;

– для Лемана – это признание необходимости изменений: даже если он не разделяет позицию Рыбникова, он понимает, что прежние нормы больше не работают;

– для читателя – это вопрос без ответа: действительно ли наука теперь должна отказаться от жертв ради прогресса?

Стругацкие не делают однозначного вывода. Вместо этого они предлагают читателю самостоятельно осмыслить противостояние между этикой и наукой, между человеческими возможностями и божественным промыслом.

Выводы. Рассказ «Шесть спичек» ставит перед читателем важные философско-этические вопросы, которые остаются актуальными и сегодня:

- что важнее: научный прогресс или жизнь человека?
- должен ли ученый жертвовать собой ради открытия?
- каковы границы этики в науке?

В произведении нет однозначно положительных или отрицательных персонажей. Каждый из них следует своей истине, что делает конфликт особенно драматичным. Авторы через систему символов и образов показывают, что наука, как и религия, может стать культом, требующим жертв, но человек не обладает божественной силой и потому не вправе рисковать жизнью ради ничтожного.

Комлин, пытаясь поднять шесть спичек, стал жертвой собственного стремления к истине. Его трагедия – не просто личная драма, а метафора всей системы ценностей советской науки 1950-х гг. Рыбников же, выступающий как представитель нового времени, демонстрирует смещение акцентов: человек становится высшей ценностью, и любые достижения должны быть соизмеримы с его достоинством.

Стругацкие не дают готовых ответов, а только ставят вопросы, которые для каждого читателя решаются по-своему.

В контексте постоянно происходящих историко-культурных изменений этот рассказ может рассматриваться исследователями как своеобразный «культурный барометр». «Шесть спичек» Стругацких – это предложение читателям осмыслить дилемму между прогрессом и жизнью, между наукой и нравственностью. Предположительно именно в этом кроется одна из причин долгой литературной жизни рассказа.

Источники:

1. Ши Най-Ань. Речные заводы: Роман в 2 т. / Пер. А.П. Рогачева под ред. В.С. Колоколова. – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1955. – 500 с., 624 с.
2. Стругацкий, А., Стругацкий, Б. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 1 : 1955–1959 гг. – Донецк; СПб.: Сталкер; Terra Fantastica, 2000. – 672 с.
3. Стругацкий, А., Стругацкий, Б. Шесть спичек: научно-фантастический рассказ / рис. А. Орлова // Знание – сила. – 1959. – № 3. – С. 32–37.
4. Стругацкий, А., Стругацкий, Б. Шесть спичек: научно-фантастические рассказы и повесть / рис. Б. Алимова. – М.: Гос. изд-во детской литературы, 1960. – 208 с.
5. Стругацкий, А., Стругацкий, Б. Шесть спичек [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.uic.unn.ru/~aaz/tmp/6.html> (дата обращения: 02.08.2025).

Литература:

1. Бардасова, Э. В. Концепция «возможных миров» в свете эстетического идеала писателей-фантастов А. и Б. Стругацких: дис. канд. филол. наук: 10.01.01. – Казань, 1995. – 153 с. – URL: <https://litlife.club/books/53264/read> (дата обращения: 02.08.2025).
2. Кузнецова, А. В. Рецепция творчества братьев Стругацких в критике и литературоведении: 1950–1990-е гг.: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ). – М., 2004. – 28 с.
3. Неронова, И. В. Художественный мир и его конструирование в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов: дис. канд. филол. наук: 10.01.01. – Ярославль, 2015. – 209 с.
4. Фролов, А. В. Трансформация мироощущения героя и автора в процессе творческой эволюции Аркадия и Бориса Стругацких («Далекая Радуга» – «Улитка на склоне» – «Град обреченный»): дис. канд. филол. наук: 10.01.01. – Брянск, 2016. – 221 с.
5. Черняховская, Ю. С. Политико-философское осмысление проблем общественного развития в творчестве А. и Б. Стругацких: автореф. дис. ... канд. полит. наук: специальность 23.00.01 / Ю. С. Черняховская. – М., 2013. – 24 с.

6. Howell, Y. H. Apocalyptic realism: The science fiction of Arkady and Boris Strugatsky : diss. ... Ph.D. (Slavic Languages and Literatures) / Yvonne Helen Howell. – Ann Arbor, MI: University of Michigan, 1990. – 278 p.
7. Kajtoch, W. Bracia Strugaccy (zarys twórczości). – Krakow: Universitas, 1993. – 230 s.

«SHEST' SPICHEK» [“SIX MATCHES”] BY A. AND B. STRUGATSKY: THE POETICS OF THE STORY AS A REFLECTION OF IDEOLOGY

© 2025 A.A. Kositsyn

Andrey A. Kositsyn, Candidate of Philological Sc.,
Associate Professor of the Department of Publishing and Book Distribution,
Faculty of Philology and Journalism
<https://orcid.org/0000-0002-8823-6135>
E-mail: kosicin.aa@ssau.ru
Samara National Research University
Samara, Russia

The article analyzes the short story “Shest' spichek” [“Six Matches”] by Arkady and Boris Strugatsky as a cultural text reflecting the ideological, ethical, and social challenges of the Soviet “Thaw” period. It demonstrates how, within the concise framework of science fiction, the authors explore profound philosophical questions: the cost of scientific progress, the moral responsibility of scientists, the relationship between science and human life, and the limits of knowledge and human nature. Through close reading, as well as cultural and contextual analysis, the study examines the story’s poetics, composition, character system, and symbolism. The setting of the Central Brain Institute is interpreted as a “temple of science”, while the protagonist’s actions are viewed as a form of religious asceticism. The title “Shest' spichek” [“Six Matches”] is revealed as a multilayered metaphor: on one hand, it signifies the price of human life (both literal and symbolic); on the other, it alludes to the biblical six days of creation, emphasizing the futility of humanity’s attempts to assume the role of God. The story’s ending, in which the characters silently watch the helicopter flying away, is compared to the silent scene from Gogol’s “Revizor” [“The Government Inspector”] and interpreted as a puzzling pause for the reader – suspended between the departing era of heroic self-sacrifice and the emerging era of humanistic consciousness.

Keywords: A. Strugatsky, B. Strugatsky, science fiction, social allegory, Soviet literature, ethical dilemma

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-65-74

EDN: IKNIAY

Sources:

1. Shi Nai'an. Rechnye zavodi: Roman v 2 t. (Water Margin: A Novel in 2 Vols.) / Transl. A.P. Rogachev, ed. by V.S. Kholokov. – Moscow: Gos. izd-vo khudozh. lit-ry, 1955. – 500 p., 624 p.
2. Strugatskii, A., Strugatskii, B. Sobranie sochinenii: v 11 t. T. 1: 1955–1959 gg. (Collected Works: In 11 Vols. Vol. 1: Years 1955–1959). – Donetsk; St. Petersburg: Stalker; Terra Fantastica, 2000. – 672 p.
3. Strugatskii, A., Strugatskii, B. Shest' spichek: Nauchno-fantasticheskii rasskaz (Six Matches: A Science Fiction Story) / illus. by A. Orlova // Znanie – Sila. – 1959. – No. 3. – P. 32–37.
4. Strugatskii, A., Strugatskii, B. Shest' spichek: Nauchno-fantasticheskie rasskazy i povest' (Six Matches: Science Fiction Stories and a Novella) / illus. by B. Alimov. – Moscow: Gos. izd-vo detskoj literatury, 1960. – 208 p.
5. Strugatskii, A., Strugatskii, B. Shest' spichek (Six Matches) [Electronic Resource]. – URL: <http://www.uic.unn.ru/~aaz/tmp/6.html> (accessed: 02.08.2025).

References:

1. Bardasova, E. V. Kontseptsiya “vozmozhnykh mirov” v svete esteticheskogo ideala pisatelei-fantastov A. i B. Strugatskikh (The Concept of “Possible Worlds” in the Light of the Aesthetic Ideal of the Writers-Fantasts A. and B. Strugatskii): dissertation for the degree of Candidate of Philological Sciences: 10.01.01. – Kazan, 1995. – 153 p. – URL: <https://litlife.club/books/53264/read> (accessed: 02.08.2025).
2. Kuznetsova, A. V. Retseptsiya tvorчества brat'ev Strugatskikh v kritike i literaturovedenii: 1950–1990-e gody (Reception of the Works of the Strugatsky Brothers in Criticism and Literary Studies: 1950s–1990s): author’s abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Philological Sciences: 10.01.01 / Russian State University for the Humanities (RGGU). – Moscow, 2004. – 28 p.
3. Neronova, I. V. Khudozhestvennyi mir i ego konstruirovaniye v tvorchestve A. N. i B. N. Strugatskikh 1980-kh godov (The Artistic World and Its Construction in the Works of A. N. and B. N. Strugatskii in the 1980s): dissertation for the degree of Candidate of Philological Sciences: 10.01.01. – Yaroslavl, 2015. – 209 p.

4. Frolov, A. V. Transformatsiya mirooshchushcheniya geroya i avtora v protsesse tvorcheskoi evolyutsii Arkadiya i Borisa Strugatskikh ("Dalekaya Raduga" – "Ulitka na sklone" – "Grad obrechennyi") (The Transformation of the Hero's and Author's Worldview in the Creative Evolution of Arkady and Boris Strugatsky ("Far Rainbow" – "Snail on the Slope" – "City of the Doomed")): dissertation for the degree of Candidate of Philological Sciences: 10.01.01. – Bryansk, 2016. – 221 p.
5. Chernyakhovskaya, Yu. S. Politiko-filosofskoe osmyslenie problem obshchestvennogo razvitiya v tvorchestve A. i B. Strugatskikh (Socio-Philosophical Reflection on the Problems of Social Development in the Works of A. and B. Strugatsky): author's abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Political Sciences: specialty 23.00.01 / Yu. S. Chernyakhovskaya. – Moscow, 2013. – 24 p.
6. Howell, Y. H. Apocalyptic realism: The science fiction of Arkady and Boris Strugatsky : diss. ... Ph.D. (Slavic Languages and Literatures) / Yvonne Helen Howell. – Ann Arbor, MI: University of Michigan, 1990. – 278 p.
7. Kajtoch, W. Bracia Strugaccy (zarys twórczości) (The Strugatsky Brothers (Outline of Creativity)). – Krakow: Universitas, 1993. – 230 p.

УДК: 821.112.2 (Немецкая литература)

КОМПЛЕКС СТИЛИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТОМАСА МАННА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «БУДДЕНБРОКИ»)

© 2025 С.Р. Недбайлик, Е.А. Яковлева, Н.К. Дмитриева

*Недбайлик Сабина Рудольфовна, доцент, кандидат филологических наук, доцент кафедры
немецкого и французского языков Института иностранных языков*

E-mail: snedbailik@mail.ru

*Яковлева Екатерина Анатольевна, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры немецкого и французского языков Института иностранных языков*

E-mail: yakowlewa85@yandex.ru

*Дмитриева Наталия Константиновна, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры иностранных языков естественно-технических направлений
и специальностей Института иностранных языков*

E-mail: nataliadmitrie@yandex.ru

**Петрозаводский государственный университет
Петрозаводск, Россия**

Статья поступила в редакцию 30.06.2025

В данной статье рассматриваются некоторые особенности литературного стиля знаменитого немецкого прозаика второй половины прошлого столетия Т. Манна. На материале одного из известных его произведений – «Будденброки» – исследуется характер стилистических средств, используемых писателем для создания образности и эмоционально-стилистической экспрессии в описании исторических событий, отдельных персонажей. Результаты проведенного в рамках данной работы многоаспектного анализа лексического материала свидетельствуют о том, что литературный язык Т. Манна отличается многообразием метафорических, дескриптивных, цветковых эпитетов, антитез, гипербола, сравнений и др., применяемых как для характеристики индивидуальных физических, психологических, поведенческих особенностей тех или иных действующих лиц, так и для создания общего нарративного, событийного фона произведения. Причем при описании окружающей среды, обстановки, каких-либо отдельных событий, ситуаций и впечатлений автор прибегает не только к разнообразным тропеическим средствам, но и к стилистическим фигурам, как то: асиндетонам, сложным и осложненным синтаксическим структурам, периодам, безличным оборотам, градациям, риторическим вопросам и восклицаниям и др., призванным выполнять в комплексе как когнитивную и номинативную, так и образно-экспрессивную функции. Материал исследования может быть интересен специалистам в области стилистики, литературоведения, истории и использован при преподавании курсов «История немецкой литературы», «Литературоведение», «Стилистика немецкого языка».

Ключевые слова: Томас Манн, немецкая литература, авторский стиль, описание, образ, персонаж

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-75-81

EDN: IZWVRI

Введение. Как известно, Т. Манн является признанным мастером интеллектуальной прозы, унаследовавшим стиль своего письма от литераторов XIX в. Тематический спектр его романов очень широк: от описания роковой любви, неизбежного приближения смерти (повесть «Смерть в Венеции», роман «Волшебная гора»), близости inferнального, потустороннего мира (романы «Волшебная гора», «Доктор Фаустус») до предчувствия краха старого миропорядка, следствием чего становится ломка человеческих судеб, атмосфера всеобщего разочарования и пессимизма.

Методы исследования. В данной работе мы проводим комплексный многоуровневый литературоведческий, стилистический анализ фрагментов текста романа Т. Манна «Будденброки», что позволяет выявить индивидуальные особенности его творческого стиля и литературного языка.

История вопроса. Одним из наиболее крупных произведений Т. Манна является роман «Будденброки», фактически ознаменовавший собой новую фазу в его творчестве [Мусский С.И., с. 167]. Основанный на реальных событиях, он написан в манере широкого, неторопливого эпического повествования, с развёрнутым изображением отдельных эпизодов, с множеством диалогов и внутренних монологов и является глубоко психологическим. За основу автор взял историю собственной династии

Buddenbrooks, охватившей судьбу четырех поколений, и семейной фирмы, основанной в 1760-х гг. его прапрадедом, показав типические черты развития и заката немецкого бюргерства в XIX в. [Лебедева Ю.Н., с. 63]. Многие реалии Т. Манн заимствовал непосредственно из собственных воспоминаний о детских и юношеских годах, проведенных в Любеке, рассказов родственников, семейных документов (вплоть до кухонных рецептов). По словам известного немецкого литературного критика И. Дирзен, «...в начале романа преобладает сценическое изображение, и у читателя создается впечатление, будто ничего не упускается из виду, ни единый жест, ни одно слово в разговоре, даже кашель» [Дирзен И., с. 78].

Результаты исследования. В целом действие романа, представляющее собой неспешное повествование, построено на постоянном выдвигании на передний план отдельных персонажей. Причем тот или иной персонаж, освещаемый в данный момент, как бы заслоняет собой всех остальных, что происходит в то же время со всеми остальными, существование которых не отмечено никакими особо важными событиями. Именно так в произведении отсчитывается движение времени, что не ведет к распаду фабулы на отдельные части. «Глубокая связь между всеми членами семьи Будденброков, определяемая единством их семейного дела и линии судьбы, придает роману заметную цельность» [Старостин В.В., с. 128].

Для анализа особенностей авторского стиля при создании персонажей нами выбрано третье поколение семьи Будденброков – Тони, Томаса и Христиана, так как именно его судьба более полно прослеживается в романе. По мнению российского литературоведа В.Г. Адмони, «...дети консула – третье поколение – на первый взгляд производят впечатление людей совершенно различных» [Адмони В.Г., Сильман Т.И., с. 67]. С этим трудно не согласиться уже при знакомстве с первыми частями романа, где автор подробно описывает не только черты характера героев, но и внешность. Так, старший сын Иоганна Будденброка Томас уже с самого детства отличается от Христиана способностью к учебе и острым умом. Внешне он похож на Иоганна Будденброка старшего, от которого унаследовал благородные черты лица. Так, автор замечает: «*Aber seine Nase war auffallend fein geschnitten, und er ähnelte in den Augen und in der Gesichtsform stark seinem Großvater*» [Mann T., s. 16]. (Но зато нос отличался на редкость благородной формой; глазами и овалом лица он сильно напоминал деда¹). В данной фразе Т. Манн усиливает впечатление сходства Томаса с дедушкой при помощи наречия «*stark*», которое дополняет образ героя и позволяет читателю представить не только внешность, но характер, внутренний мир сына Иоганна Будденброка, который напоминал деда своими деловыми качествами и, в особенности, наличием «коммерческой жилки». Примером может служить фрагмент из второй части романа: «*Thomas, der seit seiner Geburt bereits zum Kaufmann bestimmt war, war ein kluger, regsamer und verständiger Mensch...*» [Mann T., s. 65]. (Томас, с самого рождения предназначенный к тому, чтобы стать коммерсантом, был умный, подвижный и смелый мальчик).

Следует отметить, что в описаниях внешности и характера своих персонажей Т. Манн использует разнообразные эпитеты, как, например, в данном случае: «*klug*», «*regsam*», «*verständlich*». В предложенном контексте они несут на себе явную предметно-логическую информацию, дающую читателю полное представление о персонаже. Что касается другого члена семьи – Христиана – то он, напротив, унаследовал черты отца Иоганна младшего: «...*schon jetzt in beinahe lächerlicher Weise seinem Vater ähnlich war. Es waren die gleichen, ziemlich kleinen, runden und tief liegenden Augen, die stark hervorspringende und gebogene Nase war schon erkennlich...*» [Mann T., s. 15] (...уже сейчас до смешного походил на отца. Те же небольшие, круглые, глубоко посаженные глаза, та же, теперь уже различимая, линия большого горбатого носа...). В данном фрагменте текста используется стилистический прием градационного перечисления с элементами – «*die gleichen, ziemlich kleinen, runden und tief liegenden Augen*». Использование эпитетов: «*gleichen, ziemlich kleinen, runden und tief liegenden*» помогает автору достаточно четко и точно передать черты лица героя.

Как явствует из повествования, Христиан отличается от брата и сестры не только своими неправильными чертами лица, которые отличали его еще в детстве, но и комичностью поведения, на чём автор явно акцентирует внимание за счет использования разно-уровневых стилистических приемов, таких как, например, асиндетон: «*Christian beugte sich vor, schüttelte den Kopf und redete eindringlich in die*

¹ Здесь и далее перевод текста приводится по изданию: Творчество Томаса Манна. «Будденброки» [Текст электронный]. – URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1451746/> (дата обращения: 07.04.2025).

Luft hinein...» (он весь сторбился, тряхнул головой и, обратив свой взор в пространство, проговорил...) и метафора: «*seine Augen gingen*» (его глаза забегали) [Mann T., s. 15]. Вполне очевидно, что посредством асиндетона высказыванию придается стремительность, динамичность, передается быстрая смена действий, что соответствует особенностям поведения Христиана, отличающегося быстрыми, неловкими движениями, отсутствием аристократических манер, присущим другим членам семьи. В следующем фрагменте также подчеркивается комичность облика Христиана: «*Und dies sagte er unter Weglassung des «r» – mit einem Gesicht, in dem sich der Unwille über diese “äußerliche” Glätte und Gelecktheit mit einer so überzeugende Komik malte...*» [Mann T., s. 15] (Последнее слово он произнес картаво, и его лицо при этом со столь неподражаемым комизмом изобразило отвращение к «внешней» чинности и благопристойности). Следует обратить внимание и на то, какие сложные грамматические структуры использует автор в своих описаниях. Это не только сложносочиненные и сложноподчиненные предложения, но и причастные и деепричастные обороты.

В то же время дочь И. Будденброка Тони отличается заметным аристократизмом. Это проявляется не только во внешности, в манере поведения, но и в гордом осознании девушкой своей принадлежности к столь знатному купеческому роду, как Будденброки. Причем ее аристократические манеры видны уже с ранних лет, что отмечается автором при первом знакомстве с персонажем: «*Und die kleine Antonie, achttährig und zartgebaut, in einem Kleidchen aus ganz leichter changierender Seide, den hübschen Blondkopf ein wenig vom Gesichte des Großvaters abgewandt...*» [Mann T., s. 17] (Маленькая Антония, хрупкая восьмилетняя девочка в платьице из легчайшего переливчатого шелка, чуть отвернув белокурую головку от лица деда...). В этом отрывке сразу бросается в глаза описание одежды героини, а именно, шелкового платья. Это говорит о том, что девочка действительно принадлежит к богатому купеческому роду, так как в XIX в. шелк был дорогим удовольствием, и не каждая семья могла себе позволить носить одежду из такой ткани. Т. Манн подчеркивает необычность этого шелка, его ценность, используя такие эпитеты, как: «*ganz leichter changierender Seide*». В данном случае они не несут на себе особой предметно-логической информации, являясь чисто «декоративными» элементами и воздействуя лишь на чувства читателя. Следует отметить также использование метафоры, например: «*ihr Gesicht aufklärte sich*» (ее лицо прояснилось); «*glückstrahlend*» (светясь радостью); «*auf glatte Bahn geraten*» (войдя в привычную колею) [Mann T., s. 17]. В данном случае автор прибегает к этому тропу для описания характера и настроения маленькой Тони. По мере взросления она становится все красивее, привлекательнее, являясь гордостью своих родителей. Во второй части романа Т. Манн вновь акцентирует внимание на внешности персонажа. Он характеризует ее, используя различные стилистические средства, как, например, описательные и цветочные эпитеты: «*höchst niedlich*» (очень мила); «*starkes Haar, dessen Blond mit den Jahren dunkler wurde, natürlich gelockt hervor*» (густые кудрявые волосы, белокурые, но с каждым годом принимавшие все более пепельный оттенок); «*die ein wenig hervorstehende Oberlippe*» (чуть выступающая вперед верхняя губа); «*die graublauen, munteren Augen*» (сери-голубые веселые глаза); «*ihre graziösen kleinen Gestalt*» (изящная маленькая фигурка); «*ihre schmalen Beinchen in den schneeweißen Strümpfen*» [Mann T., s.60] (тонкие ножки в белоснежных чулках). Также автор прибегает к метафоре: «*frischen Gesicht*» (свежее личико) и гиперболе: «*eine kleine Königin*» (маленькая королева); антитезам: «*freundlich oder grausam*» (дружелюбная или жестокая) [Mann T., S. 60- 64].

Данные примеры невольно заставляют читателя вновь и вновь почувствовать дух аристократии – эти вьющиеся кудрявые пепельные волосы, серо-голубые веселые глаза, изящная фигура. Автор с такой точностью представляет внешность Тони, что невозможно мысленно не представить себе юную леди, у которой, кажется, нет и не может быть никаких недостатков. Далее Т. Манн описывает, с какой гордостью Тони прогуливается по улице, когда ее приветствуют незнакомые люди: «*Sie ging in der Straße wie eine kleine Königin umher, die sich das gute Recht vorbehält, freundlich oder grausam zu sein, nach Geschick und Laune*» [Mann T., s. 64] (Так расхаживала она по городу, словно маленькая королева, знающая за собою право быть то доброй, то жестокой, в зависимости от прихоти или расположения духа). Эта гордость выражается посредством использования стилистического приема гиперболы. Томас Манн называет Тони «маленькой королевой», которая может быть то дружелюбной, то жестокой. Это наводит читателя на мысль, что Тони очень дорожит семейной честью Будденброков, а потому позиционирует себя как владычица.

События романа «Будденброки» развиваются довольно стремительно, а вместе с ними и сами герои, которые взрослеют, стареют, что приводит к изменениям их внешности, чувств и отношения к

жизни. Данный факт не остается без внимания автора, который пытается показать не только упадок всей династии, но и то, как он влияет на образы персонажей. Можно отметить и то, как по-разному жизненные неудачи отражаются на третьем поколении. Так, мужчины в семье Будденброк очень плохо переносят удары судьбы. Самым ярким примером является Христиан, который так и не может найти свое место в мире, бесцельно мечется, переходя из одной крайности в другую. Его жизнь состоит из посещений театров, бесполезных поездок за границу, что, естественно, неизбежно сказывается на здоровье. Именно об этом говорит Т. Манн в пятой части романа: «*Christian hatte sich durchaus nicht verschönt. Er war hager und bleich... das Haupthaar war schon merklich gelichtet. Sein Hals war dünn und zu lang, und seine mageren Beine zeigten eine starke Krümmung nach außen...*» [Mann T., s. 260] (За последние годы Христиан отнюдь не похорошел. Он был тощ и бледен... Волосы на голове уже приметно поредели. Шея у него была тонкая и слишком длинная, а его худые ноги казались более кривыми). При описании конкретных деталей внешности персонажа автор в данном случае почему-то отходит от свойственных его стилю сложных синтаксических конструкций и использует более простые предложения [Строева К. А., с. 145]. Возможно, это объясняется нежеланием «утяжелять» и без того сложный и трагический образ Христиана, который однако выглядит вполне элегантно, с явным проявлением черт аристократии. Скорее всего на него оказали влияние Англия и окружающие люди – «*Übrigens schien sein Londoner Aufenthalt ihn am nachhaltigsten beeinflusst zu haben ..., hatte seine Erscheinung etwas Englisches angenommen ...*» [Mann T., s. 260] (Впрочем, казалось его пребывание в Англии бесспорно повлияло на него... его внешность приняла какие-то английские черты...). Эту внешнюю элегантность, дорогие костюмы можно назвать маской, под которой скрывается типичный неврастеник, ощущающий какие-то странные боли и в итоге заканчивающий свою жизнь в больнице для умалишенных.

Тем не менее Томас, в отличие от Христиана, прожил довольно счастливую жизнь. В нем с детства ощущались задатки коммерсанта, и когда он был назначен главой семейной фирмы, это не стало ни для кого неожиданностью. Однако на его внешности это отразилось очень заметно. В качестве примера можно привести описание Томаса в двадцатилетнем возрасте: «*Tom, schon zwanzigjährig, mit Accuratesse in blaugraues Tuch gekleidet, hatte den Strohhut zurückgeschoben und rauchte russische Cigaretten. Er war nicht sehr groß geworden; aber sein Schnurrbart, dunkler als Haar und Wipern, began kräftig zu wachsen*» [Mann T., s. 15] (Том, уже двадцатилетний молодой человек, в хорошо сидящем серовато-синем костюме, сдвинув со лба соломенную шляпу, курил русские папиросы. Он выглядел еще не совсем взрослым, но усы, более темные, чем волосы и ресницы, за последнее время у него очень распушились). В данном примере наблюдается использование стилистического приема антитезы: «*Er rauchte russische Cigaretten. Er war nicht sehr groß geworden*». При всей своей малозаметности в тексте, она идеально подчеркивает стремление Тома, в юном возрасте приступившего к исполнению обязанностей главы фирмы, выглядеть более взрослым и ни в чем не уступать своим коллегам и партнерам. В дальнейшем он становится все более элегантным и деловым, несмотря на внешнюю бледность и усталость: «*Thomas Buddenbrook, noch ein wenig blaß, war eine auffallend elegante Erscheinung. Ziemlich breitschulterigen Gestalt achte seine Figur einen beinahe militärischen Eindruck*» [Mann T., s. 234] (Томас Будденброк, все еще немного бледный, отличался приятной и элегантной внешностью. Фигура у него была коренастая и довольно широкоплечая, с нею отлично гармонировала его почти военная выправка).

Неудачные сделки, из-за которых фирма понесла убытки, а также новый пост сенатора подкосили здоровье Томаса. Безусловно, это отразилось не только на его душевном состоянии, но и на внешности, как и все неудачи – на других членах семьи Будденброк. При описании Томаса автор широко использует такие стилистические приемы, как сравнение: «*...die Muskeln des Mundes und der Wangen spannten sich ab, erschlafften; wie eine Maske fiel von diesem Gesichte ab*» [Mann T., s. 466] (Мышцы рта и щек слабели, обмякали, словно маска спадала с этого лица); метафору: «*eine Maske fiel von diesem Gesichte ab*» (маска спадала с этого лица); «*alle seine Kräfte nahmen ab*» (его силы падали) [Mann T., s. 651]. Также он прибегает к дескриптивным, эмоционально-экспрессивным эпитетам: «*gequälten Müdigkeit*» (мучительная усталость); «*ein eratteter Mann*» (конченный человек) [Mann T., s. 466]; «*gehetzter Tatenlosigkeit*» (мучительная апатия) [Mann T., s. 651] и к антитезе: «*elastischen Aktivität und matte Blässe seines Gesicht*» (энергической живостью его движений и тусклой бледностью лица).

Приведенные примеры как нельзя лучше свидетельствуют о состоянии Томаса и заставляют читателя в какой-то степени сочувствовать персонажу. Усталость, душевная боль, предчувствие близкого краха фирмы терзают героя, который чувствует себя все хуже и хуже и в итоге заканчивает жизнь так же нелепо, как и Христиан. В то же время Тони представлена автором как единственный член семьи, на которого не повлияли все «удары судьбы», несмотря на то что жизнь ее не была счастливой. Первое замужество – с господином Грюнлихом – оказалось неудачным. С самого начала она не испытывала к нему никакой симпатии, что видно из описания их встречи в гостиной. Автор передает ее антипатию к Грюнлиху, используя целый комплекс разно-уровневых стилистических приемов. Так, он прибегает к дескриптивным и гиперболическим эпитетам: «*das spöttische und voll kommen un barmherzige Lächeln*» (насмешливая и беспощадно жестокая улыбка); «*die sarkastische Redegewandtheit*» (саркастическая язвительность) [Mann T., s. 99]; к метафоре: «*diesen fein vergifteten Pfeil abgeschossen*» (выпустив коварную ядовитую стрелу) [Mann T., s. 99]; а также к риторическому вопросу: «Was sollte sie antworten?» (Что она должна ответить?) [Mann T., s. 99], посредством которого выражаются сомнения Тони, которая не знает, как вести себя во время встречи. Т. Манн фиксирует ее настроение и чувства в тот момент, когда она вписывает в «фамильную тетрадь» дату обручения, снова прибегая в своем описании к эпитетам: «*mit einem nervösen und eifrigen Mienenspiel*» (с болезненно-усердным напряжением лица); антитезе: «*tauchte sie nicht, sondern stieß sie in das Tintenfaß*» (не обмакнула, а стукнула о дно чернильницы); метафоре: «*mit hitzigem Kopf*» (с пылающей головой) [Mann T., s. 158]. Эти стилистические средства помогают передать эмоциональное состояние героини, ощущение тревоги и недовольства, выражающиеся в ее движениях и действиях. После развода Тони возвращается с дочкой в родительский дом, и, несмотря на душевные страдания, внешне она спокойна и все так же красива. Автор заостряет свое внимание на свадьбе ее дочери Эрики, к которой Тони готовится с восторгом. Здесь автор использует множество стилистических средств, передающих ее настроение, таких как эпитеты: «*ihre lichte Gemütsstimmung*» (ее восторженное настроение), «*ausgelassene Fröhlichkeit*» (неуемное веселье); метафоры: «*sie erblühte aufs neue in diesen Wochen*» (она просто расцвела в ту пору), которая позволяет сравнить Тони с распутившимся цветком, так как в этот момент она чувствует себя молодой, ей кажется, что она вернулась в прошлое, в день своей свадьбы. Также читатель может увидеть, насколько она энергична и деятельна. В этой связи автор прибегает и к асиндетону: «*sie erblühte aufs neue in diesen Wochen, die, mit ihrer belebenden Geschäftigkeit, ihren vielfältigen Plänen, ihren Wohnungssorgen und ihrem Ausstattungsfiber*» (хлопоты, всевозможные планы на будущее, заботы об устройстве дома и лихорадочное шитье приданного) [Mann T., s. 444], с помощью которого он подчеркивает чрезмерную активность героини. У читателя создается впечатление, что невестой является она сама – «*...viel von dem graziösen Übermut ihrer Mädchentage kehrte in ihre Mienen und ihre Bewegungen zurück...*» [Mann T., s.440] (...многое из грациозного озорства ее девичьих дней отражалось в ее выражении лица и ее движениях...). «*Graziösen Übermut*» – именно так Т. Манн описывает ее душевное и физическое состояние на тот момент, и действительно, данное словосочетание наиболее ярко выражает эмоции героини. Возможно, свадьба дочери для нее стала одним из самых счастливых моментов в жизни. Даже после смерти Томаса, которая приводит к крушению всей семьи, ее уклада жизни, быта, Тони, несмотря на тяжелую утрату, не сдается, вновь и вновь перечитывает семейную тетрадь, надеясь на светлое будущее.

Выводы. В целом необходимо отметить, что все представители третьего поколения Будденброков в одноименном романе Т. Манна описаны очень индивидуально, что помогает в полном объеме увидеть как их внешность, так и состояние души, черты различия, равно как и фамильного сходства. Именно эта особенность авторского стиля прослеживается на протяжении всего романа, причем в каждом поколении буржуазного семейства можно наблюдать появление каких-то новых качеств характера и психологии. Писатель детально представляет особенности уклада жизни и традиций, а также сам процесс вырождения знатной бюргерской династии Будденброков не только путем описания реальных исторических событий, которые стали причиной краха семейной фирмы, но и через внутренний мир самих героев. Причем это достигается не только посредством детального, развёрнутого изображения отдельных эпизодов, с включением многочисленных диалогов и внутренних монологов, но и за счет использования широкой палитры тропов и стилистических фигур, таких как: эпитеты, метафоры, сравнения, гиперболы, антитезы, градационные ряды, асиндетоны, риторические вопросы и восклицания, инверсии, сложные и осложненные синтаксические конструкции, периоды, безличные обороты и др.

Источники:

1. История немецкой литературы / под ред. Д.Ю. Доронина. – М.: Просвещение, 2016. – 386 с.
2. Мусский, С.И. 100 Великих нобелевских лауреатов. – URL: <http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Science/mussk/01.php/> (дата обращения: 12.03.2025)
3. Старостин, В.В. «Будденброки» Т. Манна. – М.: Прогресс, 1980. – 301с.
4. Строева, К. А. Все шедевры мировой литературы в кратком изложении. Сюжеты и характеры // Зарубежная литература XX века. – М.: Издательство АСТ, 1997. – 832 с.
5. Творчество Томаса Манна. «Будденброки» [Текст электронный]. – URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1451746/> (дата обращения: 07.04.2025).
6. Mann, T. Buddenbrooks. Verfall einer Familie. – Frankfurt am Main.: Lizenzausgabe mit Genehmigung des S. Fischer Verlags GmbH, 1996. – 759 S.

Литература:

1. Адмони, В. Г., Сильман, Т. И. Томас Манн: Очерк творчества. – Л.: Советский писатель, 1960. – 154 с.
2. Безе, Н. Ю. Мотив дома в социально-историческом аспекте (роман «Будденброки» Т. Манна) // Литературоведение. – 2011. – № 5. – С. 163-187.
3. Дирзен, И. Эпическое искусство Томаса Манна. – М., 1991. – 303 с.
4. Лебедева, Ю. Н. Семейная книга Маннов и ее интерпретация в романе Т.Манна «Будденброки» // Филология. – М., 2013. – № 6. – С.62-65.

A COMPLEX OF STYLISTIC MEANS IN T. MANN'S WORKS (ON THE MATERIAL OF THE NOVEL «BUDDENBROOKS»)

© 2025 S.R. Nedbailik, E.A. Yakowlewa, N.K. Dmitrieva

*Sabina R. Nedbailik, Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of German and French Languages, Institute of Foreign Languages
E-mail: snedbailik@mail.ru*

*Ekaterina A. Yakowlewa, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of German and French Languages, Institute of Foreign Languages
E-mail: yakowlewa85@yandex.ru*

*Natalia K. Dmitrieva, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Natural-Technical Trends and Specialties, Institute of Foreign Languages
E-mail: nataliadmitrie@yandex.ru
Petrozavodsk State University
Petrozavodsk, Russia*

The article regards some peculiar literary style features of T. Mann, a famous German prose writer of the second half of past century. The authors study the character of stylistic means, used to create images and emotional expression in the author's descriptions of historic events, episodes, particular personages on the base of his widely known novel «Buddenbrooks». The results of multi-aspect analysis of lexical material carried out in the frame of given research prove T. Mann's literary language is distinguished by a great variety of metaphoric, descriptive, color epithets, antitheses, hyperbolas, comparisons, etc., used to characterize individual physical, psychological, behavior features of different heroes, as well as for creating a general narrative, event background of the work. In this connection, in describing surroundings, situations, some particular events, impressions the author appeals not only to various trope devices, but also to stylistic figures, such as: asyndeton, complex and complicated syntactic structures, periods, non-personal phrases, gradations, rhetorical questions and exclamations, etc., designed to perform cognitive, nominative as well as image-expressive functions. The material of this study seems to present interest for researchers in the fields of stylistics, theory of literature, history and be used in teaching such subjects as: «The history of German literature», «Literature», «Stylistics of German».

Key words: Thomas Mann, German literature, author style, description, image, personage

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-75-81

EDN: IZWVRI

Sources:

1. Istoria nemetskoy literatury (History of German Literature) / pod red. D.Y. Doronina. – M.: Prosveshchenie, 2016. – 386 s.
2. Musskiy, S. I. 100 Velikih nobelevskih laureatov (100 Great Nobel Laureates). – URL: <http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Science/mussk/01.php/> (data obrashhenia: 12.03.2025)
3. Starostin, V. V. «Buddenbroki» T. Manna («Buddenbrooks» by T. Mann). – M.: Progress, 1980. – 301s.
4. Stroeva, K. A. Vse shedevry mirovoy literatury v kratkom izlozhenii. syuzhety i haraktery (All the Masterpieces of World Literature in Brief. Plots and Characters) // Zarubezhnaya literatura XX veka. – M.: Izdatel'stvo AST, 1997. – 832 s.
5. Tvorchestvo Tomasa Manna. «Buddenbroki» (The Works of Thomas Mann. «Buddenbrooks»). – URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1451746/> (data obrashhenia: 07.04.2025).
6. Mann, T. Buddenbrooks. Verfall einer Familie. – Frankfurt am Main: Lizenzausgabe mit Genehmigung des S. Fischer Verlags GmbH, 1996. – 759 s.

References:

1. Admoni, V. G., Silman, T. I. Thomas Mann: Ocherk tvorchestva (Thomas Mann: An Essay on Creativity). – L.: Sovetskiy pisatel, 1960. – 154 s.
2. Bese, N. Y. Motiv doma v sotsial'no-istoricheskom aspekte (roman «Buddenbroki» T. Manna) (The Motif of the Home in its Socio-Historical Aspect (T. Mann's Novel «Buddenbrooks»)) // Literaturovedenie. – M., 2011. – № 5. – S. 163-187.
3. Dirzen, I. Epicheskoye iskusstvo Thomasa Manna (The Epic Art of Thomas Mann). – M., 1991. – 303 s.
4. Lebedeva, Yu. N. Semeinaya kniga Mannov i yee interpretsiya v romane T.Manna «Buddenbroki» (The Mann family book and its interpretation in T. Mann's novel «Buddenbrooks»)) // Philologia. – 2013. – № 6. – S. 62-65.

УДК 821.161.1 (Русская литература)

ВОЗВРАЩЕНИЕ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ: ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

© 2025 И. В. Некрасова

*Некрасова Ирина Владимировна, доцент, кандидат филологических наук, профессор
кафедры литературы, журналистики и методики обучения*

E-mail: nekrasova-iv@yandex.ru

*Самарский государственный социально-педагогический университет
Самара, Россия*

Статья поступила в редакцию 02.08.2025

В статье дан обзор произведений о Великой Отечественной войне, созданных как писателями-фронтовиками, так и представителями поколения не воевавших. Все анализируемые тексты были впервые опубликованы в конце XX и в XXI в. Как важная авторская стратегия отмечается новое направление военно-исторической прозы в русской литературе начала XXI в., которое вызывает пристальный интерес многих исследователей. В настоящей статье рассматриваются тексты о Великой Отечественной войне, в которых сочетаются фантастические, постмодернистские, реалистические и документально-исторические подходы. Это показано на примере фантастической повести Александра Хлебникова «Отблеск грядущего» и других произведений. Анализ «блокадного романа» Андрея Тургенева (Вячеслава Курицына) «Спать и верить» позволил обнаружить применение многих актуальных в сегодняшней литературе авторских стратегий. Например, нелинейность повествования, создание современного варианта «петербургского» текста, использование кодов русской классики. Найдена переключка с «Колымскими рассказами» Варлама Шаламова. Анализу подвергаются и впервые опубликованные в нынешнем веке произведения фронтовиков – Александра Солженицына и Даниила Гранина. Их сместившийся во времени взгляд на события прошедшей войны особенно ценен, так как авторы вскрывают неожиданные подробности фронтовых будней. Уделено внимание уникальному изданию – повести Всеволода Петрова «Турдейская Манон Леско. История одной любви», которая ждала публикации около шестидесяти лет. Она знаменует возвращение «лейтенантской» прозы первых послевоенных лет, чьи традиции были заложены Эммануилом Казакевичем и развиты позднее в творчестве Бориса Васильева.

Ключевые слова: «новая» правда о войне, художественное экспериментирование, сочетание документальности и фантастики

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-82-89

EDN: JBYSOA

Введение. Библиотека произведений о Великой Отечественной войне обширна. Она начала складываться с первых месяцев борьбы с фашизмом и продолжает пополняться в наши дни. Сегодняшние «военные» тексты создаются по преимуществу теми, кто знает о Великой Отечественной по рассказам, книгам, фильмам. В связи с этим согласимся с мнением Т.Н. Марковой, которая считает, что «временная дистанция, сделавшая Великую Отечественную войну недоступной для сопереживания новым поколением, предоставляет возможность для произвольных интерпретаций исторических событий» [Маркова Т.Н., с. 155].

Именно по этой причине в современном собрании книг о Великой Отечественной войне можно найти произведения, в которых переплетаются и движут сюжет реально историческое и фантастическое.

История вопроса. Нынешние исследователи «новой» военной прозы обращают внимание на «эволюцию жанровой парадигмы, когда на смену автобиографической и мемуарной прозе пришли постмодернистская историческая мелодрама, роман-фэнтези, военно-фантастический экшн, боевик и т. д.» [Лобин А.М., с. 231]. Поэтому часто вместо реконструкции прошлого «на основе исторических документов авторы обращаются к постмодернистскому переосмыслению актуальных мифов и литературных образов. Это открывает простор для авторского воображения и художественного экспериментирования» [Лобин А.М., с. 232].

Методы исследования. В статье используется комплексный подход, включающий методы описательной поэтики, интерпретационный и биографический.

Результаты исследования. Повесть Александра Хлебникова «Отблеск грядущего» (1989) [Хлебников А.], написанная ещё в середине 80-х гг. прошлого века, вновь привлекла внимание издателей и читателей в начале этого тысячелетия. Речь в ней идет о периоде накануне и во время Ленинградской блокады. В прошлое направлена миссия из XXII века. Автор повести ребенком сам пережил блокаду, он понимает и знает, как изобразить ужасающую обстановку, голод, мучения раненых, обстрелы - боль и тревоги города.

Девушка Сандра из далекого будущего должна спасти от голодной смерти ленинградского гения - мальчика Сережу. Она, естественно, знает, что вскоре будет с Ленинградом и ленинградцами. Она прилагает усилия для того, чтобы было меньше потерь, хотя и убеждена, что «исторические события изменить нельзя»: «Сандра была совершенно подавлена случившимся. Несмотря на все усилия, Сережа вышел из-под ее опеки. Как могла она забыть, что исторические события изменить нельзя? Какая оплошность: вздумала отменить распоряжение общегородского масштаба - эвакуацию детей! Как страшно обладать знаниями будущего. И как, оказывается, бесполезно!»

Сандре «хотелось встать посреди проспекта и закричать: "Люди, завтра война! Вывозите детей, пока не захлестнула вас петля блокады!" Нельзя кричать: скажут - сумасшедшая. Надо стиснуть зубы и молчать. Оказывается, какая это мука - знать грядущее!» [Хлебников А., с. 190].

Миссия Сандре не удалась, Сережа погибает. Спасенная десантниками из будущего девушка XXII в. признается, что оставила в Ленинграде 1942 г. свое сердце.

В жанре фэнтези написан роман Ильи Бояшова «Танкист, или "Белый тигр"» (2008) [Бояшов И.]. Публикация этого текста, выбор автором жанра вызвали неоднозначные критические мнения от восторженных¹ до негативных². Н. В. Ковтун уточняет, что это роман «замаскированный под фэнтези, отчасти напоминающий компьютерную игру» [Ковтун, 2020, 19]. Приведем также мнение А. Лобина, который справедливо отмечает, что в этом романе «автор выстраивает два параллельных сюжета: хроникальный военно-исторический сюжет, моделирующий ход второй половины Великой Отечественной войны, и архетипичный мифологический сюжет поединка Героя (Танкиста Найденова) с Чудовищем (танком "Белый тигр")» [Лобин А.М., с. 123].

В 2007 г. выходит произведение Андрея Тургенева (под этим псевдонимом работает литературовед Вячеслав Курицын) «Спать и верить» [Тургенев А.]. Авторский подзаголовок «блокадный роман», а также приведенный в предуведомлении к тексту перечень фамилий людей, чьи воспоминания, дневники, письма, устные рассказы были использованы при работе над книгой, – доказательство того, что Андрей Тургенев не скрывает своей ориентированности на документальную основу³.

Несмотря на это, А. Лобин уверен, что «автор предлагает не реконструкцию событий прошлого, а художественную репрезентацию исторических мифов массового сознания, характерных для рубежа XX–XXI веков» [Лобин А.М., с. 235].

Бесспорно, Андрей Тургенев (Вячеслав Курицын) создает остросюжетную художественную прозу с элементами детектива и фантастики, ориентируясь при этом на некоторые постмодернистские установки. В романе используются многие актуальные авторские стратегии:

- коды классической русской литературы;
- сращивание истории и современности и хронотопическая «чехарда»;
- создание своеобразной «новой» версии «петербургского текста»;
- нелинейное повествование с использованием «пустых» главок;
- пунктирное/мозаичное развитие линий основных персонажей и «размытость» их контуров и пр.

Таким образом, читателю представлен современный роман с глубокими историческими корнями.

¹ Точка зрения Л. Данилкина: «Это <...> русский, петербургский, пушкинско-гоголевский-достоевский мотив <...> Сделав из военной повести гофмановскую арабеску <...> Бояшов, по сути, сломал жанр об колесо» [Данилкин Л.А., с. 64].

² Например, В.А. Зубков обвинил автора в «фиктивно-фантазмагорическом изображении войны <...> Батальные подробности играют здесь роль экзотического сырья для занимательных фэнтези» [Зубков, 2011, с. 374].

³ В частности, в числе авторов, чьи «свидетельства (воспоминания, дневники, письма, устные рассказы) использованы в тексте», А. Тургенев называет О. Берггольц, Л. Гинзбург, Д. Дихачева, В.Шефнера; упоминает издания «"Денинград в осаде" (СПб, 1995), "Неизвестная блокада" (СПб, 2004) и "План Д" (СПб, 2005)» [Тургенев, 2007, с. 5].

Время и место действия – блокадный Ленинград. Об этих поистине героических и трагических страницах нашей военной истории написано много произведений. Они создавались в самом блокадном городе в месяцы блокады⁴, в первые послевоенные годы⁵, в период «стагнации»⁶. Наконец, в XXI веке⁷.

Но долгие годы «погружение в блокадное прошлое было до известной степени ограниченным и односторонним: о героизме защитников Ленинграда, о трагизме пережитого писалось много, но разговор о каких-то сторонах блокадных будней считался запретным. Перефразируя известную народную максиму, можно сказать, что о блокаде всегда было принято говорить “либо хорошо, либо ничего”» [Богданова, 2008].

В этом контексте роман «Спать и верить» однозначно занимает оригинальную нишу в современном литературном процессе. Приведем факты, подтверждающие нереалистический ракурс восприятия мира.

Приведем примеры «временной чехарды». Герои романа в блокадном Ленинграде вспоминают, как несколько лет назад на уроке литературы анализировали стихотворение Арсения Тарковского «Вот и лето прошло...», тогда как написано оно было в 1967 г. [Тургенев А., с. 257]. Небольшая цитата из страшной «детской песенки», будто бы известной в Ленинграде 1942 года:

*Ты не ешь меня, мамочка,
Еще теплую, свежую.
Дай свече отгореть в моих рученьках... [Тургенев А., с. 337].*

Это стихи Владимира Утки-Отки. Видимо, это современный поэт. Но данное его стихотворение в тексте романа датировано 1933 г. и называется «Детская песенка»⁸.

В романе «Спать и верить» не только связаны воедино детективно-фантастические особенности масскульта с документалистикой и постмодернистскими приемами.

Этот текст также обращает внимание читателей на прежде «нежелательные» сведения, детали Ленинградской блокады. Хотя объективно можно вспомнить, что некоторые страницы произведений М. Кураева («Блокада») и В. Сорокина («Сердца четырех») по-модернистски грубо приоткрывали не-

⁴ Отметим стихи Веры Инбер и Анны Ахматовой, Николая Тихонова и Корнея Чуковского; «Ленинградскую поэму», «Дневные звезды» Ольги Берггольц и др.

⁵ Например, повести Елены Верейской «Три девочки», Лидии Будогоской «Часовой», Германа Матвеева «Зеленые цепочки», «блокадные главы» романа Вениамина Каверина «Два капитана», «Седьмая симфония» Тамары Цинберг и др.

⁶ Назовем пятую книгу «Блокады» Александра Чаковского, «Блокадную книгу» Даниила Гранина и Алеся Адамовича, «Вот как это было» Юрия Германа и др.

⁷ В частности, книга Елены Чижовой «Город, написанный по памяти»; повесть Людмилы Никольской «Должна остаться живой».

⁸ О Владимире Утки-Отки практически нет сведений. Понятно, что он – современный поэт. Можно привести отрывок из его стихотворения 2021 г. «Часть биографии»:

*Лучшая часть биографии поэта -
это история его вымысла.
У-О не изгой и точно не агнец,
брезгливо взирающий
на собственное заклание <...>*

*До сих пор критики
находят загадочными
искры божественной
интуиции и изумления,
заставляющие У-О
писать волшебные стихи
на краю своей гибели,
у бездны безумия
и отчаянья.*

которые неприглядные частности блокадных будней. Эти авторы упоминали о каннибализме, о живущих ленинградских начальниках. В романе «Спасть и верить» страшные моменты блокады даны не пунктиром, не отдельной яркой деталью. Они становятся мощной фабульной линией, продвигающей сюжет.

Приведем страшную цитату: «Вот кот был у председателя исполкома <...> Откуда коту знать, что кругом война и все его сородичи давно сами сожраны? Он в теплой квартире, на подушечке, молоко там, домработница спует, ничего для кота не изменилось <...> В один прекрасный день спер на кухне свой же кусок, ухитрился враз втиснуть в себя все положенные ему на день 200 грамм мяса. Подавился и сдох» [Тургенев А., с. 287]. Как противопоставление – другая цитата: «Наша жиличка эвакуированная Петрова намерилась свою дочь малявку Лизу продать людоедам» [Тургенев А., с. 347].

В романе есть прямые переключки с колымскими текстами Варлама Шаламова. Например, в рассказе «Сгущенное молоко» читаем: «Все стояли и смотрели, как я ем. В этом не было неделикатности или скрытого желания угоститься. Никто из них и не надеялся, что я поделюсь с ним этим молоком» [Шаламов В., с. 71].

У А. Тургенева: «Военную лошадь прибило осколком, солдаты распиливали ее на фрагменты под приглядом коренастого старшины. Ленинградцы молчаливо стояли кругом, внимательно наблюдали» [Тургенев А., с. 243].

Все эти ужасные для восприятия современного читателя сцены и детали помогают погрузиться в блокадное прошлое, в страшную реальность.

В основе интриги романа – «вечный» спор двух столиц – Москвы и Ленинграда/Петрограда/Санкт-Петербурга о статусе «подлинной» столицы.

Москвич Максим направлен в блокадный город как представитель «органов». Но его план иной: он ненавидит северную столицу и мечтает ее уничтожить. Этот момент и дает возможность движению детективной и одновременно фантастической сюжетной линии. При этом он искренне рассуждает о перспективах города: «Сдать, что ли, Ленинград, с усмешкой подумал Киров. Договориться с фашиками, а самому – остаться как это... бургомистром при них. Бургомистр же нужен, всяко. При любом режиме. А он, Киров, город знает как облупленного. Сразу, кстати, объявить Ленинград столицей России <...> Вот Иосиф позеленеет! Окочурится, может, от злости» [Тургенев А., с. 341].

Отметим также мощные традиции собственно «петербургского» текста. Роман изобилует ассоциациями с восприятием города на Неве в произведениях А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А. Блока.

Один из персонажей – неприятная старуха Патрикеевна – первоначально кажется близкой родственницей старухи-процентщицы из «Преступления и наказания». Но по ходу движения сюжета становится одной из самых позитивных героев. «Хозяин» города многими деталями сознательно сближен автором с гоголевским Собакевичем: «Марат Киров, хозяин Ленинграда, могучий секретарь обкома, сидел за огромным – чуть меньше Марсова поля – столом Все здесь было огромным. Люстра как в театре. Напольные чугунные часы <...> Живой медведь в кабинете был один: Марат Киров. Под два метра, широкоплечий и широкоскулый <...> Сталин, приехав однажды в гости, остроумно пошутил: – А если бы ты, Маратик, покончил с собой, то в последней комнате могла быть твоя чучела. Самая большая!» [Тургенев А., с. 9-10].

Критик Лиза Новикова справедливо считает, что «у Вячеслава Курицына получился своеобразный оммаж Петербургу Пушкина и Достоевского, Блока и Белого. Ничто питерское автору не чуждо — ни гоголевская миражность, ни достоевская болезненность, ни фантастичность Петербурга: его герои, как и положено, до изнеможения бродят по городу, кланут его властителей и оказываются его жертвами» [Новикова Л., с. 7].

Отдельного исследования ещё ждет стиль и язык этого романа. В. Курицын предупреждает читателя о том, что текст печатается «в авторской редакции». Действительно, в романе множество странных (непривычных) со стилистической и орфографической точек зрения словосочетаний и фраз: «Бронзовое зеленеть, каменное трескаться, наводняющее – беспрепятственно наводнять» [Тургенев А., с. 201].; «Сейчас просто хочу сказать вам <...> от своего имени большое человеческое спасибо» [Тургенев А., с. 158]; «Юрий Федорович не обратил. Ему хотелось поговорить» [Тургенев А., с. 166]. Также выборочно используются автором принципы орфографии до реформы 1956 года. В тексте находим такие написания слов и аббревиатур: «С.С.С.Р.», «Н.К.В.Д.», «цыфры», «йад», «проекты» и пр.

От романа «Спать и верить» логично перейти к тем современным произведениям о Великой Отечественной войне, в которых, как и в названном выше тексте, присутствует «новая правда» о войне.

В начале XXI в. произошла смена художественной парадигмы в изображении военных действий. Это связано не только с временной отдаленностью событий Великой Отечественной, но и с ситуацией возникновения «локальных» войн. Кроме того, в советские и ранние постсоветские времена существовал значительный перечень запретных тем, моментов прошедшей войны. В системе возникнувших координат иначе воспринимаются и новые произведения авторов, прошедших горнило Великой Отечественной.

Речь пойдет об Александре Солженицыне и Данииле Гранине.

В 1999 г. в «Новом мире» выходит «односуточная повесть» А. Солженицына со странным заглавием «Адлиг Швенкиттен» [Солженицын А.]. Оказывается, это не имя-фамилия персонажа, а название местности в Восточной Пруссии. Именно здесь в январе-феврале 1945 г. воевал автор, именно там он был арестован. Авторское жанровое уточнение отсылает читателя к «Одному дню Ивана Денисовича», а действие происходит в течение суток 25-26 января 1945 г.

А.И. Солженицын открыто пишет о выгорании бойцов, об их моральной и психологической усталости. Раньше об этом не рекомендовалось вспоминать. Но в современном учебнике истории это признается. Небольшая цитата из раздела учебника «О настроении в армии в начале 1945 года»: «Для заключительного этапа войны характерным было ощущение близости Победы, что само по себе вызвало целый комплекс мыслей и чувств, сложный психологический настрой. Чем ближе была Победа, тем большими были надежда и желание выжить, больнее и обиднее потери товарищей и друзей, страшнее возможность собственной гибели, и тем труднее было подниматься в атаку под огонь яростно сопротивляющегося врага» [История России, с. 187].

Описываемый А.И. Солженицыным день стал поистине трагическим, он закончился гибелью многих бойцов, которых командование оставило без прикрытия. «И двигались по Пруссии в каком-то полухмельном оживлении, как бы с потерей точности в движениях и мыслях. Ну, после стольких-то лет военных жертв и лишений — когда-то же чуть-чуть и распусться.

Это чувство заслуженной льготы охватывало всех, и до высоких командиров. А бойцов — того сильней. И — находили. И — пили.

И ещё добавили по случаю окружения Пруссии.

А к утру 26го семеро бригадских шоферов — кто с тягачей, кто с ЗИСов — скончались в корчах от метилового спирта. И несколько из расчётов. И несколько — схватились за глаза» [Солженицын А., с. 30].

Правду войны раскрывает и ветеран Великой Отечественной Даниил Гранин. Он защищал Ленинград, Царское Село (Пушкин). Об этом и написал уже в XXI веке захватывающую повесть «По ту сторону» [Гранин Д., 2003]. В ней две части — одна о военном времени, другая — о начале нового тысячелетия. Оксюморонность здесь не только хронологическая. На контрасте построена и фабула, и система персонажей, и авторское отношение, и детали.

Например, сцена в Екатерининском дворце перед уходом советских частей и фашистской оккупацией осенью 1941 г., где молодой Шагин (центральный персонаж повести) вспоминает: «Из детства всплыл жаркий день, когда отец привел его в эти просторы парадного золота, и они, надев войлочные туфли, ходили с экскурсией. Ноги скользили как по льду. Грязные следы солдатских сапог отпечатались, налепили мокрые листья, вдоль тянулись глубокие царапины.

- Ваши красноармейцы тащили здесь ящики, - старик (смотритель зала) показал на борозды. Его скрипучий голос Шагин хорошо слышал. - Что же вы делаете! <выделено мной. - И.Н.>» [Гранин Д., 2003, с. 16].

В 2011 г. Даниил Александрович напишет и опубликует роман «Мой лейтенант» [Гранин, 2011] - книгу автобиографическую и художественную одновременно. Девяностодвухлетний писатель вспоминает военные и послевоенные годы. Посвящает роман себе — юному, наивному, восторженному лейтенанту. Этот текст в значительной мере коррелируется с повестью «По ту сторону».

Ещё одна достаточно «свежее» уникальное издание. «Новый мир» в 2006 г. публикует повесть «Турдейская Манон Леско. История одной любви» [Петров В.Н.]. Поясню: Турдей — деревня в Туль-

ской области. Стоит на одноименной реке Турдей, которая впадает в Дон. Наши войска отбили атаки фашистов на тульском направлении к осени 1941 г.

Имя автора мало что говорит читателю: Всеволод Петров. Ситуацию проясняет вступительная статья Сергея Бочарова. Он называет повесть «эго-документом», в котором такое «превышение *вечного над военным*, какое в советскую литературу о войне, очевидно, не вписывалось и ставило повесть совсем особняком и вне ряда <выделено мной. – И.Н.>» [Бочаров С., с. 6]. Оказалось, что повесть написана в 1946 г., а ее автор – Всеволод Петров – прошедший войну искусствовед, друг Мих. Кузмина (именно его памяти посвящено это произведение), Д. Хармса, Н. Заболоцкого и Н. Олейникова, Н. Пунина.

Фабула повести – о необычной, яркой и трагической любви офицера-интеллигента и простой санитарки. Молодой человек настолько влюблен в совсем не идеальную Веру, что ассоциирует ее то с Марией-Антуанеттой, то с женскими образами с полотен Антуана Ватто, то с «новой», влекущей Манон Леско.

Первая публикация повести в начале XXI в. подарила нам новое восприятие Великой Отечественной, ознаменовала возвращение лейтенантской прозы в современную литературу. Критики уже называли это произведение военной повестью о любви или же любовной повестью о войне. Этот текст органично вписался не только в современный литературный процесс, но и в историю литературы военного и послевоенного времени. Повесть встала в один ряд с уникальными произведениями того же 1946 года – «В окопах Сталинграда» Виктора Некрасова и «Звезда» Эммануила Казакевича.

В 2022 г. издательство Ивана Лимбаха выпускает книгу, в которую включен и текст повести «Турдейская Манон Леско» и – впервые – «Дневник 1942-1945» Всеволода Петрова [Петров В.Н.].

Уникальна линия Манон Леско в дневниковых записях автора, удивительны сами дневники военных лет: в них практически нет войны, отсутствует «милитаристский» дискурс. Книга ценна и вступительной статьей о биографии Всеволода Николаевича Петрова и о публикации его произведений и воспоминаний [Кавин Н.].

Есть в книге две серьезные критические статьи о повести [Житинев И.], [Гулин И.]. И. Гулин называет Вс. Петрова «эстетом и интеллектуалом, другом нескольких гениев» и завершает свою статью признанием значения повести «Турдейская Манон Леско», в которой главное – «чувство, навеки запечатанное в прекрасную форму, – любовь побежденная и ставшая историей любви» [Гулин И., с. 262].

Выводы. Таким образом, в данной статье были рассмотрены разные тенденции движения современной прозы о Великой Отечественной войне. При этом был представлен лишь сегмент многообразной палитры т. н. «новой правды» об этой войне.

Расширение представлений о ней в художественных произведениях, далеко отстоящих по времени написания от воссоздаваемых событий, безусловно углубляет их восприятие «простыми» читателями и нами, историками литературы.

Источники:

1. Бочаров, С. Предисловие к публикации // Петров В. Турдейская Манон Леско. История одной любви/ Петров [ТЕКСТ] // Новый мир. – 2006. – №11. – С. 6.
2. Бояшов, И. Танкист, или "Белый Тигр". – СПб, М.: Лимбус Прес., 2008. – 224 с.
3. Гранин, Д. По ту сторону/ Гранин [ТЕКСТ] // Дружба народов. – 2003. – №1. – С. 8-53.
4. Гранин, Д. Иду на грозу. Мой лейтенант. – М.: Азбука, 2011. – 928 с.
5. Гулин, И. О повести Вс. Петрова // Петров В.Н. Турдейская Манон Леско. Дневник 1942 – 1945. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха; М.: Галеев-Галерея, 2022. – С. 259 – 262.
6. Данилкин, Л. А. Илья Бояшов «Танкист, или "Белый тигр"» / Л. А. Данилкин // Нумерация с хвоста. Путеводитель по русской литературе. – М.: АСТ ; Астрель, 2009. – С. 61–65.
7. Житинев, И. Бывают состояния, когда сама жизнь становится искусством // Петров В.Н. Турдейская Манон Леско. Дневник 1942 – 1945. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха; М.: Галеев-Галерея, 2022. – С.12 – 22.
8. Зубков, В. А. Поворот русла. Проза о Великой Отечественной войне сегодня / В. А. Зубков // Вопросы литературы. – 2011. – № 6. – С. 473–486.
9. История России. 1914-1945 годы. 10-й класс: базовый уровень: учебник / А. В. Шубин, М. Ю. Мягков, Ю. А. Никифоров [и др.] ; под общ. ред. В. Р. Мединского ; Российское военно-историческое общество. – М.: Просвещение, 2021. – 271 с. : ил., карты.

10. Петров, В. Н. Турдейская Манон Леско. Дневник 1942 – 1945. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха; М.: Галеев-Галерея, 2022. – 264 с., с ил.
11. Солженицын, А. Адлиг Швенкиттен / А. Солженицын [ТЕКСТ] // Новый мир. – 1999. – №3. – С. 30–55.
12. Тургенев, А. Спать и верить: Блокадный роман. – М: ЭКСПО, 2007. – 384 с.
13. Хлебников, А. Отблеск грядущего / Хлебников [ТЕКСТ] // Мир приключений: [Вып.32]. – М.: Детская литература, 1989. – С. 178–219.
14. Шаламов, В. Воскрешение лиственницы: рассказы в двух книгах. Книга 1. – М.: Художественная литература, 1990. – 286 с.

Литература:

1. Богданова, О. «Спать и верить» Андрея Тургенева, или «Блокадный роман» Вячеслава / О. Богданова // Звезда. – 2008. – №8 [Текст электронный]. – URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2008/8/spat-i-verit-andreya-turgeneva-ili-blokadnyj-roman-vyacheslava-kuriczyna.html> (дата обращения: 21.05.2024).
2. Кавин, Н. И зыбкой памятью играя... // Петров В.Н. Турдейская Манон Леско. Дневник 1942 – 1945. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха; М.: Галеев-Галерея, 2022. – С. 5–11.
3. Ковтун, Н. В. Тема памяти в современной прозе о Великой Отечественной войне / Н. В. Ковтун // Культура и текст. – 2020. – № 4 (33). – С. 6–24.
4. Лобин, А. М. Мифология Великой Отечественной войны в романе И. Бояшова «Танкист или “Белый тигр”» / А. М. Лобин. Текст: непосредственный // Филологический класс. – 2023. – Т. 28. – № 1. – С. 121–132.
5. Лобин, А. М. Мифологизация образа Марата Кирова в романе А. Тургенева «Спать и верить. Блокадный роман» / А. М. Лобин // Научный диалог. – 2024. – Т. 13. – № 4. – С. 230–248.
6. Маркова, Т. Н. Художественные реконструкции Великой Отечественной войны в современной массовой литературе. От «окопной правды» к фантазиям на военные темы / Т. Н. Маркова // Научный диалог. – 2019. – № 12. – С. 152–160.
7. Новикова, Л. Есть, что дают: "Спать и верить" Вячеслава Курицына, премьера книги // КОММЕРСАНТ. – №178(3754). – 01.10.2007. – С. 6.
8. Петров, В. Турдейская Манон Леско. История одной любви/ Петров [ТЕКСТ] // Новый мир. – 2006. – №11. – С. 6–43.

**THE RETURN OF MILITARY PROSE:
THE GREAT PATRIOTIC WAR IN MODERN LITERATURE**

© 2025 I.V. Nekrasova

*Irina V. Nekrasova, Associate Professor, PhD in Philology,
Professor at Department of Literature, Journalism and Teaching Methods*

E-mail: nekrasova-iv@yandex.ru

**Samara State University of Social Sciences and Education
Samara, Russia**

The article provides an overview of the works about the Great Patriotic War, created by both front-line writers and representatives of the generation who did not fight. All texts analyzed in this article were published for the first time at the end of the XX and in the XXI century. A new direction of military-historical prose in Russian literature of the early 21st century is noted as an important author's strategy, which arouses the keen interest of many researchers. This article examines texts about the Great Patriotic War, which combine fantastic, postmodern, realistic and documentary-historical approaches. This is shown in the example of Alexander Khlebnikov's fantastic story "A Glimpse of the Future" and other works. Analysis of the "siege novel" by Andrei Turgenev (Vyacheslav Kuritsyn) "Sleep and Believe" made it possible to discover the use of many author's strategies that are relevant in today's literature. For example, the non-linearity of the narrative, the creation of a modern version of the "Petersburg" text, the use of "codes" of Russian classics. A similarity was found with "Kolyma Tales" by Varlam Shalamov. The works of front-line soldiers, Alexander Solzhenitsyn and Daniil Granin, published for the first time in the current century, are also analyzed. Their time-shifted view of the events of the last war is especially valuable, because the authors reveal unexpected details of everyday life at the front. Attention is paid to a unique edition – the novella by Vsevolod Petrov "Turdeyskaya Manon Lesko. The story of one love which waited about sixty years for publication. It marks the return of the "lieutenant" prose of the first post-war years, whose traditions were laid down by Emmanuel Kazakevich and later developed in the work of Boris Vasiliev.

Key words: the "new" truth about the war; artistic experimentation; a combination of documentary and fiction
DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-82-89
EDN: JBYSOA

Sources:

1. Bocharov, S. Predislovie k publikatsii (Preface to the publication) // Petrov V. Turdeiskaia Manon Lesko. Istoriia odnoi liubvi/ Petrov [TEKST] // Novyi mir. – 2006. – №11. – S. 6.
2. Boiashov, I. Tankist, ili "Belyi Tigr" (Tanker, or "White Tiger"). – SPb, M.: Limbus Pres., 2008. – 224 s.
3. Granin, D. Po tu storonu / Granin [tekst] (On the Other Side) // Druzhba narodov. – 2003. – №1. – S. 8-53.
4. Granin, D. Idu na grozu. Moi leitenant (Going into a Storm. My Lieutenant.). – M.: Azbuka, 2011. – 928 s.
5. Gulin, I. O povesti Vs. Petrova (About the story by Vs. Petrov) // Petrov V.N. Turdeiskaia Manon Lesko. Dnevnik 1942 – 1945 (Turdeyskaya Manon Lescaut. Diary 1942-1945). – SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha; M.: Galeev-Galereia, 2022. – S. 259 – 262.
6. Danilkin, L. A. Il'ia Boiashov «Tankist, ili "Belyi tigr"» (Ilya Boyashov "Tankman, or "White Tiger") / L. A. Danilkin // Numeratsiia s khvosta. Putevodi-tel' po russkoi literature. – M.: AST ; Astrel', 2009. – S. 61–65.
7. Zhitinev, I. Byvaiut sostoianiia, kogda sama zhizn' stanovitsia iskusstvom (There are states when life itself becomes art) // Petrov V.N. Turdeiskaia Manon Lesko. Dnevnik 1942 – 1945. – SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha; M.: Galeev-Galereia, 2022. – S.12 – 22.
8. Zubkov, V. A. Povorot rusla. Proza o Velikoi Otechestvennoi voine segodnia (Turning the Channel. Prose about the Great Patriotic War Today) / V. A. Zubkov // Voprosy litera-tury. – 2011. – № 6. – S. 473–486.
9. Istoriia Rossii. 1914-1945 gody. 10-i klass: bazovyi uroven': uchebnik (History of Russia. 1914–1945. 10th grade: basic level: textbook) / A. V. Shubin, M. Iu. Miagkov, Iu. A. Ni-kiforov [i dr.] ; pod obshch. red. V. R. Medinskogo ; Rossiiskoe voenno-istoricheskoe obshchestvo. – M.: Prosve-shchenie, 2021. – 271 s. : il., karty.
10. Petrov, V. N. Turdeiskaia Manon Lesko. Dnevnik 1942 – 1945 (Turdeyskaya, Manon Lescaut. Diary 1942–1945). – SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha; M.: Galeev-Galereia, 2022. – 264 s., s il.
11. Solzhenitsyn, A. Adlig Shvenkitten / A. Solzhenitsyn [TEKST] // Novyi mir. –1999. – №3. – S. 30 –55.
12. Turgenev, A. Spat' i verit': Blokadnyi roman (Sleep and Believe: The Siege of Leningrad). – M: EKSP0, 2007. – 384 s.
13. Khlebnikov, A. Otblesk griadushchego (Glimpse of the Future) / Khlebnikov [TEKST] // Mir priklucheni: [Vyp.32]. – M.: Detskaia litera-tura, 1989. – S. 178-219.
14. Shalamov, V. Voskreshenie listvennitsy: rasskazy v dvukh knigakh. Kniga 1 (The Resurrection of the Larch: Stories in Two Books. Book 1). – M.: Khudozhestvennaia literatura, 1990. – 286 s.

References:

1. Bogdanova, O. «Spat' i verit'» Andreia Turgeneva, ili «Blokadnyi roman» Viacheslava (Andrei Turgenev's "Sleep and Believe," or Vyacheslav's "Siege Novel") / O. Bogdanova // Zvezda. – 2008. – №8 [Tekst elektronnyi] – URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2008/8/spat-i-verit-andreya-turgeneva-ili-blokadnyj-roman-vyacheslava-kuriczyna.html> (data obrashcheniia: 21.05.2024).
2. Kavin, N. I zybkoii pamiat'iu igraia... (And playing with a shaky memory...) // Petrov V.N. Turdeiskaia Manon Lesko. Dnevnik 1942 – 1945. – SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha; M.: Galeev-Galereia, 2022. – S. 5–11.
3. Kovtun, N. V. Tema pamiati v sovremennoi proze o Velikoi Otechestvennoi voine (The Theme of Memory in Contemporary Prose about the Great Patriotic War) / N. V. Kovtun // Kul'tura i tekst. – 2020. – № 4 (33). – S. 6–24.
4. Lobin, A. M. Mifologiiia Velikoi Otechestvennoi voiny v romane I. Boiashova «Tankist ili "Belyi tigr"» (Mythology of the Great Patriotic War in I. Boyashov's Novel "Tankman, or the White Tiger") / A. M. Lobin. Tekst: neposredstvennyi // Filologicheskii klass. – 2023. – T. 28. – № 1. – S. 121-132.
5. Lobin, A. M. Mifologizatsiia obraza Marata Kirova v romane A. Turgeneva «Spat' i verit'. Blokadnyi ro-man» (Mythologization of the image of Marat Kirov in A. Turgenev's novel "To Sleep and Believe. The Siege Novel") / A. M. Lobin // Nauchnyi dialog. – 2024. – T. 13. – № 4. – S. 230–248.
6. Markova, T. N. Khudozhestvennye rekonstruktsii Velikoi Otechestvennoi voiny v sovremennoi massovoi li-terature. Ot «okopnoi pravdy» k fantaziiam na voennye temy (Artistic reconstructions of the Great Patriotic War in modern popular literature. From "trench truth" to fantasies on military themes) / T. N. Markova // Nauchnyi dialog. – 2019. – № 12. – S. 152–160.
7. Novikova, L. Est', chto daiut: "Spat' i verit'" Viacheslava Kuritsyna, prem'era knigi (There is what they give: "To Sleep and Believe" by Vyacheslav Kuritsyn, book premiere) // KOMMERSANT. – №178(3754). – 01.10.2007. – S. 6.
8. Petrov, V. Turdeiskaia Manon Lesko. Istoriia odnoi liubvi (Turdeyskaya Manon Lescaut. The Story of One Love/Petrov) / Petrov [Tekst] // Novyi mir. – 2006. – №11. – S. 6–43.

УДК 821.111 (Английская литература)

«ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ» ГАМЛЕТА

© 2025 В.И. Пимонов

Пимонов Владимир Иванович, кандидат филологических наук, профессор-эмерит

E-mail: ivpet65@mail.ru

Институт кино и телевидения (ГИТР)

Москва, Россия

Статья поступила в редакцию 27.05.2025

Работа посвящена так называемому «бездействию» Гамлета: принц клянется отомстить за убийство отца в начале пьесы, но откладывает исполнение своей клятвы до последнего акта. В критике предпринимались многочисленные попытки объяснить прокрастинацию Гамлета с точки зрения бытовой логики, здравого смысла, психологии и психоанализа. Предлагается взглянуть на «бездействие» Гамлета в свете так называемого «отказного движения», приема, который трактуется автором в широком смысле как реализация некоторого действия проведением его сначала в обратном, противоположном, а уже потом в намеченном направлении. В этом смысле воплощение действия сначала на символическом уровне является противоположным по отношению к выполнению его в действительности. Перед тем, как некоторое событие происходит в основном сюжете, оно находит выражение не в прямом, буквальном смысле, а в переносном, образном, например, в виде метафоры, экфрасиса или мини-спектакля. Частным «случаем отказного» движения служит построение «театр в театре», с помощью которого реальное действие сначала воплощается в форме «пьесы в пьесе». Прежде чем убить Клавдия и, тем самым, отомстить за смерть отца, племянник короля Гамлет ставит пьесу «Мышеловка», в которой его театральный двойник – «племянник короля» Луциан убивает герцога. Поставленная Гамлетом сцена оказывается его «отказным движением» – символическим убийством на сцене перед совершением реального убийства в основном действии. Показано, что «отказное движение» лежит не только в основе так называемого «бездействия» Гамлета, но оказывается сквозным приемом, работающим на магистральную тему «замедления» или «торможения» действия перед осуществлением мести.

Ключевые слова: Гамлет, бездействие, сюжет, отказное движение, спектакль, театр в театре, монолог, метафора, экфрасис

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-90-97

EDN: HKTKRC

Введение. Одна из загадок шекспироведения связана с так называемым «бездействием» Гамлета. Узнав от Призрака тайну смерти своего отца, принц уже в начале пьесы клянется отомстить за злодейское убийство, но на протяжении всего действия медлит, откладывая исполнение своей клятвы до последнего акта.

Методы исследования. Критики пытались объяснить «бездействие» Гамлета с точки зрения бытовой логики, здравого смысла, психологии и психоанализа. В данной работе применен литературоведческий подход, основанный на структурно-семантическом разборе текста.

История вопроса. И.В. Гете, А. Шлегель и С. Кольридж искали ключ к разгадке «бездействия» Гамлета в слабости воли, Бернард Шоу – в неприятии им варварского закона родовой мести, а У. Ричардсон полагал, что принц «находится в тяжелом состоянии духа вследствие поведения своей матери и поэтому не в состоянии действовать» [Луков Вл. А., Захаров Н.В., Гайдин Б.Н., с. 16]. По словам советского шекспироведа, «причина <...> пассивности и видимого безволия Гамлета заключается в такой же мере в его душевных свойствах, как и в той удивительной обстановке, в какой он оказался. <...> Именно в этом и заключается душевная трагедия Гамлета – то, что критиком XIX в. было названо “гамлетизмом”» [Смирнов А.А., с. 671–672]. Жак Лакан толковал поведение Гамлета как проявление прокрастинации [Lacan J., с. 12], [Calderón N.M., с. 26].

Результаты исследования. Есть основания полагать, что в основе так называемого «бездействия» Гамлета лежит драматургический прием «отказного движения», который работает на магистральную тему «замедления» действия перед осуществлением мести.

Поэтика сюжета. Действия персонажа художественного произведения прежде всего подчинены законам поэтики. Именно с этой позиции трактовал шекспировскую пьесу Л.С. Выготский: «Задача сюжета заключается как бы в том, чтобы отклонить фабулу от прямого пути, заставить ее пойти кривыми путями, и, может быть, здесь, в самой этой кривизне развития действия, мы найдем те нужные для трагедии сцепления фактов, ради которых пьеса описывает свою кривую орбиту <...>. Структуру этой трагедии можно выразить при помощи одной чрезвычайно простой формулы. Формула фабулы: Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца. Формула сюжета: Гамлет не убивает короля. Если содержание трагедии, ее материал рассказывают о том, как Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца, то сюжет трагедии показывает нам, как он не убивает короля, а когда убивает, то это выходит вовсе не из мести. Таким образом, двойственность фабулы-сюжета — явное протекание действия в двух планах, все время твердое сознание пути и отклонения от него — внутреннее противоречие — заложены в самых основах этой пьесы» [Выготский Л.С., с. 207].

Отказное движение. Попытаемся взглянуть на «бездействие» Гамлета в свете приема, который, пользуясь терминологией Выготского, «отклоняет фабулу от прямого пути». Таким приемом служит «отказное движение», которое можно определить как «подчеркивание некоторого действия проведением его сначала в обратном, а уже потом в заданном направлении» [Щеглов Ю.К., Жолковский А.К., с. 77].

Идея «отказного движения» восходит к В.Э. Мейерхольду, который заимствовал ее из комедии дель арте и использовал в своей режиссерской практике: «...были тщательно разработаны моменты “отказов” — отход перед движением вперед, замах перед ударом, приседание перед подъемом <...>. По словам Мейерхольда, “прежде чем задушить Дездемону, актер должен сыграть сцену безграничной любви к ней”» [Варпаховский Л.В., с. 475].

Теоретическая разработка «отказного движения» в искусстве принадлежит С.М. Эйзенштейну: «То движение, которое вы, желая двинуться в одну сторону, предварительно производите в направлении противоположном (частично или целиком), в практике сценического движения называется движением «отказа» [Эйзенштейн С.М., с. 81].

Этот прием является одним из принципов анимации, использованных Уолтом Диснеем: «танцор, прыгающий с пола вверх, должен сначала согнуть колени; игрок в гольф, делающий замах, должен сначала замахнуться клюшкой назад» [Thomas F., Johnston O., с. 51-52]. Подготовительное действие всегда совершается в направлении, противоположном задуманному, поэтому его и называют *отказным*: персонаж как бы отказывается от своего действия, прежде чем его совершить.

Цель настоящего исследования — показать, что «отказное движение», отклоняющее фабулу шекспировской пьесы от прямого пути, служит драматургическим приемом, который лежит в основе не только так называемого «бездействия» Гамлета, но обнаруживается на разных участках пьесы, работающих на магистральную тему «замедления» или «торможения» действия перед осуществлением акта мести.

Троянский конь. Прием «отказного движения» мы находим в монологе, который Гамлет просит прочитать Первого актера из труппы столичных трагиков, прибывших в Эльсинор (II.2):

Гамлет давайте сразу же монолог (speech); ну-ка, покажите нам образец вашего искусства; ну-ка, страстный монолог (speech).

Первый актер

Какой монолог (speech), мой добрый принц?

Гамлет

Я слышал, как ты однажды читал монолог (speech), но только он никогда не игрался; а если это и было, то не больше одного раза; потому что пьеса, я помню, не понравилась толпе; <...> Один монолог (speech) я в ней особенно любил; это был рассказ (tale) Энея Дидона; и главным образом то место, где он говорит об убиении Приама... [Шекспир У., с. 157].

Гамлет напоминает первую строку, с которой он хочет услышать текст:

Гамлет <...> начните с этой строки (line), позвольте, позвольте:

«Косматый Пирр, с гирканским зверем схожий...». [Там же].

И тут же сам себя поправляет:

Гамлет

Не так; начинается с Пирра:
«Косматый Пирр — тот, чье оружие черно,
Как мысль его, и ночи той подобно,
Когда **в зловещем он лежал коне,**
(he lay couchèd in th' ominous horse)
Свой мрачный облик ныне изукрасил
Еще страшней финифтью; ныне он —
Сплошная червлень; весь расцвечен кровью
Мужей и жен, сынов и дочерей,
Запекшейся от раскаленных улиц,
Что льют проклятый и жестокий свет
Цареубийству; жгуч огнем и злобой,
Обросший липким багрецом, с глазами,
Как два карбункула, **Пирр ищет старца**
Приама» (Pyrrhus / Old grandsire Priam seeks).
[Шекспир У., с. 157-58].

В этом отрывке из рассказа Энея, которого декламирует Гамлет, завуалировано «отказное движение»: сообщается, что перед тем как **«Пирр ищет старца Приама» (Pyrrhus / Old grandsire Priam seeks) «в зловещем он лежал коне» (he lay couchèd in th' ominous horse)**. Иначе говоря, прежде чем *подняться* для осуществления мести, Пирр *лежал* в зловещем коне.

Речь здесь идет о Троянском коне. Во время войны с Троей ахейцы после длительной и безуспешной осады построили огромного деревянного коня, которого оставили у стен Трои, а сами сделали вид, что отплыли на кораблях от берега Трояды. Не прислушавшись к предостережениям пророчицы Кассандры, троянцы втащили коня в город. Ночью греческие воины, которые прятались внутри коня, вышли из него, уничтожили стражу, открыли городские ворота, впустили вернувшихся на кораблях товарищей и овладели Троей (см. «Одиссея», VIII, 493 и сл.; «Энеида» II, 15 и сл.).

В основе мифа о Троянском коне лежит «отказное движение»: прежде чем *войти* в Трою, войска ахейцев *отошли* (отплыли) от нее.

Двойная роль. В тот момент, когда Гамлет декламирует отрывок из рассказа Энея, на сцене незримо присутствует Дидона, ведь Эней обращается именно к ней. Функционально в роли воображаемой Дидоны невольно оказывается Первый актер, которому Гамлет от лица Энея читает отрывок из рассказа. В свою очередь в роли Энея функционально выступает Гамлет.

Далее Гамлет передает слово Первому актеру, предлагая ему продолжить чтение.

Гамлет

Так, продолжайте вы.

Гамлет и Первый актер меняются ролями. Теперь функционально в роли Дидоны оказывается сам Гамлет, внимающий рассказу Энея в исполнении Первого Актера:

Первый актер

«Вот его находит он
Вотще разящим греков; ветхий меч,
Руке строптивый, лег, где опустился,
Не внемля воле; Пирр в неравный бой
Спешит к Приаму; буйно **замахнулся**
Уже от свиста дикого меча
Царь падает. Бездушный Илион,

Как будто чуя этот взмах, склоняет
Горящее чело и жутким треском
Пленяет Пирров слух; **и меч его,**
Вознесшийся над млечною главою
Маститого Приама, точно замер.
Так Пирр стоял, как изверг на картине,
И, словно чуждый воле и свершенью,
Бездействовал.
Но как мы часто видим пред грозой —
Молчанье в небе, тучи недвижимы,
Безгласны ветры, и земля внизу
Тиха, как смерть, и вдруг ужасным громом
Разодран воздух; так, помедлив, Пирра
Проснувшаяся месть влечет к делам;
И никогда не падали, куя,
На броню Марса молоты Циклопов
Так яростно, как **Пирров меч кровавый**
Пал на Приама. <...>»
[Шекспир, У, с. 159, 161].

First Player.

Anon he finds him
Striking too short at Greeks. His antique sword,
Rebellious to his arm, lies where it falls,
Repugnant to command. Unequal matched,
Pyrrhus at Priam drives, **in rage strikes wide;**
But with the whiff and wind of his fell sword
Th' unnervèd father falls. (Then senseless Ilium)
Seeming to feel this blow, with flaming top
Stoops to his base, and with a hideous crash
Takes prisoner Pyrrhus' ear. **For lo, his sword,**
Which was declining on the milky head
Of reverend Priam, seemed i' th' air to stick.
So as a painted tyrant Pyrrhus stood
And, like a neutral to his will and matter,
Did nothing.
But as we often see against some storm
A silence in the heavens, the rack stand still,
The bold winds speechless, and the orb below
As hush as death, anon the dreadful thunder
Doth rend the region; so, after Pyrrhus' pause,
Arousèd vengeance sets him new a-work,
And never did the Cyclops' hammers fall
On Mars's armor, forged for proof eterne,
With less remorse than **Pyrrhus' bleeding sword**
Now falls on Priam.
[Шекспир, У, с. 158, 160].

В этой сцене почти с графической наглядностью изображено «отказное движение» Пирра перед нанесением смертельного удара: сначала он «замахнулся» (*strikes wide*) мечом, затем будто застыл – «бездействовал» (*did nothing*), и только потом его меч «пал» (*falls*) на голову Приама.

Это «отказное движение» также выражено на образном уровне – сравнением мгновения перед убийством с затишьем перед грозой («мы часто видим пред грозой — / Молчанье в небе»).

События и персонажи Троянской войны, о которых говорится в рассказе Энея, переключаются с событиями и персонажами шекспировской трагедии.

Гамлет, племянник короля Клавдия, читает отрывок из рассказа Энея, племянника царя Приама (отец Энея Анхиз - кузен Приама [Виллани: 14]. Возникает параллель между племянником-Гамлетом – будущим убийцей Клавдия (мстителем за смерть отца) и племянником-Энеем – будущим убийцей Турна (мстителем за смерть своего друга Палланта от руки Турна).

При этом если Гамлет, как было отмечено выше, в функциональном смысле оказывается в роли Энея (когда декламирует его рассказ о Пирре), то как персонаж, выступающий во «вторичной» роли актера внутри основного действия, он играет и роль Пирра.

И хотя в рассказе Энея об убийстве Приама тема мести не подана в явном виде, тем не менее во время чтения монолога Первым актером в воображении зрителя возникает образ разъяренного Пирра – сына, одержимого желанием отомстить за смерть отца.

Таким образом, Гамлет выступает в двойной роли: с одной стороны, функционально – в роли Энея (когда декламирует его рассказ об убийстве Приама Пирром), а с другой – символически в роли Пирра.

Напомним, что отец Пирра Ахилл, согласно эпосам, был убит Парисом, сыном Приама. Таким образом, убивая Приама – отца Париса – Пирр мстит за убийство своего отца.

Тем самым фигура Пирра переключается с фигурой Гамлета по линии мотива мщения за смерть отца. Снова мы имеем дело с приемом «отказного движения»: прежде чем отомстить за убийство своего отца в буквальном смысле, то есть в основном действии пьесы, Гамлет осуществляет месть за отца символическом смысле, противоположном буквальному, выступая в сценической роли Пирра.

Не только рассказ Энея содержит в себе описание «отказного движения» персонажа-мстителя (Пирра), но вся сцена с Первым актером, исполняющим монолог Энея, оказывается «отказным движением» самого Гамлета, сыгравшего в ней символическую роль мстителя в организованном им мини-спектакле внутри основного действия.

Мышеловка. «Отказное движение» нередко трактуют в психологическом и композиционном смысле [Варпаховский Л.В., с. 475]. Мы понимаем этот прием в более общем и широком смысле - как движение в противоположном направлении от изначально намеченного. Это может выражаться в том, что перед тем, как совершается реальное действие внутри основного сюжета, вначале оно выражено в символическом смысле, в частности, в театральном представлении.

Сначала убийство совершается на сцене, а потом уже – в реальной жизни. В таком случае «отказное движение» реализуется театральным методом - постановкой «пьесы в пьесе».

В этом смысле центральным «отказным движением» в пьесе оказывается вставной спектакль «Мышеловка», поставленный Гамлетом до того, как он мстит королю за смерть отца в реальной жизни. Образно говоря, «Мышеловка» – это «троянский конь» принца Гамлета в войне с Клавдием.

Перед «Мышеловкой», призванной напомнить Клавдию о совершенном им убийстве, Гамлет совершает символическое «отказное движение» в противоположном направлении, а именно: делает вид, что пьеса не имеет ни малейшего отношения к Клавдию: «Эта пьеса изображает убийство, совершенное в Вене; имя герцога – Гонзаго; его жена – Баптиста; вы сейчас увидите; это подлая история; но не все ли равно? Вашего величества и нас, у которых душа чиста, это не касается» [Шекспир У., с. 211].

Прежде чем убить Клавдия и тем самым отомстить за смерть отца, племянник короля Гамлет ставит пьесу, в которой его театральный двойник – «племянник короля» Луциан убивает герцога.

Прежде чем совершить реальное действие, Гамлет совершает действие символическое: ставит сцену убийства в театре.

Немота. «Отказное движение» присутствует и внутри самой «Мышеловки». Вспомним, что во время представления говорит Гамлет актеру, исполняющего роль Луциана:

Гамлет

Начинай, убийца. Да брось же свои проклятые ужимки и начинай.

Ну: «Взывает к мщенью каркающий ворон» [Шекспир У., с. 213].

«Ужимки» – это пантомима, то есть немое действие, *противоположное* словесному действию – исполнению монолога. Немота перед тем, как звучит речь – это «отказное движение», поскольку немота – состояние, *противоположное* речи.

Луциан исполняет монолог убийцы, который подготавливает зрителя к тому, что он убьет герцога Гонзаго. Монолог убийцы – это театральное «отказное движение» перед тем, как совершается «реальное» убийство.

Призывая Луциана «бросить проклятые ужимки» и приступить к декламации монолога, Гамлет сам произносит первые строки из него. В структурном отношении эта ситуация перекликается со сценой, в которой Гамлет просит Первого актера прочесть монолог Энея, и сам начинает читать его.

Монолог Энея описывает «отказное движение» Пирра – его «бездействие» перед убийством Приама. Монолог Луциана перед убийством сценического герцога Гонзаго – это «отказное движение» самого Гамлета – его «бездействие» перед убийством Клавдия в финале трагедии.

Дело в том, что автор монолога Луциана – сам Гамлет. Вспомним репетицию перед спектаклем. Гамлет – в роли режиссера – обращается к Первому актеру:

Гамлет. Произносите монолог, прошу вас, как я вам его прочел, легким языком; а если вы станете его горланить, как это у вас делают многие актеры, то мне было бы одинаково приятно, если бы мои строки читал бирюч.

(III, 2)

[Шекспир, У, с. 189].

Гамлет говорит: «мои строки» (*my lines*). Это указывает на то, что речь идет о монологе, который во время своей первой встречи с актерами он собирался написать и вставить в старую итальянскую пьесу «Убийство Гонзаго»:

Гамлет

Вы могли бы, если потребуется, выучить монолог в каких-нибудь двенадцать или шестнадцать строк, которые я бы сочинил и вставил туда? Могли бы вы?

Первый актер

Да, принц.

[Шекспир, У, с. 165].

Очевидно, что Гамлет репетирует написанный им монолог с Первым актером, которому предстоит сыграть в пьесе роль Луциана – «племянника короля» и убийцы. Важная параллель: тот же самый Первый актер, с которым Гамлет репетирует свои строки (*my lines*), читал Гамлету монолог Энея о Пирре.

Приведем первые строки монолога Луциана в «Мышеловке»:

Луциан

«Рука тверда, дух черен ...»

(«Thoughts black, hands apt»)

[Шекспир, У, с. 212, 213].

Слова «дух черен», характеризующие Луциана, перекликаются по линии мотива «черноты» с характеристикой Пирра, «чье оружие черно, / Как мысль его, и ночи той подобно» (*"whose sable arms, / Black as his purpose, did the night resemble"*) [Шекспир У., с. 156, 157].

Таким образом, прослеживается параллель, с одной стороны, между Пирром и Луцианом, а с другой – между Луцианом и Гамлетом – двумя «племянниками короля», оба из которых совершают убийство.

Сценический убийца – племянник короля Луциан убивает сценического, то есть «ненастоящего» герцога, а племянник короля Гамлет – убивает Клавдия, в образном смысле, тоже «ненастоящего» короля, поскольку тот занял трон обманным путем, убив своего брата. Сцена с Луцианом, поставленная Гамлетом, оказывается его «отказным движением» – символическим убийством на сцене перед совершением реального убийства в основном действии.

Меч над головой. Образная параллель между Пирром, занесшим меч над головой Приама (в рассказе Энея), и Гамлетом основана не только на мотиве «мести», но и на «отказном движении», выраженном в «бездействии» и «отсрочке мести».

Вспомним монолог, который произносит Гамлет, наблюдая за «молящимся» Клавдием после «Мышеловки» (III.3).

Гамлет

Теперь свершить бы все, — он на молитве;

И я свершу; и он взойдет на небо;

И я отмщен. Здесь требуется взвесить:

Отец мой гибнет от руки злодея,

И этого злодея сам я шлю

Но по тому, как можем мы судить,

С ним тяжело: и буду ль я отмщен,

Сразив убийцу в чистый миг молитвы,

Когда он в путь снаряжен и готов?

Нет.

Назад, мой меч, узнай страшной обхват...

(Up, sword, and know thou a more horrid hent...) [Шекспир У., с. 235]

Гамлет уже как бы заносит свой меч (в данном контексте – в символическом смысле) над головой Клавдия, но в последний момент останавливается и так и не наносит удара возмездия. «Отказное движение» выражено здесь графически: меч направлен *сверху вниз* – на голову короля, стоящего на коленях в молитве, но в последний момент меч отводится назад – поднимается *снизу вверх* (up, sword). Занесенный в этой сцене символический меч выполнит свою работу в финале пьесы: «Так ступай, / Отравленная сталь по назначенью!» (The point envenom'd too / Then, venom, to thy work! [Шекспир У., с. 390], восклицает Гамлет, закалывая короля.

Слова Энея о мече Пирра, занесенном над головой Приама, оказываются предвестием сцены, в которой Гамлет заносит меч над головой Клавдия. При этом, если в монологе Энея о Пирре «отказное движение» представлено визуально, как «на картине», что превращает рассказ в экфрасис, то в случае с Гамлетом его «отказное движение» выражено в театральной ремарке (как бы в реплике сторону): «Назад, мой меч» (Up, sword).

Выводы. «Отказное движения» лежит не только в основе так называемого «бездействия» Гамлета, но оказывается сквозным приемом, работающим на магистральную тему «замедления» или «торможения» действия перед осуществлением мести. Мы понимаем этот прием как движение *в противоположном направлении от изначально намеченного*. Перед тем как совершается реальное действие, оно выражается на символическом уровне, например, в виде метафоры или экфрасиса. Частным «случаем отказного» движения служит построение «театр в театре», с помощью которого реальное действие сначала воплощается в театральной форме.

Источники:

Шекспир, У. Гамлет / Уильям Шекспир. Трагедии о принце Датском. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 416 с.

Литература:

1. Варпаховский, Л. В. Заметки прошлых лет. – В книге: Встречи с Мейерхольдом. – М.: Искусство, 1967. – 622 с.
2. Виллани, Дж. Новая хроника или история Флоренции. – М.: Наука, 1997. – 551 с.
3. Выготский, Л. С. Анализ эстетической реакции. Трагедия о Гамлете, принце Датском // Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
4. Луков, Вл. А., Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры: Монография. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. – 87 с.
5. Смирнов, А. А. Шекспир // Шекспир В. Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 8 / Под ред. А. А. Смирнова. – М.-Л.: Гослитиздат, 1949. – 688 с.
6. Щеглов, Ю. К., Жолковский, А. К. Структурная поэтика – порождающая поэтика // Вопросы литературы. – 1967. – №1. – С. 73-89.

7. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 4. – М.: Искусство, 1966. – 792 с.
8. Calderón, N. M. A Lacanian Reading of Hamlet: The Mourning Subject of Desire // *Revista de Lenguas Modernas*, 2015. – N° 22. – P. 25-34.
9. Lacan, J. Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet // Yale University Press. Yale French Studies. Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise. – 1977. – No. 55/56. – 1977. – Pp. 11-52.
10. Thomas, F., Johnston, O. Illusion of Life: Disney animation. – New York: Hyperion, 1981. – 576 с.

HAMLET'S «RECOIL MOVEMENT»

© 2025 V.I. Pimonov

Vladimir I. Pimonov, Ph.D in Philology, Professor Emeritus

E-mail: ivpet65@mail.ru

GITR Film & Television School

Moscow, Russia

The essay deals with the problem of Hamlet's "inaction": he vows to avenge his father's death at the beginning of the play, but delays the fulfillment of his oath until the last act. There are many different explanations for Hamlet's procrastination, most of them based on everyday logic, common sense, psychology and psychoanalysis. The author explores Hamlet's "inaction" in the light of the so-called "recoil movement", a device defined in a broad sense as the implementation of some action by first carrying it out in the opposite direction, and only then in the intended direction. In this sense, the embodiment of an action at a symbolic level is the opposite to its implementation in real life. Before some event takes place in reality, it is first expressed figuratively, in the form of a metaphor, ekphrasis or mini-performance. A special case of the "recoil movement" is the theatre-within-the theatre design. Before killing Claudius in revenge for his father's death, Hamlet, nephew to the king, stages "The Mousetrap", a play within the play, in which his theatrical double Lucianus, "nephew to the king", kills the duke. The murder scene staged by Hamlet is, in fact, his "recoil movement" before the real murder is committed in the main action. The author argues that the "recoil movement" is a recurrent literary device to effectively express the theme of Hamlet's "inaction".

Keywords: Hamlet, inaction, plot, recoil movement, play, theatre-within-theatre, monologue, metaphor, ekphrasis

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-90-97

EDN: HKTKRC

Sources:

Shakespeare, U. *Gamlet / Uil'jam Shekspir. Tragedii o prince Datskom (Hamlet / William Shakespeare. The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark)*. – Sankt-Peterburg: Azbuka, 2000. – 416 s.

References:

1. Varpahovskij, L. V. Zametki proshlyh let (Notes from past years). – V knige: *Vstrechi s Mejerhol'dom* (In the book: Meetings with Meyerhold). – М.: Искусство, 1967. – 622 s.
2. Villani, Dzh. *Novaja hronika ili istorija Florencii* (New Chronicle. History of Florence). – М.: Nauka, 1997. – 551 s.
3. Vygotskij, L. S. *Analiz jesteticheskoy reakcii. Tragedija o Gamlete, prince Datskom* (The analysis of aesthetic response. Tragedy of Hamlet, prince of Denmark) // *Psihologija iskusstva* (The Psychology of Art). – М.: Искусство, 1986. – 572 s.
4. Lukov, Vl. A., Zaharov, N. V., Gajdin B. N. *Gamlet kak vechnyj obraz russkoj i mirovoj kul'tury: Monografija* (Hamlet as an eternal image of the Russian and world culture. Monography). – М.: Izd-vo Mosk. gumanit. un-ta, 2010. – 87 s.
5. Smirnov, A. A. V. *Shakespeare (W. Shakespeare) // Shakespeare V. Polnoe sobranie sochinenij* (Shakespeare W. The Complete works): V 8 t. T. 8. / Pod red. A. A. Smirnova. – М.–Л.: Goslitizdat, 1949. – 688 s.
6. Shheglov, Ju., Zholkovskij, A. K. *Strukturnaja pojetika – porozhdajushhaja pojetika* (The Structural Poetics the generative poetics) // *Voprosy literatury* (Problems of Literature). – 1967. – №1. – С. 73-89.
7. Jeizenshtejn, S. M. *Izbrannye proizvedenija* (The Selected works): V 6 t. T. 4. – М.: Искусство, 1966. – 792 s.
8. Lacan, J. Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet // Yale French Studies, No. 55/56, Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise. – Yale University Press, 1977. – Pp. 11-52.
9. Calderón, N. M. A Lacanian Reading of Hamlet: The Mourning Subject of Desire // *Revista de Lenguas Modernas*. – 2015. – N° 22. – P. 25-34.
10. Thomas, F., Johnston, Ollie. *Illusion of Life: Disney animation*. – New York: Hyperion, 1981. – 576 с.

УДК 168.522 : 791.43/.45 (Гуманитарные науки. Культурология / Искусство кино. Кинофильмы. Кинопроизводство. Кинотеатры)

ФИЛЬМ К. ШИПЕНКО «ВЫЗОВ»: КОСМОС В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА

© 2025 Н.И. Воронина, И.Л. Сиротина

*Воронина Наталья Ивановна, доктор философских наук, профессор,
Заслуженный деятель науки Российской Федерации,*

директор Центра М.М. Бахтина

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6821-828X>

E-mail: kafkmgu@mail.ru

*Сиротина Ирина Львовна, доктор философских наук, профессор,
Почетный работник сферы образования РФ,*

профессор кафедры дизайна и рекламы

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4498-5529>

E-mail: sirotinail@mail.ru

Национальный исследовательский Мордовский государственный университет
им. Н.П. Огарёва
Саранск, Россия

Статья поступила в редакцию 10.07.2025

В статье впервые рассматривается ценностный аспект фильма «Вызов» (Россия, режиссер Клим Шипенко, 2023), который стал первой в истории лентой, снятой в космосе на Международной космической станции. Многочисленные рекламные ролики и афиши этого фильма не содержат какого-либо ценностного аспекта, они лишь представляют «Вызов» в некоторых его эмоциональных кадрах, сохраняя его загадочность, неповторимость, единственность. Цель данной статьи – исследовать уникальность событий, фактов, случаев, действий, которые рождались по ходу съемок, а также духовно-нравственная наполненность человека, совершившего прорыв в космос и сумевшего там решить сложные медицинские проблемы. Авторы апеллируют к понятиям «космос», «космическое пространство», «человек в космосе», как к базовым для данного исследования, обосновывая эти феномены как содержательное и смысловое многообразие в различных формах и видах кинопрактики. Все это есть в фильме и дает возможность получить комплексное представление о новой кинокультуре XXI в. и проследить причинно-следственные связи трансформаций, происходивших сегодня в искусстве.

Ключевые слова: Космос, фильм, «Вызов», Пересильд, Шипенко, контекст, искусство

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-98-101

EDN: KPFJNU

Введение. Гуманитарная наука все более и более расширяет свои границы, вступая в диалог с технологическими открытиями и биологическими закономерностями. XX век прошел практически под знаком космоса: от мечты до со-бытия реальных полетов человека в неизведанное космическое пространство. XXI век сегодня бросает новый вызов современному миру, рассматривая КОСМОС (греч. κόσμος, лат. mundus) с двух позиций: и как ВСЕЛЕННУЮ (понятие древнегреческой философии и культуры: природный мир, человек, гармоническое целое), и как КОСМИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО (бескрайнее, начинающееся сразу после атмосферы Земли), наполнив и то, и другое уже совершенно конкретным содержанием.

История вопроса. В настоящей статье анализируется кинодрама «Вызов», снятая впервые в космосе. Режиссер Клим Шипенко и актриса Юлия Пересильд получили статус участников космического полёта (оператора, художника и торакального хирурга), главная задача которых была провести операцию космонавту, получившему травму грудной клетки в открытом космосе. Съёмки стартовали 5 октября 2021 г. и продолжались 12 суток. Операция прошла успешно, и, по словам Константина Эрнста, мотивация создателей фильма – не только решить сложные медицинские проблемы, но и еще подтвердить лидерство России в космической сфере и вернуть престиж профессии космонавта в глазах молодого поколения. В парадигме культурологии фильм рассматривается впервые.

Методы исследования складываются из материального и нематериального (духовного) – из всего, что Г.Д. Гачев назвал триадой «Космо-Психо-Логос», выработав фундаментальную конструкцию

семантического ядра в понимании культуры: «тип местной природы, характер человека и национальный ум» [Гачев Г.Д., с. 4], которые находятся во взаимном соответствии и дополнительности. Это явилось динамичным толчком в развитии и информационных технологий, которые «выстраивают новые ценности. Происходит демократизация СМИ, что способствует налаживанию диалога между зрителем и масс-медиа» [Грибовод Е.Г.], [Добросклонская Т.Г.].

Результаты исследования. Несмотря на кардинальные мировоззренческие потрясения, ведущие к слому эстетических и художественных традиций, современное искусство все также является способом самосознания культуры. Мир в зеркале искусства предстает в своей противоречивости и интригующей загадочности. Режиссер обратился к исследованию новой модели художественного творчества – созданию художественного фильма в космических условиях (вернее производство его съемок на корабле в космосе).

В октябре 2021 г. Российская космическая киноэкспедиция отправилась на Международную космическую станцию (МКС). «Вызов. Первые в космосе» – совместный проект Госкорпорации «Роскосмос», Первого канала и студии Yellow, Black and White. Проект дерзкий, так как никто еще в мире не решился создать художественный фильм с натуральными съемками в космосе. И туда полетели два героя – актриса Юлия Пересильд и режиссер Клим Шипенко – первый орбитальный киноэкипаж. Это не просто первое кино на орбите, а часть совместного научно-просветительского проекта, который «вызвал огромный резонанс и внимание как в России, так и за рубежом. Трансляции старта и приземления киноэкипажа на интернет-ресурсах Первого и в официальных аккаунтах телеканала в социальных сетях и на видеохостингах собрали более 17 млн просмотров»¹.

На этих же каналах развернулись «баталии»: не только корреспонденты в медиадискурсе делились впечатлениями и переживаниями, восторгами и радостью от увиденного и услышанного. Самые разные категории зрителей вступали в дискуссии о полете на телевидении, в прессе, в Facebook, Instagram и др.: равнодушных не было. Так, министр культуры РФ Ольга Любимова отметила, что по сути это невероятное мужество наших сограждан: «Настоящие герои. И хотелось бы выразить огромное чувство благодарности Роскосмосу – то, что в нас поверили, пустили к себе в команду, обучили»².

Мировые СМИ активно обсуждали возвращение киноэкспедиции, отмечая, что «эта миссия также добавила еще один превосходный космический рекорд России над Соединенными Штатами, опередив Голливуд на орбите»³.

Когда фильм вышел на экраны, привлекательность его была очень велика. И связано это было не только с обывательским любопытством – это было желание узнать, как простому человеку, не профессионалу-космонавту, «покорить» невиданные ранее пространства. Доктор-хирург летит, преодолевая страх, на международную космическую станцию, чтобы, сделав операцию, спасти человека. Сюжет прост и понятен, но его воплотить крайне сложно. Работают две команды врачей – одна на земле, другая в космосе. Происходит нечто уникальное – операция на легком, под полным наркозом с большими осложнениями. Однако есть выход – его находит доктор (героиня Юлии Пересильд) и осуществляет, несмотря ни на что. Это одна из линий сюжета.

Вторая происходит дома у актрисы, где мать и дочь живут иными проблемами. Мама «отправляет» дочь якобы в командировку в Иркутск и тешит себя надеждами на сибирские сувениры, даже перечисляя по телефону: что именно она хотела бы получить (раздается команда все это раздобыть в лучшем виде – икру омуля, кедровые орехи и пр.). Этот забавный эпизод задуман режиссером не случайно – проводится мысль о том, как все просто на земле, несмотря на расстояния, и как сложно решить проблему в космосе.

Первая часть фильма посвящена подготовке к полету. Зрители, как и следовало ожидать, восхищаются и переживают, даже плачут, когда показывается центрифуга, вибростенд, ознакомительно-тренировочные полеты на самолёте в условиях невесомости, парашютная подготовка, и беспрецедентное напряжение будущих космонавтов. Что приходится им переживать при этих испытаниях? В первую очередь бесконечный страх. Однако нам остается лишь поражаться их силе воли: закрывать

¹ Вызов. Первые в космосе [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.1tv.ru/doc/pro-nauku/vyzov-pervye-v-kosmose-dokumentalnyy-film> (дата обращения: 10.07.2025).

² Министр культуры прокомментировала "РТ" запуск «киноэкипажа» в космос // Российская газета. – 2021. – 5 октября. [Электронный ресурс]. – URL: <https://rg.ru/2021/10/05/ministr-kultury-prokommentirovala-rg-start-kinoekipazha-v-kosmos.html> (дата обращения: 10.07.2025).

³ Вызов. Первые в космосе [Электронный ресурс].

глаза и не сдаваться. Бесспорно, это высочайший героизм и актрисы Юлии Сергеевны Пересильд, и режиссера Клим Алексеевича Шипенко. Команда была сформирована в качестве членов экипажа корабля «Союз МС-19», который стартовал 5 октября 2021 г. для съемок фильма «Вызов». Это было объявлено 14 мая 2021 г., а 17 октября они вернулись на Землю на борту «Союза МС-18».

Третья линия – поэзия космоса. Несмотря на то что «земля в иллюминаторе», она показана величественной – со всеми впадинами и горами, городами и морями – и не может не вызывать взволнованные чувства. «Надо максимально в себе возвращать – как бы это ни было тяжело – человеческие качества. Не забывать, что еще есть такие слова, как благородство, самопожертвование. Сейчас же везде другие слова – успешность, эффективность, продуктивность, скорость, комфорт». – цитирует слова Ю. Пересильд журналист Ю. Ионов⁴.

Выводы. Заклучая, можно констатировать, что многие художники сегодня работают в более широком социокультурном контексте, используя новые технологические достижения в информационном пространстве, которые, безусловно, меняют и мышление автора, и восприятие зрителя. Фильм «Вызов» – явление не только новое, но и уникальное в контексте искусства. Яркость и масштаб этого фильма, новые формы и язык съемок, образная линия и действие в необычном пространстве открыли значительные перспективы для развития особой парадигмы в киноискусстве.

Источники:

1. Вызов. Первые в космосе [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.1tv.ru/doc/pro-nauku/vyzov-pervye-v-kosmose-dokumentalnyy-film> (дата обращения: 10.07.2025).
2. Министр культуры прокомментировала "РГ" запуск «киноэкипажа» в космос // Российская газета. – 2021. – 5 октября. [Электронный ресурс]. – URL: <https://rg.ru/2021/10/05/ministr-kultury-prokommentirovala-rg-start-kinoekipazha-v-kosmos.html> (дата обращения: 10.07.2025).
3. Юлия Пересильд: "Если есть сверхцель, силы появляются" [Электронный ресурс] / Театрон [Сайт]. – URL: <https://archive.ph/s2WFD> (дата обращения: 10.07.2025).

Литература:

1. Гачев, Г. Д. Космо-Психо-Логос. Национальные образы мира. – М.: Академический проект, 2007. – 511 с.
2. Грибовод, Е. Г. Медиадискурс // Дискурс-Пи. – 2013. – № 3. – С. 118.
3. Добросклонская, Т. Г. Медиадискурс как объект лингвистики и межкультурной коммуникации // Вестник Московского университета. Серия 10 «Журналистика». – 2006. – No 2. – С. 21.

K. SHIPENKO'S FILM «CHALLENGE»: SPACE IN THE CONTEXT OF ART

© 2025 N.I. Voronina, I.L. Sirotina

*Natalya I. Voronina, Doctor of Philosophy, Professor,
Honored Scientist of the Russian Federation,
Director of the M.M. Bakhtin Center*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6821-828X>

E-mail: kafkgu@mail.ru

*Irina L. Sirotina, Doctor of Philosophy, Professor,
Honorary Worker of Education of the Russian Federation,
Professor of the Department of Design and Advertising*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4498-5529>

E-mail: sirotinail@mail.ru

National Research Mordovian State University named after N.P. Ogarev
Saransk, Russia

The article examines for the first time the value aspect of the film "Challenge" (Russia, directed by Klim Shipenko, 2023), which became the first film in history to be shot in space on the International Space Station. The numerous commercials

⁴ Юлия Пересильд: "Если есть сверхцель, силы появляются" [Электронный ресурс] / Театрон [Сайт]. – URL: <https://archive.ph/s2WFD> (дата обращения: 10.07.2025).

and posters for this film do not contain any value aspect; they only present "Challenge" in some of its emotional scenes, preserving its mystery, uniqueness, and singularity. The purpose of this article is to explore the uniqueness of events, facts, cases, and actions that were created during the filming process, as well as the spiritual and moral significance of a person who made a breakthrough into space and managed to solve complex medical problems there. The authors refer to the concepts of "space," "outer space," and "human in space" as fundamental for this research, justifying these phenomena as a diverse range of content and meaning in various forms and types of film practice. All of this is present in the film, providing a comprehensive understanding of the new film culture of the 21st century and the causal relationships that have shaped contemporary art.

Keywords: Space, film, "Challenge", Peresild, Shipenko, context, art

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-98-101

EDN: KPFJHU

Sources:

1. Vyzov. Pervye v kosmose (Vyzov. First in Space) [Elektronnyi resurs]. – URL: <https://www.1tv.ru/doc/pro-nauku/vyzov-pervye-v-kosmose-dokumentalnyy-film> (data obrashcheniia: 10.07.2025).
2. Ministr kul'tury prokommentirovala "RG" zapusk «kinoekipazha» v kosmos (The Minister of Culture commented on the launch of the "film crew" into space for "RG") // Rossiiskaia gazeta. – 2021. – 5 oktiabria. [Elektronnyi resurs]. – URL: <https://rg.ru/2021/10/05/ministr-kultury-prokommentirovala-rg-start-kinoekipazha-v-kosmos.html> (data obrashcheniia: 10.07.2025).
3. Iuliia Peresil'd: "Esli est' sverkhtsel', sily poiavliaiutsia" (Yulia Peresild: "If there is a supergoal, strength appears") [Elektronnyi resurs] / Teatron [Cait]. – URL: <https://archive.ph/s2WFD> (data obrashcheniia: 10.07.2025).

References:

1. Gachev, G. D. Kosmo-Psikho-Logos. Natsional'nye obrazy mira (Cosmo-Psycho-Logos. National Images of the World). – M.: Akademicheskii proekt, 2007. – 511 s.
2. Gribovod, E. G. Mediadiskurs (Media Discourse) // Diskurs-Pi. – 2013. – № 3. – S. 118.
3. Dobrosklonskaia, T. G. Mediadiskurs kak ob"ekt lingvistiki i mezhkul'turnoi kommunikatsii (Media Discourse as an Object of Linguistics and Intercultural Communication) // Vestnik Moskovskogo universiteta. Serii 10 «Zhurnalistika». – 2006. – No 2. – S. 21.

УДК 168.522: 821.161.1 (Гуманитарные науки. Культурология / Русская литература)

**АНТИЧНЫЕ МУЗЫ КАК ЭТАПЫ МИФОПОЭТИЧЕСКОГО ГЕНЕЗИСА:
МЕТРИЧЕСКОЕ И ДИНАМИЧЕСКОЕ ОСВОЕНИЕ
ВОСЬМИЭЛЕМЕНТНОЙ МОДЕЛИ ПОВЕСТВОВАНИЯ
(НА МАТЕРИАЛАХ РОМАНА И. С. ТУРГЕНЕВА «НАКАНУНЕ»)**

© 2025 Д.В. Денисов

*Денисов Денис Викторович, кандидат культурологии,
доцент кафедры лингвистики*

E-mail: denisansk@gmail.com

*Приволжский государственный университет путей сообщения
Самара, Россия*

Статья поступила в редакцию 20.07.2025

Объект предлагаемого исследования – метрический и динамический способы освоения 8-элементной модели повествования. Исследование проводится в контексте античного представления о музах, которые в одном из установленных изображений планетарных сфер упорядочены таким образом, что допускается возможность применения этого порядка к описанию процессов творческой деятельности, например, повествования: Клио отвечает за описание исторического контекста; Каллиопа обозначает этап ввода персонажа, обладающего эпическим потенциалом; Терпсихора отмечает переход к действиям; Мельпомена сигнализирует о сложившейся коллизии; Эрато – о влюблённости и борьбе за свою любовь; лирический настрой, символизируемый Евтерпой, и сказочное нарушение устоев сопровождают друг друга; Полигимния отмечает рубежный, фатальный этап получения результата; Урания – этап завершения, трудного достижения, проявления эмпатии. Результатом мифопоэтического генезиса, состоящего в применении данного порядка к этапам повествования, становится 8-элементный цикл, включающий экспозицию, завязку, развитие действия, коллизию/кульминацию 1, коллизию/кульминацию 2, осложнение действия, развязку и эпилог. Атрибуты муз и свойства планетарных сфер, к которым музы приписаны, были успешно применены к метрической 8-элементной модели повествования и к 24-элементной, полученной в результате динамического освоения 8-элементной модели. Выявленные свойства этапов 8-элементного цикла повествования устойчиво проявляются на протяжении неполных пяти 8-элементных и двух 24-элементных циклов повествования в романе «Накануне» И.С. Тургенева.

Ключевые слова: сюжетное развитие, повествование, нарратология, макроструктуры повествования, онтология, онтологическое моделирование, восьмипунктовая дуга

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-102-116

EDN: JJYAFL

Введение. Каждой эпохе, каждому культурному ареалу свойственны свои представления о том, сколько частей следует выделять в некоем целом, будь то годовой цикл, жизненные периоды или структура художественного произведения. Привычное для нас деление драмы на пять актов имеет свои истоки в античной литературе, но последовательно оно было реализовано только в эпоху Возрождения. В древнеиндийской драме число актов варьировалось, но их число ограничено пятью элементами сюжета, причём число соединительных звеньев (*скр.* *samdhayangas*), конституирующих каждый элемент, установлено Бхаратой (II в. до н.э. – II в. н.) в древнеиндийском трактате о драматическом искусстве «Натьяшастра» (*скр.* *nāṭyaśāstra*; гл. 19, шлоки 12–104) как равное 64 (и в одном случае – 65) [Mainkar T.G., с. 33–135]. В индийской драме 60-элементная базовая модель, содержащая пять 12-элементных периодов ($5 \cdot 12 = 60$), адаптирована к модели 64-элементной таким образом, что на первый элемент сюжета приходятся 12 соединительных звеньев, на элементы с второго по четвёртый – по 13, в пятом – 13 (или 14). Корреляция между 8-элементностью, составляющей базовую «сетку» 64-элементной модели, и 12-элементностью возникает в результате двух разных способов освоения 8-элементной онтологической схемы: метрического и динамического. Примером служит древнеиндийский цикл познания и исторического развития, включающий четыре эпохи (стадии) нисходящей и четыре эпохи (стадии) восходящей фазы цикла, причём каждая фаза имеет динамический характер и осваивается 12-ю

этапами [Шри Юктешвар, с. 9–17]. В музыкальной теории построение, измеряемое 64-я тактами, принято называть периодом повторного строения (например, 8 раз по 8 тактов). Античности не были свойственны макромодели, однако след 8-элементной процессуальности присутствует в одном из схематических отображений концепции планетарных сфер Клавдия Птолемея (II в. д. н.э.), опубликованном Хельмутом Вернером [Werner H., с. 143] (рис. 1). В данном отображении концепция планетарных сфер, рассматриваемая в настоящем исследовании как один из вариантов древних 8-элементных моделей творения, выступает в виде классификационной схемы, в которую наряду с поэтическими размерами и ладами народной музыки вписаны и античные музы.

Геоцентрическая модель мира, как известно, опровергнута, но при этом успешно используется в современных системах навигации. Обсуждение концепции планетарных сфер как элемента мифологической картины мира находится, с одной стороны, за рамками философского дискурса, с другой стороны, согласно данным самых разнообразных отраслей знания подтверждается эффективность применения именно восьмиэлементных моделей. Философское обобщение естественно-научных концепций подвигает А.Г. Решетова к выводу об универсальных закономерностях развития: «Движению отданы семь из восьми возможных информационных шагов, будь то период таблицы Менделеева, цветовой спектр или звуковой диапазон. Восьмой шаг – остановка, своеобразная площадка для отдыха перед новым восхождением» [Решетов, 2010, с. 373]. К этому можно также добавить термодинамический цикл, в котором предметом обобщённого анализа становится состояние системы на каждой из восьми выделяемых стадий. Среди концепций сюжетного развития также встречается восьмиэлементная модель – это концепция восьмипунктовой дуги (eight point story arc). Несмотря на то, что она не получила должного обоснования ни в зарубежной, ни в отечественной научной литературе, она принята в многочисленных англоязычных изданиях для начинающих писателей¹ в качестве критерия правильности (меры)² литературного повествования. В отечественном филологическом дискурсе отсутствуют какие-либо её упоминания. В связи с этим возникает необходимость рассмотрения способов реализации восьмиэлементной модели повествования в литературных произведениях.

Гипотеза исследования состоит в допущении того, что концепция планетарных сфер в качестве модели творения представляет собой одну из древнейших попыток описания процессов генезиса, а вписанные в неё античные музы олицетворяют процессы самоорганизации, одна из разновидностей которых – художественное повествование.

Цель настоящего исследования – ввод метода онтологического моделирования процессов повествования в отечественный филологический дискурс.

Объект исследования – метрический и динамический способы освоения 8-элементной модели повествования.

Предмет исследования – мифопоэтический генезис, состоящий в применении атрибутов муз и свойств, приписываемых планетарным сферам, за которыми они закреплены, в отображении, опубликованном Х. Вернером (рис. 1) [Werner H., с. 143], к интерпретации и описанию этапов художественного повествования. Иные варианты взаимного расположения планетарных сфер, имевшие место в древности, в настоящем исследовании не учитываются.

Научная новизна исследования состоит в разработке периодических моделей сюжетного развития.

Актуальность настоящей работы определяется необходимостью научного обоснования макромоделей повествования.

Методы исследования. В предлагаемом исследовании реализуется метод онтологического моделирования в применении к процессам повествования. Повествование рассматривается в виде цикла освоения четырёхуровневой модели³, онтологический верх которой представляет собой пространство равновесного покоя (1- и 8-й этапы/стадии), а онтологический низ – уровень решительных действий, сопряжённых с опасностью (4-й этап/стадия) или вызывающих осуждение (5-й этап/стадия). В базовом варианте предлагаемая модель имеет метрический характер, при котором один этап повествования выражен одной единицей текста, установленной для анализа. В актуальном исследовании – это одна

¹ Одно из таких изданий: Watts, N. Writing a novel and getting published. – London: Hodder & Stoughton, 1996. – 179 р.

² Восьмипунктовая дуга содержит следующие этапы: 1) Стазис, т.е. начальное состояние; 2) Первый импульс; 3) Цель; 4) Неожиданность; 5) Решающий выбор; 6) Кульминационный пункт (климакс); 7) Поворот; 8) Развязка.

³ В самом широком смысле это модель бытия, присутствующая даже в сказочном мотиве золотого, серебряного, медного и железного царств.

глава прозаического или поэтического произведения. При динамическом освоении, имеющем место в древнеиндийской концепции познания и смены исторических эпох, базовая онтологическая схема насчитывает 8 эпох (стадий развития, эпохальных стадий), из которых стадии онтологического верха содержит в каждом случае по 4 основных этапа (по 4 главы), стадии онтологического низа – по одному (по 1 главе), а второй сверху и второй снизу уровни, соответственно, – по 3 и 2 основных этапа ($[4 + 3 + 2 + 1] + [4 + 3 + 2 + 1] = 20$). В целях адаптации структурной схемы к реальным временным процессам в древнеиндийской модели вводятся промежуточные (вспомогательные) этапы, реализующиеся на уровне сопоставимых десятичных значений по два на каждую стадию (до и после основного этапа) – $([0,4 + 4 + 0,4] + \dots + [0,1 + 1 + 0,1]) \cdot 2 = 24$. Таким образом 8-элементная метрическая модель освоения четырёхуровневой онтологической схемы, принятая в настоящем исследовании в качестве базовой модели повествования, становится 24-элементной. Преимущество динамической 24-элементной модели в том, что каналами реализации логических взаимосвязей в ней служат ритмические образования, число которых ограничено делителями. Так, делители «3» и «8» реализуются как три 8-элементных цикла повествования. Основная функция этапов (стадий) онтологического верха состоит в создании, описании и созерцании художественного образа, основная функция этапов (стадий) онтологического низа – в нахождении самых запутанных сюжетных решений. Динамика повествования определяется обратным соотношением образа и сюжета на верхних и на нижних уровнях.

История вопроса. В.Я. Пропп выделил при обобщённом рассмотрении формулы волшебной сказки, насчитывающей 31 действия-функции и два недействия, 7 периодов, оформленных в его подходе в виде 7 таблиц [Пропп В.Я., с. 91–96]. Немецкими лингвистами М. Метцельтином и Г. Якше был предложен 8-элементный трансформационный текстоид в качестве идеальной схемы комплексного высказывания, рассчитанный на трёх персонажей (главный герой, антагонист, помощник): в пропозициях со 2-й по 7-ю имеют место перипетии главного персонажа трансформационного текстоида, а пропозиции 1 и 8 содержат начальную и завершающую ситуации [Metzeltin M., Jaksche H., с. 52–59]. Я.Л. Забудская отметила, что с учётом хоровой песни и отсутствия персонажей на сцене в древнегреческой комедии число «актов» колеблется от четырех до семи, хотя некоторое тяготение к числу пять (пять комедий Аристофана из девяти) можно признать [Забудская Я.Л., с. 74–82]. В концепции путешествия героя Кристофера Воглера, заточенной на голливудскую кинопродукцию, три действия подразделяются на 12 этапов, которые перечислим: 1) Обыденный мир, 2) Зов к странствиям, 3) Отвержение зова; 4) Встреча с наставником; 5) Преодоление 1-го порога, 6) Испытания, союзники, враги, 7) Приближение к сокровенной пещере, 8) Главное испытание; 9) Награда, 10) Обратный путь, 11) Возрождение, 12) Возвращение с эликсиром [Воглер К., с. 43–61].

В основу предлагаемого 8-элементного цикла повествования положена концепция «прямого» и «обратного» хода повествования в структуре сказочного сюжета, предложенная Е.М. Мелетинским, С.Ю. Неклюдовым, Е.С. Новиковым, Д.М. Сегалом, которыми выделены четыре функции: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, причём кульминация (допускающая возможность тоекратного повтора) составляет центр эпизода [Мелетинский Е.М. и др., с. 82–91].

В разрабатываемом подходе, применимом как к отдельному эпизоду, так и к сюжетному развитию и учитывающем возможность метрической и динамической интерпретаций, принимаются перечисленные функции этапов для «прямого» хода повествования и уточняются функции этапов «обратного» хода повествования: экспозиция (1-й этап) расположена симметрично по отношению к эпилогу, особенность которого состоит в том, что он служит пространством для реализации авторского намерения (8-й этап); завязка (2-й этап, постановка цели) – симметрично развязке (7-й этап, достижение результата); развитие действия (3-й этап, локализация) – симметрично его осложнению (6-й этап, снятие пространственных ограничений), фактические столкновения (4-й этап, кульминация/коллизия 1) сменяются столкновением точек зрения, позиций (5-й этап, кульминация/коллизия 2). Продолжающееся повествование осуществляется посредством повторного, а также в случае необходимости многократного освоения данного цикла [Денисов Д.В., с. 83 b].

Автором настоящего исследования была высказана точка зрения, что при повествовании имеет место объединение в 8-элементный цикл каждых двух четырёхэлементных периодов (фаз) будь то четыре части речи в «Риторике» (III.13–19) Аристотеля (вступление, изложение, убеждение /доказательство/, заключение) [Аристотель, с. 136 а] или концепция четырёх обязательных элементов устного

повествования В. Лабова и Й. Валецки (orientation, complication, evaluation, resolution) [Labov W., Waletzky J., с. 111–124]: первым таким периодом (фазой) вводятся общий контекст и некая проблемная ситуация (рис. 2, этапы 1–4), а вторым периодом (фазой) осуществляется её преодоление и достигаются цели актуального 8-элементного цикла повествования (таб. 1., этапы 5–8). Также было предпринято соотнесение этапов повествования с античными музами и с элементами пифагорейского тетратктиса [Денисов Д.В., с. 66 а], концепция античных муз привлекалась к анализу структуры повествования в романах «Машина времени» Г. Уэллса и «Аэлита» А. Н. Толстого [Денисов Д.В., с. 178–183 с].

В терминах социокультурной динамики, передаваемой посредством V-образной схемы [Денисов Д.В., с. 174 с], переход от верхних уровней к нижним отражают операторы: «Очень хорошо» (верхний уровень, 1-й этап таб. 1), «Хорошо» (второй сверху, 2-й этап), «Хуже» (второй снизу, 3-й этап), «Хуже всего» (нижний уровень, 4-й этап). В восходящей фазе эти операторы уточняются следующим образом: «Лучше (чем 4-й)» (5-й этап), «Хуже» (6-й этап), «Самое наихудшее» (7-й этап, хуже, чем 4-й), «Стабильно» (8-й этап, лучше, чем 7-й) [Денисов Д.В., с. 183 б].

Апробация 8-элементной модели повествования была произведена, в том числе на материале живописных циклов [Денисов Д.В., Журавлев М.Ю., Медведева Н.Ю., с. 82].

Анализ иллюстрируется материалами романа И.С. Тургенева «Накануне» (1860). Обзор научной литературы, посвящённой этому роману И.С. Тургенева, а также анализ системы персонажей первого и второго плана были произведены китайским исследователем Тао Чжэн [Чжэн Т., с. 33–38].

Результаты исследования. Концепция добрых богинь, покровительствующих искусствам, возникла в Древней Греции к VII в. до н. э. Эта концепция прошла длительный этап развития, пока не приняла тот вид, в котором она известна на сегодняшний день. Сначала была только одна богиня, отвечавшая за художественное творчество (Гомер «Илиада», Гесиод, Пиндар). Затем появилось представление о трёх богинях, дочерях Урана: Мелета (практика), Мнема (память), Аойда (песня). «Диодор Сицилийский (80 – 29 гг. до н. э.) в своём труде «Историческая библиотека» (IV 7, 4) говорит, что “музы были названы от [выражения] ‘осведомлять людей’ (μυεῖν τοὺς ἀνθρώπους)... – обучение всем тем видам [знаний], которые хороши и полезны, и тем, которые не известны необразованному народу» [Герцман Е.В., с. 25]. Кроме того, Е.В. Герцман соотносит существительное μῦσα ‘муса’ с глаголом μάωμαι ‘желать, стремиться’, а также с существительными μανία ‘безумие, восторженность, вдохновение’ и μαντις ‘прорицатель’. При этом связь с прорицаниями состоит в том, что практически все прорицания облекались в песенную форму [Герцман Е.В., с. 26–27]. Момент перехода от богинь-прорицательниц к богиням, покровительствующим искусствам, зафиксирован в бытовавшем в беотийском городе Орхомене культе харит, добрых богинь, атрибуты которых – розы, мирт, колосья или маки, музыкальные инструменты. Праздник Харитесии, посвящённый трём харитам – Евфросинье ‘радостная’, Талии ‘цветущая, богатая’ и Аглае ‘прекрасная’, сопровождался музыкальными состязаниями и танцами. Талия в качестве высшей вошла позже в плеяду девяти муз. Римляне, подобно трём старшим музам, соотносили муз с тремя камнями, нимфами, которые любили петь [Герцман Е.В., с. 27–29].

В рис. 1 восемь планетарных сфер приведены сверху вниз от Урании (сфера неподвижных звёзд) до Клио (сфера Луны). Над сферами восседает Аполлон, эпитет которого Мусaget, т. е. предводитель муз, а рядом с ним – Талия, муза комедии. В нижней части схемы находится Земля, представленная четырьмя стихиями. Логика такого размещения состоит в том, что и Аполлон, и Талия смотрят вниз на «комедию жизни», т. е. на жизнь, как на театр. «Вознесённое» положение Талии объясняет то, что Талия относится не к анализируемому циклу повествования, а к жанру комедии. Время создания этого рисунка и авторство неизвестны, информация о сопоставимых схематических отображениях отсутствует.

Музы следуют в соотнесении с планетарными сферами рис. 1 сверху вниз в следующем порядке:

8. Урания, муза астрономии (сфера неподвижных звёзд), а также эпитет Афродиты, символизирующей возвышенную любовь;

7. Полигимния, муза пантомимы (сфера Сатурна);

6. Евтерпа, муза лирической поэзии (сфера Юпитера);

5. Эрато, муза любви (сфера Марса);

4. Мельпомена, муза трагедии и печальной песни (сфера Солнца);

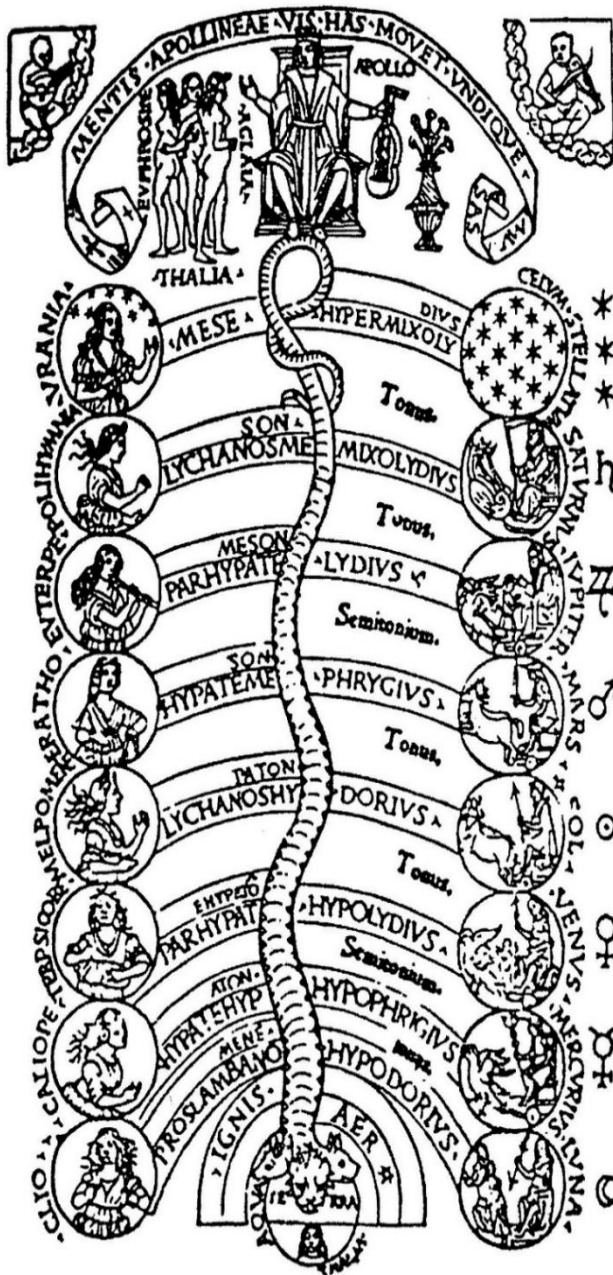
3. Терпсихора, муза танца (и хорового пения) (сфера Венеры);

2. Каллиопа, муза эпической поэзии (сфера Меркурия);

1. Клио, муза героической песни и истории (сфера Луны).

Сверху вниз сферы пронизывает трёхглавый Змий познания, отражающий направленность творчества и привнесения божественности в жизнь земного человека. В случае с самоорганизацией направленность была бы противоположной – снизу вверх в направлении восхождения от человеческого к божественному, от частного к общему. Литературная деятельность как процесс творческий аналогичен мифологическому процессу творения, который в рис. 1 представлен движением вниз от общего, а повествование как процесс самоорганизации следует от частного в направлении снизу вверх.

Рис. 1. Восемь планетарных сфер как классификационная схема (приводится по [Werner, 2001, с. 142–143])
(Eight planetary spheres as a classification scheme (given from [Werner, 2001, с. 143])



Движение от частного и движение от общего – противоположно направленные способы рассмотрения. Возможность их одновременной реализации в ткани повествования была продемонстрирована ранее в анализе повести «Капитанская дочка» А.С. Пушкина, в котором направленность от частного к общему была соотнесена с сюжетным развитием, а от общего к частному – с этапами вторжения в сюжетное развитие некой ирреальности, представленной снами, интригами, обстоятельствами непреодолимой силы [Денисов Д.В., с. 64–72 а].

Образность старинного рисунка показательна в том, что при переходе к каждой сфере, расположенной выше, толщина змия, олицетворяющего процесс познания, становится всё тоньше. То же самое можно сказать о 8-элементной модели повествования: импульс, данный в начале повествования, становится всё слабее и иссякает по достижении его восьмого этапа. Постулируемая невозможность осуществления внешней динамики (перемещения, активное противоборство) на 8-м этапе литературного повествования компенсируется привнесением смысла, относительно которого не только становятся понятными, объяснимыми и воспринимаются как целостность все предшествующие этапы, но и открывается возможность для дальнейшего развития. Отсутствие внешней динамики и созерцательность – два фактора, обеспечивающих глубину познания.

8-й этап символически соотнесён в рис. 1 со сферой Урании, закреплённой за сферой неподвижных звёзд. В символике восьмизлементного цикла повествования данное соотнесение позволяет охарактеризовать восьмой этап как этап обретения того, что при обычных условиях недостижимо. Третий фактор, делающий такое достижение возможным, состоит в эмпатии, примирении с собою, с другими, в установлении гармонии, которая выше всякой враждебности (аспект, реализованный Левиным в 8-й части «Анны Карениной» Л.Н. Толстого). Этот фактор передаётся образом Афродиты, олицетворяющим возвышен-

ную любовь: её эпитет – также Урания (в таком мифологическом контексте в качестве обоснованных воспринимаются образ Т. Лариной в 8-й главе «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, образ заглавной

героини в 16-й главе романа «Аэлита» и образ Зои в 16-й главе романа «Гиперболоид инженера Гарина» А.Н. Толстого). Благодаря этому фактору, допускающему возможность совмещения противоположностей, познание может направляться по новому, ранее неизвестному пути (например, образ Пугачева в 8 гл. – «Незванный гость» – повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка»).

Таб. 1. Античные музы и 8-элементный цикл повествования: метрический и динамический подходы
(The Ancient muses and the 8-element narrative cycle: metrical and dynamic approaches)

Музы, планетарные сферы, части трагедии	Образы и мотивы		Музы, планетарные сферы, части трагедии
	Нисходящая фаза цикла	Восходящая фаза цикла	
	Верхний уровень: общая идея цикла; авторский замысел; образ эпохи, погружение в проблему, глубина постижения		
1. Клио, муза героической песни и истории (сфера Луны)	Метрическое освоение: этапы (главы) 1, 9, 10. Динамическое освоение: стадия 1, главы 1–5. Э к с п о з и ц и я (Очень хорошо): описание эпохи, ввод её представителей; авторские обобщения; авторское намерение, скрытое за начальными описаниями; образ чаще молодого, молодцеватого, перспективного персонажа, имеющего харизму, кураж, и способного придавать развитию динамику, а циклу – тему; указание со стороны некоего авторитета	Метрическое освоение: этапы (главы) 8, 16, 24. Динамическое освоение: стадия 8, главы 20–24 Э п и л о г (Стабильно, лучше, чем этап 7): реализация авторского намерения; детальная разработка (созерцание) образа или проблемы; прекращение повседневных видов деятельности; радость постижения, спокойствие завершения, сострадание к персонажу (-ам), попавшему (-им) в неразрешимую ситуацию; необходимость перехода к новой ситуации (новому циклу)	8. Урания, муза астрономии (сфера неподвижных звёзд), а также Урания – эпитет Афродиты, символизирующей возвышенную любовь
	Второй сверху уровень: нахождение образов/персонажей, служащих живым воплощением идеи; обеспечение логических взаимосвязей		
2. Каллиопа, муза эпической поэзии (сфера Меркурия) [Пролог древнегр. трагедии: декламация, выход хора]	Метрическое освоение: этапы (главы) 2, 10, 18. Динамическое освоение: стадия 2, главы 5–9. З а в я з к а (Хорошо): постановка цели цикла, уточнение предмета познания; начальные неудачи, но энтузиазм сохраняется; мотив пути; ввод персонажа, обладающего эпическим потенциалом	Метрическое освоение: этапы (главы) 7, 15, 23. Динамическое освоение: стадия 7, главы 16–20. Р а з в я з к а (Самое наихудшее, хуже, чем состояние на этапе 4): достижение цели цикла; получение результата; исчезновение пространства; балансирование на грани жизни и смерти; встреча с самым опытным персонажем	7. Полигимния, муза пантомимы (сфера Сатурна) [Коммос, общий плач хора и тех, кто на сцене]
	Второй снизу, событийный уровень: взаимодействие с привходящими обстоятельствами; адаптация к ним и их преодоление		
3. Терпсихора, муза танца /и хорового пения/ (сфера Венеры) [Эпизодий, речевые сцены между]	Метрическое освоение: этапы (главы) 3, 11, 19. Динамическое освоение: стадия 3, главы 9–11. Р а з в и т и е д е й с т в и я (Хуже): локализация действия, т.е. ввод пространственных ограничений; обитатели некоего малого сообщества; рутина, безнадёжность; прогрессирующая материализация изначальной	Метрическое освоение: этапы (главы) 6, 14, 22. Динамическое освоение: стадия 6, главы 14–16. О с л о ж н е н и е д е й с т в и я (Хуже, сопоставимо с этапом 4): снятие пространственных ограничений и привходящие обстоятельства приводят к нарушению устоявшихся практик, что ведёт либо к возвышенным	6. Евтерпа, муза лирической поэзии (сфера Юпитера) [Стасим, хоровая песнь без анапестов и]

песнями хора]	идеи побуждает к уделению большего внимания разработке сюжета	переживаниям, либо к социальным потрясениям, либо к переплетению того и другого	трохеев, т. е. не маршевого характера]
	Нижний, кульминационный уровень: невыносимые условия, противостояние ограничениям		
4. Мельпомена, муза трагедии и печальной песни (сфера Солнца) [Эксод, основное действие древнегреческой трагедии]	Метрическое освоение: этапы (главы) 4, 12, 20. Динамическое освоение: стадия 4, главы 11–12. К о л л и з и я (кульминация) 1 (Совсем плохо): необходимость выхода из однообразия, монотонности бытия; невыносимые условия, возможна опасность; образ найден, но идея цикла может быть утрачена; сюжет важнее, чем образ и идея цикла	Метрическое освоение: этапы (главы) 5, 13, 21. Динамическое освоение: стадия 5, главы 13–14. К о л л и з и я (кульминация) 2 (Лучше, чем этап 4): желаемая ситуация; партнёрство; выводы; запрет со стороны авторитета; противодействие авторитету; невозможность изменения ситуации в свою пользу; образ персонажа, способного противостоять опасностям, авторитетным мнениям и проявлять лидерские качества	5. Эрато, муза любви (сфера Марса) [Парод, песнь хора при выходе на сцену]

Событийная динамика невозможна и на первом этапе повествования, так как функция первого этапа повествования состоит, прежде всего, в нахождении двух образов: персонажа, который станет для читателя проводником сквозь события и превратности судьбы, и эпохи, в контексте которой этому персонажу суждено действовать. В этом смысле актуально символическое соотнесение первого этапа повествования с музой Клио, музой истории и героической песни, отнесённой к сфере Луны. Даже если автор введёт на первом этапе повествования некие глобальные события, они будут служить только фоном (контекстом) для предполагаемого развёртывания тех или иных сюжетных линий. Персонажу, введённому на первом этапе повествования, суждено в рамках обобщённой схемы подвести тем или иным способом к некой важной встрече с другим значимым персонажем, находящимся в фокусе авторского интереса в целом или же являющимся центральным для актуального 8-элементного цикла повествования. На 8-этапе возможно погружение в круг проблем, значимых для этого персонажа, и появляется возможность для встречи и «личной» беседы с ним. В повести «Капитанская дочка» А.С. Пушкина таким персонажем-проводником становится Гринев-младший, а в романе «Аэлита» происходит распределение функции проводника на двух персонажей: американский журналист Скайлс, введённый в 1-й главе, приводит читателя во 2-й главе в мастерскую инженера Лося, который далее сопровождает читателя на планету Марс (гл. 8 – «Спуск /на Марс/») и знакомит его с этой планетой.

Крайне проблемный характер 4-го этапа символически выражается соотнесением с Мельпоменой, музой трагедии, отсюда предпочтительное обозначение этого этапа как коллизия, а не кульминация. В образности рис. 1 трагедийность есть результат положения Солнца (сферы Солнца) на нижнем уровне схемы. Это означает, что творческие и созидательные силы, соотносимые с Солнцем, находятся в упадке, а преобладают деструктивные и неуправляемые тенденции. Вне соотнесения с музой трагедии относительно 4-го этапа повествования можно отметить, что на этом этапе складываются ситуации опасности, как это имеет место в китайском цикле творения [Денисов Д.В., с. 67 а]. Отнесением в таб. 1 Мельпомены, музы трагедии, к нижнему уровню устанавливается онтологическое противопоставление с Талией, музой комедии, занимающей в рис. 1 и 2 положение над рассматриваемым циклом повествования.

Внутри цикла повествования (таб. 1) нисходящая фаза (этапы от 1- до 4-го) предоставляет пространство для развития от общего к частному, в то время как восходящая (этапы от 5- до 8-го) способствует переходу от частных к главному и реализации авторского намерения в том объёме, в котором оно достижимо в актуальном восьмиэлементном цикле. Соответственно, согласно таб. 1, движение к общему (8-й этап повествования) осуществляется через погружение в частное (4- и 5-й этапы).

Проблемность 5-го этапа повествования зашифрована в рис. 1 и таб. 1 закреплением Эрато, музы любви, за сферой Марса. Данное сочетание указывает на то, что за предмет любви необходимо бороться, необходимо отстаивать свои решения перед лицом любых авторитетов, но в силу нахождения этого этапа на нижнем уровне рис. 2 изменить эти попытки ничего не могут. Отсюда возникает приведённая выше формулировка о предосудительности действия и обозначение этапа как коллизии 2.

С учётом того, что за первым этапом были закреплены функции описания контекста и нахождения персонажа, носителя динамического начала, а за восьмым – выявление сути событий, правды персонажа, находящегося в фокусе писательского интереса, основные события разворачиваются на этапах повествования со 2-го по 7-й, из которых события, трагические для персонажа (коллизия/кульминация), выступающего в повествовании в качестве проводника авторской воли, приходится на 4- и 5-й этапы. Второй и седьмой этапы связаны между собой как рождение и смерть, в данном применении – начало (завязка, постановка цели) и завершение (развязка, получение результата). Ввод персонажа, обладающего эпическим потенциалом, характерен для завязки. Каллиопа (сфера Меркурия), муза эпической поэзии, отмечает этот этап повествования. На 7-м же, фатальном этапе, должны быть подведены основные итоги цикла, чтобы на его 8-й этап можно было бы вынести нечто особо важное для автора. Персонажу-проводнику, иногда выступающему против персонажа с эпическим потенциалом и иногда совпадающему с ним, суждено преодолеть этот рубежный этап. В порядке рис. 1 и таб. 1 к седьмой сфере, сфере Сатурна (*греч.* Хронос), образующей предел для мира смертных, отнесена Полигимния, муза пантомимы. Римский бог Сатурн – бог земледелия. Известен же он был тем, что пожирал своих детей. Соприкосновение с этим пределом даёт ощущение переживания грани между жизнью и смертью. В подобные моменты реальные события могут восприниматься как пантомима: физический звук исчезает, а небесные гимны только начинают звучать, но ещё не доступны для земного восприятия, настроенного на звуки физические.

Второй и седьмой этапы повествования как этапы, ограничивающие событийную составляющую 8-элементного цикла, требуют соответствующей поддержки в случае завязки, из чего вытекает функция развития действия 3-го из восьми этапов повествования, а также соответствующей подготовки в случае развязки, что обуславливает функцию осложнения действия 6-го этапа. Для развития действия на 3-м этапе чаще всего требуется определение некоего локального пространства (родовое гнездо, дом, крепость), в котором развитие, а именно коллективное взаимодействие может осуществляться на протяжении последующих четырёх этапов (стадий). В порядке рис. 1 и таб. 1 третья сфера – сфера Венеры. За этой сферой закреплена муза танца Терпсихора, символизирующая, во-первых, действие само по себе, во-вторых, коллективность действия. На 6-м этапе повествования упомянутое выше пространственное ограничение снимается, что и нарушает привычный ход вещей. В порядке таб. 1 к сфере Юпитера (6-я), верховного бога, бога-громовержца, покровителя законов и справедливости, отнесена Евтерпа, муза лирической поэзии. Возвышенный настрой персонажей, в том числе лирический, может объясняться тем, что вступает в действие обратное движение, которое в дальнейшем приведёт либо к восстановлению изначальной счастливой ситуации, либо к достижению нового равновесного состояния. Если же для восстановления справедливости потребуется разрушить некоторые устоявшиеся практики, то лирический настрой и социальные потрясения могут случаться на 6-м этапе повествования одновременно.

Далее рассмотрим 8-элементный цикл как периодическую метрическую модель повествования на примере романа И.С. Тургенева «Накануне». Периодический характер модели повествования предполагает наличие устойчивой топологии, состоящей в регулярном проявлении определённых свойств (функций) каждого из этапов на протяжении нескольких циклов. Их наличие означает, что повествование осуществляется не в некоем однородном, а в функционально определённом пространстве. Характеристики 8 этапов (стадий) повествования в таб. 1 содержат универсальные характеристики, в приводимых ниже комментариях отмечаются решения, реализованные И.С. Тургеневым в романе «Накануне».

Верхний онтологический уровень 8-элементной модели повествования (этапы 1, 8).

Первый этап повествования, зона ответственности Клио, музы истории и героической песни. На первом из восьми этапов повествования имеет место диалогическое взаимодействие во время прогулки молодых персонажей второго плана. Прогулка оказывается в данном романе идеальным средством для реализации функции обзорности (создания контекста). В трёх циклах имеет место собственно прогулка на берегу Москвы-реки недалеко от дачного Кунцево (1-я гл. – ваятель Павел Шубин, философ Андрей

Берсенева; 9-я гл. – Шубин и Елена Николаевна Стахова, барышня 20 лет; затем Елена и Берсенева). В 35-й главе супруги Елена (Стахова) и Дмитрий Инсаровы гуляют вместе уже по Венеции. В двух циклах имеют место решение о встрече и посещение больного (17-я гл. – Елена решает отправиться к Инсарову в связи с его срочным отъездом в Москву с тем, чтобы проститься; 25-я гл. – описание критического состояния Инсарова и приход Елены).

Восьмой этап повествования, зона ответственности Урании, музы астрономии (сфера неподвижных звёзд), Урания как эпитет Афродиты, символа возвышенной любви. Восьмой этап повествования первого восьмизначного цикла отмечен, наоборот, собранием представителей старшего поколения. Главный в 8-й главе образ отца Николая Артемьевича Стахова. Его жена Анна Васильевна присутствует только в начале этого взаимодействия. Кроме того, в этом взаимодействии участвуют троюродный дядя Увар Иванович Стахов и Шубин, с которым у Николая Стахова разворачивается словесная дуэль: читатель становится свидетелем некоего затруднительного положения, возникшего у Н. Стахова (погружение в проблему, таб. 1, этап 8). Во втором цикле – обобщение приняло вид дневника Елены, завершающийся словами: «Я влюблена!» (гл. 16). Готовность к отъезду Инсарова (гл. 24) и собственно отъезд супругов Инсаровых из России, а также то, что отец всё же благословил свою дочь (гл. 32), служат показателями того, что очередные циклы повествования завершились.

Второй сверху онтологический уровень 8-элементной модели повествования (этапы 2, 7).

Второй этап повествования, зона ответственности Каллиоопы, музы эпической поэзии. Соотнесение с Каллиопой предполагает ввод на 2-м этапе 8-элементного цикла повествования персонажа, обладающего эпическим потенциалом. Во 2-й главе из уст компаньонки Зои звучит имя Helen, которое нам ещё ничего пока не говорит, но в 10-й главе (2-й этап второго 8-элементного цикла) рассказ Берсенева о Дмитриии Инсарове живописует в воображении Елены героический (эпический) образ борца за независимость родной для него Болгарии. В 18-й главе (2-й этап третьего 8-элементного цикла) Инсаров называет Елену своей женой, что делает её сопричастной его устремлениям. В 26-й главе (2-й этап четвертого 8-элементного цикла) на протяжении восьми суток идёт напряжённая борьба за жизнь Инсарова (начальные трудности, таб. 1, этап 2), а в 34-й (2-й этап пятого 8-элементного цикла) Елена и Дмитрий уже муж и жена, но его настигает смерть. Логика такого развития, как мы узнаём из её письма в 35-й главе, в том, что цель освобождения Болгарии стала её жизненной задачей, она стала персонажем, обладающим эпическим потенциалом: «Не знаю, что со мною будет, но я и после смерти Д. останусь верна его памяти, делу его всей жизни» [Тургенев И.С., с. 460]⁴.

Седьмой этап повествования, зона ответственности Полигимнии, музы пантомимы (сфера Сатурна). Седьмой из восьми этапов повествования рубежный (фатальный). На нём чаще всего имеет место некое противостояние, ведущее к необратимым изменениям. События седьмого этапа происходят в анализируемом романе не в дачном Кунцево, а в Москве и Царицино. В соответствующих главах происходят следующие «рубежные» события: приглашение Инсарова Берсеньевым в Кунцево (гл. 7), столкновение Инсарова с группой пьяных немцев в Царицино (гл. 15), первое тайное посещение Еленой Инсарова в Москве перед не состоявшимся отъездом (гл. 23), напряжённая обстановка в московском доме Стаховых, противостояние с отцом накануне отъезда Елены и Инсарова из России по причине их тайного венчания (гл. 31).

Второй снизу онтологический уровень 8-элементной модели повествования (этапы 3, 6).

Третий этап повествования, зона ответственности Терпсихоры, музы танца /и хорового пения/ (сфера Венеры). Третий этап повествования предполагает наличие некой локальности, семейного гнездышка, некоего сообщества в рамках определённого ограниченного пространства и взаимодействие в нём, символизируемое музыкой танца. В 3-й главе романа место взаимодействия – дачный дом Анны Васильевны и Николая Артемьевича Стаховых; в 11-й – дачная квартира Берсенева, в одну из комнат которой и въехал Инсаров; в 19-й – московский дом Стаховых, с которым Елена уже начала прощаться; в 27-й главе – московская комната, по которой начал ходить выздоравливающий Инсаров; в 35-й – Болгария как место, где Елена останется навсегда, и её новая родина.

Шестой этап повествования, зона ответственности Евтерпы, музы лирической поэзии (сфера Юпитера). В разрабатываемой модели повествования лирический лад, на который указывает Евтерпа,

⁴ Здесь и далее цитаты приводятся по источнику: Тургенев И. С. Записки охотника. Накануне. Отцы и дети (БВЛ). – М.: Худ. лит., 1971. – 672 с.

получает двоякую интерпретацию: как волшебное переживание или как нарушение социального равновесия. В 6-й главе, когда Елена мечтает у окна (возвышенные переживания, таб. 1, этап 6), рассказывается история дружбы с нищей девочкой Катей. Дружба с нищенкой, умершей вскоре после их знакомства, относится здесь к нарушению правил поведения, принятых в благородном сословии (таб. 1, этап 6). В 14-й главе лирическое проявляется в том, что Елена вызвала Инсарова на откровенность и после этого разговора: «Между обоими приятелями завелось что-то странное, что они оба хорошо почувствовали, но назвать не могли, а разъяснить боялись» [Тургенев И.С., с. 381]. Неудачной оказалась попытка отца посватать Елену Курнатовскому, обер-секретарю сената в 22-й главе, осложнившая отношения с дочерью. Разрушение же устоявшегося уклада произошло в доме Стаховых в 30-й главе, когда Елена объявила родным, что тайно венчалась с Инсаровым.

Нижний онтологический уровень 8-элементной модели повествования (этапы 4, 5).

Четвёртый этап повествования, зона ответственности Мельпомены, музы трагедии и печальной песни (сфера Солнца). Нахождение Солнца на нижнем уровне онтологической модели, как уже отмечалось, символизирует свободу действия деструктивных сил и угнетённость сил блага. В трёх циклах этот этап содержит коллизии, связанные с молодым ваятелем Шубиным, племянником Анны Стаховой (Шубиной) и Николая Стахова. В 4-й главе Шубин обижается на Елену и убегает; в 12-й он в отчаянии и ревнует Елену как к Берсеневу, так и к Инсарову; в 20-й он демонстрирует Берсеневу один «отличный» бюст Инсарова, который собирался подарить Елене на день именин, и второй бюст Инсарова, выдержанный сатирически, который собирался оставить у себя... Таким образом Шубин творчески перерабатывал свои мечущиеся чувства. В 28-й главе, о которой можно говорить как о кульминации, а не как о коллизии, Елена приходит к выздоравливающему Инсарову, когда никто не мешает, и между ними происходит окончательное объяснение, снявшее всякие сомнения и преграды. Опасность (потенциальная коллизия) обнаруживается только в следующей главе, когда выяснится, что слуга видел, как она входила в тот дом.

Пятый этап повествования, зона ответственности Эрато, музы любви (сфера Марса). Словно иллюстрируя рис. 1 и таб. 1, Шубин говорит Берсеневу в 5-й главе о своей любви к Елене. В 13-й главе Елену очень взволновало временное исчезновение Инсарова... В 21-й главе чувство любви переполняет её: «Первым ощущением Елены, когда она проснулась, был радостный испуг. „Неужели? Неужели?“ – спрашивала она себя, и сердце замирало от счастья» (С. 408). Но как это часто бывает её чувство наталкивается на непонимание со стороны отца, который возмущён сообщением о её визите в «один дом» (гл. 29). На то, что на этом этапе борьба неизбежна, указывает отнесение Эрато к сфере Марса. В 5-, 13-, 21-й главах речь всё время о любви в той или иной степени её проявления: это кульминационные моменты. Коллизия же назревает только в 29 главе, но пока ещё без непосредственного участия Елены.

Изложенное показывает, что каждый из этапов повествования в рамках метрической 8-элементной модели располагает устойчивыми характеристиками на протяжении нескольких периодов повествования и что эти этапы вполне могут быть описаны посредством символического соотнесения с соответствующими музами (рис. 1 и таб. 1).

Расширяет возможность применения 8-элементной периодической модели повествования возможность наряду с описанным метрическим применением, в котором один этап повествования измеряется одной текстовой единицей, применением динамическим, в рамках которого практически реализуется соотношение 4 к 1 для нисходящей дуги и 1 к 4 для восходящей. В рамках динамической модели повествования для описания широкого контекста отводятся по 4 основных этапа (1- и 8-я стадии), для завязки и развязки (2- и 7-я стадии) – по три, для развития и осложнения действия (3- и 6-я стадии) – по два, для кульминации (4- и 5-я стадии) – только по одному основному этапу. Обобщённо можно сказать, что имеет место последовательность, обратная тетрактису Пифагора – $4 + 3 + 2 + 1 = 10$, действующая в древнеиндийской концепции познания. Отличие этой концепции состоит в привязке к реальному времени, осуществляемой посредством ввода на уровне сопоставимых десятичных значений переходных периодов до и после каждого основного периода (например, $0,4 + 4 + 0,4 = 4,8$; $0,1 + 1 + 0,1 = 1,2$), причём общая сумма этапов становится равной 24: $(4,8 + 3,6 + 2,4 + 1,2) \cdot 2 = 24$ [Шри Юктешвар, с. 9–17]. Соответственно, в динамической модели повествования экспозиция и эпилог измеряются в каждом случае 4,8-этапами, завязка и развязка в каждом случае – 3,6-этапами, развитие действия и осложнение действия требуют по 2,4 этапа, кульминация 1 и кульминация 2 – по 1,2 этапа. Особенность динамического подхода в том, что в качестве каналов реализации сюжетных линий служат ритмы, число которых определяется количеством делителей, а возможности повествования

ограничены приходом ритмов к полному или к относительному завершению на определённых этапах. Комбинаторные возможности числа 24 органично дополняются 5-элементным ритмом: $24 + 1 = 5 \cdot 5 = 25$. Следующий предел отмечен ритмом 7-элементным: $24 + 24 + 1 = 7 \cdot 7 = 49$.

Проиллюстрируем применение динамической модели к повествованию также на примере романа И.С. Тургенева «Накануне», оценив соответствие содержания глав романа пределам, установленным в 24-элементном цикле делением на стадии (таб. 1). Но сначала отметим, как проявляет себя 12-элементный ритм, образуемый этапами нисходящей и восходящей фаз динамической модели, и ответим на возможные возражения против предлагаемых методов моделирования процессов повествования.

Знакомство Елены Стаховой с Димитрием Инсаровым, все помыслы которого устремлены на освобождение от османского ига Болгарии, его родины, приходится на 12-ю главу, последнюю в нисходящей фазе. Если применить метрику уже упомянутой древнеиндийской драмы, то можно сказать, что с 12-й главой закончился «первый акт» романа. Для развития их отношений потребовалось 11 последующих глав, и в 23-й они уже строят совместные планы, но к завершению 24-й главы Инсаров тяжело заболевает. В анализируемом романе 25-я глава, в которой становится понятной тяжесть заболевания, тематически примыкает к 24-й главе, раскрывает потенциал, заложенный в ней. В этом смысле можно сказать, что 25-я глава романа «Накануне» завершает его «второй акт», как 25-е соединительное звено – второй акт древнеиндийской драмы. Последующие десять глав описывают процесс выздоровления Инсарова, отъезд и пребывание с женой Еленой в Венеции, а также его смерть. Если оставаться в рамках 12-элементного ритма и учесть, что 35-я глава, в которой Елена Сергеевна отправляется сопровождать тело мужа для похорон в охваченной войной Болгарии, содержит эпилог, отделённый от основного текста чертой, который можно было бы посчитать и за отдельный этап повествования, то можно сказать, что роман «Накануне» содержит три полных 12-элементных и, соответственно, полтора 24-элементных цикла. В древнеиндийской драме полные три акта содержат 38 соединительных звеньев ($12 + 13 + 13 = 38$).

Читатель может возразить, ссылаясь на максимум обозримости, значимую как для ораторского, поэтического, так и научного текста, что невозможно построить для столь продолжительных периодов повествования модель, логические связи которой реализовывались бы с ритмической точностью. Опровергая это утверждение, отметим, что в случае отсутствия строгих ритмических взаимосвязей мы не могли бы воспринимать художественный текст как произведение искусства и как модель реальных жизненных процессов, как подражание им. В отношении именно 24-элементного цикла отсылаем заинтересованного читателя к роману Л.Н. Толстого «Анна Каренина», шесть частей которого, насчитывающие сопоставимое число глав, содержат 24-/25-элементный предел, подходя к которому в каждой последующей части очередной главный персонаж осознаёт, что в избранном направлении развития более не будет: действие переносится либо в другую местность, либо смещается на общественные явления или на восприятие обществом определённых событий и поступков [Денисов Д.В., с. 81–88 б]. Наиболее известные сферы, в которых применяются 24-элементные модели: темперированный строй музыки, в котором возможны только 24 тональности, суточный цикл и индийская философия санкхьи (скр. *sāṅkhyā* ‘число’), первая из шести философских систем Древней Индии, в которой Природа (скр. *prakṛiti*) ограничена 24 элементами: 8 нематериальными и 16 материальными.

На возможный аргумент об отсутствии соответствующих указаний в «Риторике» и «Поэтике» Аристотеля можно ответить, что рассматриваемые модели повествования – предмет онтологии и относятся к общим закономерностям развития. В случае с 8-элементной моделью актуален трактат Аристотеля «О возникновении и уничтожении», в котором философ, следуя Эмпедоклу, говорит о четырёх элементах природы (которым в нашем применении в таб. 1 соответствуют срединные этапы с 3-го по 6-й, отвечающие за развитие сюжетных линий), и добавляет к ним этапы возникновения и уничтожения [Аристотель, т. 3, с. 381 б], соотносимые в нашем применении с завязкой (этап 2) и развязкой (этап 7). Древнегреческая трагедия насчитывает, соответственно, шесть частей, которые вписаны в таб. 1 на этапах с 2-го по 7-й. О соответствии характеристик муз и частей трагедии свидетельствует нахождение на 4-м этапе (таб. 1) музы Мельпомены и основной из шести частей трагедии.

В трактате «О небе» (1.2) движение по кругу постулируется Аристотелем как сообразное природе, простое и первичное [Аристотель, т. 3, с. 266–268 б]. Чтобы перейти от 6-элементной физической модели, образуемой движением вниз (рис. 2, этапы 2–4) и движением вверх (рис. 2, этапы 5–7), к круговой,

т.е. периодической модели, в которую включён человек, а в случае литературного произведения – персонажи, надо иметь возможность для знакомства с ними в начале и прощания в конце. Это означает, что к оговорённым шести этапам со 2-го по 7-й следует добавить два этапа – начальную и конечную ситуации, а именно персонажей, участвующих в создании контекста и выступающих носителями воли автора (этап 1, эпилог, предыстория), и цель познания, смыслы, прощальные пожелания (этап 8, послелог, послесловие). В таком случае будет возможен многократный переход от «прощального» этапа одного 8-элементного цикла к «приветственному» этапу следующего, а также соблюдение максимы обзорности на длительных периодах повествования.

Далее рассмотрим, как распределено содержание и выдержаны границы каждой из восьми стадий динамической модели относительно содержания глав романа «Накануне», обращая внимание на символическую функцию муз. Наличие переходных периодов, выражаемых десятичными значениями $([4,8 + 3,6 + 2,4 + 1,2] \cdot 2 = 24)$, позволяет делать плавными переходы от одной стадии к последующей.

В динамическом варианте общий контекст, т. е. экспозиция, соотносимая с музой Клио, охватывает неполные 5 глав примерно до слов Шубина: «Но я, ей-богу, влюблён в Елену, и Елена любит тебя» [Тургенев И.С., с. 349].

Завязка в рамках динамической модели составляет период от конца 5-й до середины 9-й главы $(4,8 + 3,6 = 8,4)$. Центральный элемент завязки – договорённость Берсенева с Инсаровым как персонажем, обладающим эпическим потенциалом (о чём в таб. 1 напоминает муза Каллиопа), о переезде на лето в одну из комнат квартиры, снятой Берсенывым возле дачного Кунцева (гл. 7).

Развитие действия в динамической модели измеряется периодом от второй половины 9-й до почти конца 11-й главы $(8,4 + 2,4 = 10,8)$. Основной элемент развития действия в данном периоде – история Инсарова, рассказанная Елене Берсенывым (гл. 10), в 11-й же главе Инсаров переезжает на дачу к Берсеневу. Это стадия совместных действий, символизируемая Терпсихорой.

Знакомство Елены с Инсаровым в 12-й главе $(10,8 + 1,2 = 12)$, не впечатлившее её, приходится на кульминацию 1 динамической модели. В этом случае имеет место именно кульминация, а не коллизия. Относительно символики планетарных сфер Инсаров и не мог впечатлить Елену на этом этапе, т.к. Солнце на 4-й стадии таб. 1 находится в упадке.

Кульминация 2 находится на том же нижнем уровне, но относится уже к восходящей дуге цикла. В 13-й главе, соотносимой с этой стадией $(12 + 1,2 = 13,2)$, образ Инсарова становится для Елены всё более привлекательным, что в динамической модели созвучно характеру музыки Эрато, и это, действительно, кульминация.

Осложнение действия в динамической модели приходится на период с начала 14-й до второй половины 16-й главы $(13,2 + 2,4 = 15,6)$. Эта стадия включает откровенный разговор между Еленой и Инсаровым (гл. 13; соотв. Эвтерпе, музе лирической поэзии). Собственно осложнение случается во время пикника в Царицино, на который выбрались обитатели и гости дома Стаховых, которых Инсаров с применением физической силы спасает от группы навязчивых пьяных немцев (гл. 15). В этом событии можно усмотреть аспект восстановления справедливости, символизируемый Юпитером. Переходным этапом к развязке служит дневник Елены, начатый ею вскоре после знакомства с Инсаровым и относящийся частично к 16-, частично к 17-му этапу повествования.

Развязка даётся в рамках динамической модели в период от завершения 16-й до начальной части 20-й главы $(15,6 + 3,6 = 19,2)$: в 17-й главе Елена решается встретиться с Инсаровым, чтобы проститься с ним, в 18-й они встречаются и объясняются, в 19-й она всё ещё в отеческом доме, но он стал для неё уже чужим (рубежный характер сферы Сатурна).

Эпилог в рамках 24-элементного цикла относится к периоду от середины 19-й главы по включительно 24-ю $(19,2 + 4,8 = 24)$. На этой стадии Елена Стахова и Дмитрий Инсаров живут мыслью о совместном будущем, каждый из них решает свои актуальные задачи, но их будущее определено. Урания как муза звёздного неба была тесно связана с предсказаниями, т.е. с тем, что ориентировано на будущее, и, как уже отмечено, оба персонажа живут в этот период мыслями о совместном будущем.

Последующие события романа «Накануне» содержат нисходящую фазу второго 24-элементного цикла. Экспозиция представлена борьбой за жизнь Инсарова (главы с 25-й до второй половины 29-й; $24 + 4,8 = 28,8$). Завязка нового 24-элементного цикла $(28,8 + 3,6 = 32,4)$ реализуется в том, что становится известно о тайном венчании Елены с Инсаровым (гл. 30), дома устанавливается напряжённая обстановка (гл. 31), которая всё же снимается к моменту отъезда супругов из России (гл. 32). Развитие действия второго 24-элементного цикла $(32,4 + 2,4 = 34,8)$ развёртывается во время пребывания

новобрачных в Венеции и в осложнении в состоянии здоровья Инсарова (гл. 33, 34 и первая половина гл. 35). Функция локализации, закреплённая за 3-й стадией (вторая половина гл. 35), раскрывается в обретении Еленой новой родины: она решается сама доставить для похорон тело покойного мужа в Болгарию и посвятить жизнь родине своего мужа, т. е. остаться там навсегда.

Выводы. Проведённое исследование показало, что атрибуты муз и свойства планетарных сфер, имеющие место в порядке схемы, опубликованной Х. Вернером, могут быть применены для уточнения и символического обозначения 8 этапов повествования. Цикл повествования, который является результатом мифопоэтического генезиса имеет следующий вид: 1) Эпилог (Клио, Марс); 2) Завязка (Каллиопа, Меркурий); 3) Развитие действия (Терпсихора, Венера); 4) Коллизия/кульминация 1 (Мельпомена, Солнце); 5) Коллизия/кульминация 2 (Эрато, Марс); 6) Осложнение действия (Евтерпа, Юпитер); 7) Развязка (Полигимния, Сатурн); 8) Эпилог (Уrania, неподвижные звёзды). Результаты анализа базового метрического варианта 8-элементной модели повествования получили подтверждение на материалах пяти 8-элементных циклов повествования, а динамический вариант её освоения – на материалах неполных двух 24-элементных циклов романа «Накануне» И.С. Тургенева. Периодический характер обеих моделей позволил выявить устойчивые свойства восьми этапов/стадий повествования. По итогам исследования может быть сделан вывод об эффективности применения древних моделей и концепций к описанию процессов самоорганизации в такой сфере творческой деятельности, как художественное повествование.

Источники:

Тургенев, И. С. Записки охотника. Накануне. Отцы и дети (БВЛ). – М.: Худ. лит., 1971. – 672 с.

Литература:

1. Аристотель (а). Риторика. Поэтика / пер. с древнегреч. О. Цыбенко, В. Г. Альшельрота. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 с.
2. Аристотель (б). Сочинения в 4-х т. – Т. 3. – М.: Мысль, 1981. – 613 с.
3. Воглер, К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. – М.: Альпина нон-фикшн, 2015. – 476 с.
4. Герцман, Е. В. Языческие и христианские музыкальные древности. – Санкт-Петербург: ООО «Лебёдушка», 2006. – 656 с.
5. Денисов, Д. В., Журавлев, М. Ю., Медведева, Н. Ю. Образы врачей в калининградском и куйбышевском периодах творчества В. П. Денисова: к вопросу о структуре художественного цикла // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – Т. 27. – № 2(101). – 2025. – С. 78-95. – DOI 10.37313/2413-9645-2024-27-101-78-95.
6. Денисов, Д. В. (а) Восьмиэлементные циклы творения и алгоритмы художественного повествования: генезис и развитие от частного к общему // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – Т. 24. – № 82. – 2022. – С. 64-72.
7. Денисов, Д. В. (б) Макроалгоритмы повествования: 24-элементный цикл смены реальностей (на материалах романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина») // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2025. – Т. 27, № 1(100). – С. 81-88. – DOI 10.37313/2413-9645-2024-27-100-81-88.
8. Денисов, Д. В. (с) Периодическая модель повествования: универсальный характер и прогностический потенциал // Седьмые Лемовские чтения: сборник материалов Международной научной конференции памяти Станислава Лема, Самара, 28–30 марта 2024 года. – Самара: Самарама, 2025. – С. 171-186.
9. Забудская, Я. Л. Античные истоки пятиактного деления драмы // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2018. – № 1. – С. 74-84.
10. Мелетинский, Е. М., Неклюдов, С. Ю., Новик, Е. С., Сегал, Д. М. Ещё раз о проблеме структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам V. – Тарту: 1971. – С. 63-91.
11. Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа) / науч. ред. А.В. Пешкова. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
12. Решетов, А. Г. Информационные свойства меры // Границы и переходы: социальные инновации в культурном процессе. Междунар. науч. конф., 2010. – Самара: ООО «ВЕК#21», 2010. – С. 365-379.
13. Чжэн, Т. Образы главных героев в романе И.С. Тургенева "Накануне" и их символика // Lingua-Universum. – 2023. – № 3. – С. 33-38.
14. Шри Юктешвар, Гири. Святая наука / Шри Юктешвар Гири; [пер. с англ. И. Л. Шатохина]. – М.: Прометей, 1991. – 88 с.

15. Labov, W., Waletzky, J. Mündliche Erzählungen persönlicher Erfahrung. Literaturwissenschaft und Linguistik: Eine Auswahl. Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft. – Vol. 2. – Frankfurt am Main, 1973. – Pp. 79–126.
16. Mainkar, T. G. The Theory of Samdhis and the Samdhyangas. – Delhi: Ajanta Publ., 1978. – 193 p.
17. Metzeltin, M., Jaksche, H. Textsemantik: Ein Modell zur Analyse von Texten. – Tübingen: Narr Publ., 1983. – 210 p.
18. Werner, H. Lexikon der Numerologie und Zahlenmystik. – Frechen, Komet MA-Service und Verlagsgesellschaft mbH, 2001. – 287 p.

**ANTIQUE MUSES AS STAGES OF MYTHOPOETIC GENESIS:
METRIC AND DYNAMIC MASTERING AN EIGHT-ELEMENT NARRATIVE MODEL
(USING THE NOVEL «ON THE EVE» BY I. TURGENEV)**

© 2025 D.V. Denisov

Denis V. Denisov, PhD in Culture Studies, Associate Professor of the Department of Linguistics

E-mail: denisansk@gmail.com

Volga State Transport University

Samara, Russia

The object of the research is the metric and dynamic ways of mastering the 8-element narrative model. The study deals with the ancient idea of the muses, which are arranged in one of the established images of the planetary spheres in such a way that it is possible to apply this order to the description of creative processes, for example, narration: Clio is responsible for describing the historical context; Calliope designates the stage of introducing a character with epic potential; Terpsichore notes transition to action; Melpomene signals the current conflict; Erato – about falling in love and fighting for his/her love; the lyrical mood symbolized by Euterpe and the fabulous violation of the foundations accompany each other; Polyhymnia marks the milestone, fatal stage, getting the result; Urania – the stage of completion, difficult achievement, and empathy. The result of the mythopoeic genesis, which consists in applying this order to the stages of the narrative, is an 8-element cycle, including exposition, initiation, development of action, collision/climax 1, collision/climax 2, complication of action, denouement and epilogue. The attributes of the muses and the properties of the planetary spheres to which the muses are attributed have been successfully applied to the metric 8-element model and to the 24-element model obtained as a result of the dynamic mastering the 8-element model. The revealed properties of the stages of the 8-element narrative cycle are steadily manifested throughout the incomplete five 8-element and two 24-element cycles of the novel "On the Eve" by I. Turgenev.

Keywords: plot development, narrative, narratology, narrative macrostructures, ontology, ontological modeling, eight-point arc

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-102-116

Sources:

Turgenev, I. S. Zapiski okhotnika. Nakanune. Ottsy i deti (A Hunter's Sketches. On the Eve. Fathers and Sons) (BVL). – M.: Khud. lit., 1971. – 672 s.

References:

1. Aristotle (a). Ritorika. Poetika (Rhetoric. Poetics). – Moscow, Labirint Publ., 2000. – 224 p.
2. Aristotle (b). Sochineniia v 4-kh t. (Works in 4 volumes). – Vol. 3. – Moscow, Mysl' Publ., 1981. – 613 p.
3. Vogler, Chr. Puteshestvie pisatel'ia. Mifologicheskie struktury v literature i kino (Writer's journey. Mythic structure in literature and cinema). – Moscow, Al'pina non-fikshi Publ., 2015. – 476 p.
4. Gertsman, Eu. Iazycheskie i khristianskie muzykal'nye drevnosti (Pagan and Christian musical Antiquities). – St-Petersburg, Lebedushka Publ., 2006. – 656 p.
5. Denisov, D. V., Zhuravlev, M. Iu., Medvedeva, N. Iu. Obrazy vrachei v kaliningradskom i kuibyshevskom periodakh tvorчества V. P. Denisova: k voprosu o strukture khudozhestvennogo tsikla (Images of doctors in the Kaliningrad and Kuibyshev periods of V.P. Denisov's work: to the question of the structure of the artistic cycle) // Izvestiya of the Samara Science Centre of the Russian Academy of Sciences. Social, Humanitarian, Biomedical Sciences. – Vol. 27. – № 2(101). – 2025. – Pp. 78–95. – DOI 10.37313/2413-9645-2024-27-101-78-95.
6. Denisov, D. V. (a). Vos'mielementnye tsikly tvoreniia i algoritmy khudozhestvennogo povestvovaniia: genezis i razvitie ot chastnogo k obshchemu (Eight-element cycles of creation and algorithms of narration genesis and development from special to general) // Izvestiya of the Samara Science Centre of the Russian Academy of Sciences. Social, Humanitarian, Biomedical Sciences. – Vol. 24. – № 82. – 2022. – Pp. 64–72. DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-82-64-72.
7. Denisov, D. V. (b). Makroalgoritmy povestvovaniia: 24-elementnyi tsikl smeny real'nostei (na materialakh romana L. N. Tolstogo «Anna Karenina») (Macro-algorithms of narration: 24-element cycle of changing realities (based on the novel by L. N. Tolstoy "Anna Karenina")) // Izvestiya of the Samara Science Centre of the Russian Academy of Sciences. Social,

Humanitarian, Biomedical Sciences. – 2025. – Vol. 27. – № 1 (100). – Pp. 81–88. – DOI 10.37313/2413-9645-2024-27-100-81-88.

8. Denisov, D. V. (c) Periodicheskaya model' povestvovaniia: universal'nyi kharakter i prognosticheskii potentsial (The Periodic narrative model: universality and predictive potential) // Sed'mye Lemovskie chteniia: sbornik materialov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii pamiati Stanislava Lema, Samara, 28–30.03.2024. – Samara, Samarama-Publ., 2025. – Pp. 171–186.
9. Zabudskaya, I. A. Antichnye istoki piatiaktnogo deleniia dramy (Ancient sources of five-act division in drama) // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya. – 2018. – № 1. – Pp. 74–84.
10. Meletinskij, E. M., Nekljudov, S. Ju., Novik, E. S., Segal, D. M. Eshho raz o probleme strukturnogo opisanija volshebnoj skazki (Once again about the problem of structural description of a fairy tale). Trudy po znakovym sistemam. – Tartu, 1971. – № 5. – Pp. 63–91.
11. Propp, V. J. Morfologiya <volshebnoi> skazki. Istoricheskie korni volshebnoi skazki (Morphology of a "magic" fairy tale. Historical roots of the fairy tale). – Moscow, Labirint Publ., 1998. – 512 p.
12. Reshetov, A. G. Informacionnye svoystva mery (Information nature and functions of measure) // Boundaries and transitions. Social innovations in cultural process. – Samara, VEK#21 Publ., 2010. – Pp. 365–379.
13. Zheng, T. Obrazy glavnykh geroev v romane I.S. Turgeneva "Nakanune" i ikh simvolika (Images of the main characters in the novel by I.S. Turgenev "The day before" and their symbolism) // Lingua-Universum. – 2023. – № 3. – Pp. 33–38.
14. Shri Yukteshvar, Giri. Svyataya nauka (Kaivalya darshanam) [transl. from English by I. L. Shatohina]. – Moscow, Prometej Publ., 1991. – 88 p.
15. Labov, W., Waletzky, J. Mündliche Erzählungen persönlicher Erfahrung. Literaturwissenschaft und Linguistik: Eine Auswahl. Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft. Bd. 2. – Frankfurt am Main Publ., 1973. – Pp. 79–126.
16. Mainkar, T. G. The Theory of Samdhis and the Samdhyangas. – Delhi: Ajanta Publ. 1978. – 193 p.
17. Metzeltin, M., Jaksche, H. Textsemantik: Ein Modell zur Analyse von Texten. – Tübingen: Narr Publ., 1983. – 210 p.
18. Werner, H. Lexikon der Numerologie und Zahlenmystik. – Frechen, Komet MA-Service und Verlagsgesellschaft mbH, 2001. – 287 p.

УДК 168.522: 785.11.04 (Гуманитарные науки. Культурология / Симфоническая поэма)

СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА: К ПРОБЛЕМЕ СПЕЦИФИКИ ЖАНРА И ТЕРМИНОЛОГИИ

© 2025 В.В. Длясина

Длясина Валерия Вадимовна, аспирант кафедры истории русской музыки

E-mail: valeriadlasina@gmail.com

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского
Россия, Москва

Статья поступила в редакцию 20.07.2025

В статье анализируется становление жанра симфонической поэмы в русской музыке XIX – начала XX вв. и формирование категории «поэмности» как типа музыкального мышления. Рассмотрены основные этапы становления музыкальной поэмы и особенности ее восприятия в русской музыкальной традиции. Показано, что ранние фантазии и баллады предвосхищали поэму как жанровую модель. Особое внимание уделено замене термина «поэма» на «картина», «сказание» в русской традиции, что отражает стремление к национальной стилистической самостоятельности. Симфоническая поэма трактуется как широкая категория программной одночастной оркестровой музыки. Выделены три типа поэмности — нарративный, поэтический (лирический) и эпический — соответствующие основным родам литературы. Несмотря на указанную типологию, в каждом конкретном произведении в той или иной мере могут присутствовать все три начала — драматическое, лирическое и эпическое. Однако преобладание одного из них позволяет говорить о доминирующем типе поэмности, который определяет как характер образной сферы, так и особенности композиционной структуры произведения. Такое понимание музыкальной поэмы — не только как жанра, но и как формы мышления, — дает возможность по-новому взглянуть на музыкальные процессы эпохи перехода от романтизма к модерну.

Ключевые слова: симфоническая поэма, русская музыка XIX – начала XX вв., русская музыкальная традиция, поэмность, жанровая специфика, музыкальная терминология

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-117-124

EDN: KGIVCG

Введение. В истории русской музыки вторая половина XIX – начало XX в. характеризуется значительным творческим подъемом, охватившим разнообразные жанры, включая симфоническую поэму. Лучшие образцы этого жанра встречаются в творчестве А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, Н.Н. Черепнина и др. Вместе с тем ряд вопросов, связанных с теоретическим осмыслением жанра поэмы в русской музыке рубежа веков, остается до сих пор нерешенным.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в музыкознании наблюдается некоторая зыбкость в трактовках понятия «симфоническая поэма», что осложняет как историко-теоретический анализ жанра, так и понимание его художественной специфики. Несмотря на многочисленные исследования, сохраняется недостаточная ясность в определениях жанровых признаков и терминологических различиях между «симфонической поэмой» и родственными жанрами.

Цель данного исследования — рассмотреть специфику развития жанра музыкальной поэмы в русской музыкальной традиции конца XIX – начала XX вв., проанализировать существующие подходы к определению этого жанра и попытаться скорректировать их.

Методы исследования. Для достижения поставленной цели в работе используется сравнительно-исторический метод, позволяющий проследить эволюцию жанра от его становления в русской музыке до образцов начала XX в. Кроме того, применяется метод анализа музыкальных текстов, направленный на выявление характерных структурных и тематических особенностей музыкальной поэмы. Комплексный подход способствует более глубокому пониманию жанра и устранению терминологических неясностей.

История вопроса. Рассмотрим основные этапы становления музыкальной поэмы и особенности ее восприятия в русской музыкальной традиции.

Предпосылки жанра музыкальной поэмы в русской музыке до 1855 г. Еще до появления жанра симфонической поэмы в западноевропейской музыкальной культуре в русской оркестровой и вокальной музыке складывались выразительные и формальные принципы, близкие к эстетике поэмы. Осо-

бенно ярко эти тенденции проявились в творчестве М.И. Глинки и его современников. Например, некоторые произведения М.И. Глинки были обозначены автором как «увертюры», однако значительно отклонялись от канонов жанра. Так, «Арагонская хота» нередко трактуется как каприччио, а не увертюра в строгом смысле. Произведение «Ночь в Мадриде» демонстрирует отход от сонатной формы в пользу концентрической структуры, а «Камаринская», основанная на русской народной мелодике, представляет собой оркестровую фантазию, построенную на вариационном принципе. Эти сочинения обладают важными для поэмы признаками: программностью, а также композицией смешанного и свободного типа.

Схожие черты проявляются в вокальной музыке. Так, в творчестве А.Е. Варламова встречается песня «Бабочка» с авторским обозначением «кантата», выполненная в сквозной, близкой к балладной, форме. Еще один пример – его романс «Безумная», где развитие музыкального материала подчинено драматургии поэтического текста. Учитывая хронологические рамки творчества Варламова, можно говорить о том, что поиски формы, способной выразить развернутое лирико-драматическое развитие, велись в русской музыке еще до появления жанра симфонической поэмы. Эти сочинения демонстрируют стремление к непрерывному лирическому развертыванию, которое не укладывается в рамки куплетной или трехчастной формы. Таким образом, принцип сквозного развития, получивший в музыкознании название балладного, уже был характерен для русской вокальной культуры 1830–1840-х гг. Он предусматривал линейное движение музыкальной ткани, тесно связанное с содержанием текста и направленное на создание целостного художественного образа. Именно эта логика развития впоследствии станет одной из важнейших поэтических основ жанра музыкальной поэмы.

Итак, по своей художественной сути фантазийные и балладные инструментальные и вокальные сочинения во многом предвосхищали поэму как жанровую модель. В этих произведениях уже происходил отказ от строгой симметрии классической формы в пользу свободного, сквозного развития музыкального материала. Это развитие, как правило, определялось программным замыслом – поэтическим, живописным или нарративным – и стремилось к созданию цельного образного музыкального пространства.

Адаптация жанра симфонической поэмы в русской музыкальной культуре второй половины XIX в. Появление симфонической поэмы в западноевропейской музыкальной культуре, прежде всего в творчестве Франца Листа, оказало значительное влияние на формирование нового типа программной музыки. На основе свободных форм, разработанных в фортепианной лирике Ф. Шуберта, Ф. Шопена и Р. Шумана была выстроена новая оркестровая форма, дополненная четкой программностью – внемузыкальным сюжетом, нередко прямо сформулированным автором в предисловии к произведению. Такая программная направленность придавала музыкальному материалу событийную и образную динамику, сближая симфоническую поэму с литературными жанрами. По этой причине симфоническая поэма как жанр с открытой, гибкой формой, позволяющей выразить литературно-художественные и исторические идеи средствами инструментальной, прежде всего оркестровой, музыки, вызвал особый интерес в русской музыкальной среде второй половины XIX в.

Одним из первых, кто с особым вниманием отнесся к жанру симфонической поэмы, был М.А. Балакирев. Под его влиянием, а также благодаря активной деятельности В.В. Стасова, представители «Могучей кучки» уделяли программной оркестровой музыке значительную роль в своем творчестве. Характерной чертой русской интерпретации жанра стала особая образность, опирающаяся на конкретные литературные источники или исторические события. Так, в поэме «Тамара» М.А. Балакирева реализуется не только сюжетная линия по мотивам одноименной баллады Лермонтова, но и создается звуковой аналог поэтического текста через насыщенную тембровую палитру, интонационную выразительность и развитие тематических элементов в соответствии с драматургией сюжета.

Заметную роль в формировании жанра симфонической поэмы в русской музыке сыграло творчество П.И. Чайковского. Хотя сам композитор не использовал термин «поэма» в названиях своих оркестровых произведений, его сочинения «Ромео и Джульетта», «Фатум», «Буря», «Франческа да Римини», а также «Воевода» демонстрируют близость к музыкальной поэме. Интересно, что в личных письмах и черновых записях П.И. Чайковский иногда использовал слово «поэма» применительно к собственной музыке, особенно на стадии замысла. Однако в окончательных редакциях он отдавал предпочтение другим обозначениям – фантазия, увертюра, баллада. Это может свидетельствовать о

том, что сам термин «поэма» не вполне соответствовал его жанровому мышлению или не был ему эстетически близок.

В публицистических и критических статьях П.И. Чайковский, размышляя о свободных формах, чаще использует термины «фантазийность», «рапсодичность». Вероятно, для него идея свободы формы была теснее связана с традицией фантазии, а не с поэмой как жанровым определением. Следует также отметить, что и сам Франц Лист, введший термин «Symphonische Dichtung», говорил скорее о «симфонических сказаниях». Слово «поэма» как жанровая категория укрепилось в музыкальной практике во многом благодаря французским и русским переводам немецкого термина «Dichtung».

Возможно, именно стремление избежать употребления слова «поэма» привело к тому, что многие русские композиторы предпочли обозначать свои программные оркестровые сочинения как «картины», «картинки» или «сказания». Эти термины позволяли сохранить программность и образность произведений, но при этом не связывали их напрямую с западноевропейской жанровой традицией. Так, А.К. Глазунов называл свои сочинения «Кремль» и «Весна» симфоническими картинами. А.К. Лядов использовал такие обозначения, как картинка к русской народной сказке «Баба Яга», симфоническая картина «Волшебное озеро», народное сказание для оркестра «Кикимора», «Из Апокалипсиса». Уход от термина «поэма» в пользу таких обозначений, как «картина», «сказание», «фантазия», может рассматриваться как проявление национальной стилистической осторожности, эстетической самостоятельности и стремление к более гибкой трактовке формы. С одной стороны, это демонстрирует связь с западноевропейскими традициями симфонической поэмы, с другой – указывает на формирование собственных ориентиров в программной оркестровой музыке. В этой связи можно говорить не только о жанровом заимствовании, но и о глубокой адаптации музыкальной поэмы к специфике русской музыкально-литературной и образной традиции.

Музыкальная поэма в русской музыке начала XX в.: новые формы поэмности. В начале XX в. в русской музыке наблюдается переосмысление жанра музыкальной поэмы, связанное с углублением его философского и символического содержания. Такого рода процессы характерны для того периода, когда «в музыкальном искусстве <...> отмечается заметное расширение количества жанров и их переориентация» [Логинова В.А., с. 7]. Художественные задачи выходят за рамки сюжетной программности. Вместо литературного или исторического нарратива на первый план выдвигается внутреннее развитие образа, символическая идея, поэтическая метафора. В качестве примеров можно привести поэму «Сад смерти» С.Н. Василенко, пронизанную эстетикой символизма, или симфоническую притчу «Молчание» Н.Я. Мясковского. Это сближает музыкальную поэму с философским эссе, мистической медитацией или лирическим монологом и требует иной, более сложной формы поэмности.

Наиболее ярко это направление представлено в творчестве А.Н. Скрябина. Известно, что «в начале века именно А.Н. Скрябин выступил принципиальным реформатором, отвечая общей исторической тенденции - одночастности, поэмности» [Топилин Д.И., с. 44]. В его произведениях «Поэма экстаза», «Прометей. Поэма огня», а также в ряде фортепианных «камерных поэм» [Рыбакина Е.Л., с. 183] жанровое определение «поэма» используется не как указание на конкретную форму, а скорее как маркер особого типа музыкального мышления. Поэма у А.Н. Скрябина – это пространство символов, философских понятий, эмоционального напряжения и непрерывного восхождения. Здесь мы имеем дело с поэтическим программным замыслом, в котором содержание выражено не через сюжет, а посредством развернутой музыкально-символической метафоры, что вполне соответствует духу модерна, художественным задачам которого творчество А.Н. Скрябина отвечало «в наибольшей степени» [Скворцова И.А., с. 245].

У С.В. Рахманинова жанр музыкальной поэмы также получает оригинальное воплощение. В произведении «Остров мертвых», основанном на одноименной картине А. Бёклина, сочетаются черты нарративной и поэтической программности. Музыкальная ткань развивается в соответствии с образным лейтмотивом смерти и покоя, а структура построена на повторении и варьировании качающегося, «погребального» ритма. В этом произведении важна не столько последовательность событий, сколько атмосфера и философская идея – предчувствие иной реальности.

Таким образом, в музыкальной культуре начала XX в. жанр поэмы перестает быть строго определенной формой и превращается в метафору – обозначение определенного типа художественного мышления, опирающегося на развитие образа, символа или идеи. Именно в этом контексте понятие «поэмности» становится ключевым: оно охватывает и жанр, и способ музыкального высказывания.

Однако, прежде чем перейти к понятию «поэмности», следует рассмотреть существующее в русскоязычной терминологии определение симфонической поэмы, прокомментировать его и, при необходимости, дополнить.

Определение жанра симфонической поэмы и его критика. Итак, поэма – «инструментальная пьеса лирико-драматического или лирико-повествовательного характера, отличающаяся свободой построения»¹. Один из ключевых жанров эпохи романтизма, «центральный жанр» [Канчели М.А., с. 5] программной музыки, в котором отражены основные музыкальные и художественные принципы того времени: синтез различных видов искусств, индивидуализированность содержания, драматургии и формы.

К элементам поэтики музыкальной поэмы исследователи относят одночастность, монотематизм, а также композиционный план по типу смешанной либо «свободной формы»². Музыкальные поэмы, как правило, программны. Программность может проявиться в названии, эпиграфе, словесном предисловии или ремарках композитора. Круг сюжетов, затрагиваемых в музыкальной поэме, охватывает как личный, субъективный мир человека, так и общечеловеческие историко-философские вопросы. В согласии с сюжетом выбираются музыкально-художественные средства, которые могут быть звукоизобразительными (картинными), либо характеризовать какое-либо явление через жанр.

Ключевое свойство музыкальной поэмы, равно как и поэтической, состоит в гибком сочетании лирических, эпических и драматических элементов. Лирическое начало передается через инструментальные монологи наподобие речитатива. Эпические черты проявляются в широте и масштабности поэмной композиции, во многом достигаемой благодаря присущим ей элементам цикличности. Драматическое же развитие выражается в «резких контрастах» и «внезапных образных трансформациях» [Воронова М.М., с. 38], а также «в принципе “полуволны”, который благодаря своей восходящей направленности, подготавливает финальный апофеоз» [Аппалонова И.В., с. 132]. В поэмах нередко встречается «свободная смена темпа, характера движения» [Попова Т.В., с. 11], что роднит этот жанр с музыкальной фантазией.

Казалось бы, понятие музыкальной поэмы в музыковедении рассмотрено достаточно широко и обстоятельно. Однако существует аспект, который требует уточнения.

Некоторые исследователи избегают включать в свои работы произведения, не имеющие авторского жанрового определения как «поэма». Они обосновывают свою позицию тем, что если композитор не назвал произведение поэмой, оно, следовательно, не может быть отнесено к данному жанру. Однако в XIX в. жанр музыкальной поэмы еще только складывался, и, возможно, композиторы находились в поиске наименования, наиболее точно отражающего их замысел. Термин «поэма» не всегда представлялся им достаточным или уместным. Поэтому такие обозначения, как «увертюра-фантазия», «баллада» и другие, не обязательно свидетельствуют о принадлежности произведения к иным жанрам. Более того, в словарях и исследованиях нередко встречаются определения жанра «музыкальной картины» или «баллады», которые по сути совпадают с определением симфонической поэмы. Попытки провести четкие границы между этими жанрами оказываются не вполне убедительными: композиторы сами называли одни и те же произведения то поэмами, то картинами, а исследователи, в свою очередь, иногда трактуют музыкальную картину как поэму, а иногда – наоборот. Таким образом, мы полагаем, что в целом речь идет об одном и том же типе произведения – одночастной симфонической пьесе с программным сюжетом, но с возможными различиями в способах его воплощения.

Результаты исследования. Исходя из вышесказанного, мы предлагаем следующий подход: симфоническая поэма в широком смысле – это любое одночастное программное произведение для оркестра. В эту категорию могут быть включены программные фантазии, увертюры, баллады, картины и другие схожие по характеру сочинения. Постепенное освобождение жанра музыкальной поэмы от устойчивых структур и обязательной литературной программы привело к формированию более широкой ка-

¹ Поэма // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: «Советская энциклопедия», 1990. – С. 438.

² Должанский А.Н. Симфоническая поэма // Краткий музыкальный словарь. Издание пятое. Серия «Мир культуры, истории и философии» / А. Н. Должанский. – СПб.: Издательство «Лань». – С. 260.

теории – поэмности. Этот термин охватывает не столько жанровое определение, сколько определенную систему художественных признаков, связанных с типом музыкального мышления. Остановимся на этом подробнее.

Поэмность как категория музыкального мышления. Под поэмностью в музыке понимают особый межжанровый подход, имеющий связь со «свободными одночастными»³, или «поэмными формами»⁴ [Шапошников И.А., с. 10]. Если в произведении действует проявленная или потенциальная программность, то при ее сочетании со свободной формой говорят о сюжетности⁵. Помимо этого поэмность как категория включает сквозное развитие музыкального материала, подчиненное внутренней драматургии; образно-ассоциативную природу музыкального развития; высокую степень программной насыщенности, которая может быть как нарративной, так и поэтической; эмоционально-философскую направленность (особенно в позднеромантической и символистской традиции), а также тяготение к моделям повествования, лирического высказывания, размышления.

Согласно Б.Л. Яворскому, поэмность – это рожденный романтической эпохой «принцип сплошного конструктивного мышления», «психологичность развития» [Яворский Б.Л., с. 164, 173], под которыми понимаются цельность композиции и взаимосвязанность ее элементов. Широко известное высказывание Б.В. Асафьева «поэмность <...> есть проекция личности в мир» [Асафьев Б.В., с. 117] можно интерпретировать как определенную свободу творческого выражения автора. Ряд исследователей также относят к поэмности «яркую образность»⁶, «приподнятость эмоционального тона, <...> переходящую в пафос», «экзальтированность, утонченность чувства» [Соколов О.В., с. 39], «контрасты чувствования», «масштабность», «широкий разлив лирики»⁷.

Итак, поэмность – категория межжанровая и межформная. На основе анализа русской симфонической музыки мы предлагаем выделить несколько характерных типов поэмности – нарративный, поэтический (лирический) и эпический, каждый из которых связан с определенным способом художественного выражения.

Нарративная поэмность связана с последовательным разворачиванием событийной линии – чаще всего с опорой на литературный первоисточник. В таких произведениях музыка стремится «рассказывать» сюжет, используя лейттемы, контрастные образы, драматургические кульминации. Примерами нарративной поэмности могут служить «Тамара» М.А. Балакирева (музыкальный рассказ по мотивам баллады М.Ю. Лермонтова), «Франческа да Римини» П.И. Чайковского (сюжет из «Божественной комедии» Данте, развернутый в музыкальных образах), а также «Принцесса Греза» Н.Н. Черепнина (музыкальное повествование по мотивам одноименной пьесы Ростана). Формы произведений, в которых реализуется нарративная поэмность, могут быть как свободными, так и классическими. Важным становится узнавание и прочтение музыкального сюжета в каждом новом разделе формы. Поскольку в таких сочинениях сюжет именно рассказывается, мы предлагаем называть их поэмами балладного типа.

Следующий тип поэмности – поэтический (лирический) – основан не на развитии сюжета, а на разворачивании одного философского или эмоционального образа, часто в форме музыкальной медитации или символической метафоры. Так, например, «Остров мертвых» С.В. Рахманинова строится на создании особой атмосферы и выражении метафизического предчувствия иной действительности. Выражение внутреннего состояния, душевного движения, личного переживания сближает поэтический тип поэмы с формой лирического монолога. Примером может служить «Весна» А.К. Глазунова,

³ Крауклис Г.В. Симфоническое творчество Ф. Листа // Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша. Венгрия / ред.-сост. К. В. Зенкин, Е. М. Царева. – М.: Издательство «Композитор», 2008. – С. 330.

⁴ Некоторые авторы отождествляют «поэмные формы» и «балладные» [см. Аппалонина И. В., 11], а также «поэмность» и «балладность» [см. Зенкин К. В. Фредерик Шопен // Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша. Венгрия / ред.-сост. К. В. Зенкин, Е. М. Царева. – М.: Издательство «Композитор», 2008. – С. 60; Мазель Л. А., 163].

⁵ Сюжетность в музыке выражается в «своеобразии развития <...>, необычности формы, вызванных воплощением определенного сюжета» [Арановский М.Г., с. 54].

⁶ Никитина Г.М. Русская симфоническая поэма: к проблеме типологии жанра. Историко-теоретическое исследование. – 2007. [Текст: электронный]. – URL: <https://artmusika.ru/index.php/annotatsiya-rsp> (дата обращения 20.06.2025).

⁷ Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман.. – М.: Музыка, 1964. – С. 84.

представляющая собой лирический пейзаж с романтическим подтекстом. Этот тип поэмности характерен для сочинений, которые нередко получают жанровое определение «картина». Их отличает сосредоточенность на звуковом впечатлении, настроении, эмоциональной атмосфере. В таких произведениях форма, как правило, близка к классической: она служит не развитию сюжета, а раскрытию одного образного или эмоционального состояния.

Наконец, эпическая поэмность присуща произведениям, в которых доминируют масштабность, обобщенность образов и обращение к историческому или национально-мифологическому материалу. В таких сочинениях поэмность сближается с жанрами эпоса или легенды. Примерами могут служить «Садко» Римского-Корсакова – эпически развернутая музыкальная картина с фольклорными элементами, а также «Стенька Разин» Глазунова – программное произведение, основанное на народных преданиях и песнях о донском атамане и персидской княжне. Форма в этих сочинениях, как правило, гибкая, сочетает черты классических и свободных построений. Характерной особенностью эпической поэмности является активное использование национального музыкального материала – мелодики, ритмов, интонаций и жанров, восходящих к устной традиции.

Три основных типа поэмности соответствуют трем родам литературы: драме, лирике и эпосу. Нарративный тип поэмности, ориентированный на последовательное развитие сюжета и повествование, близок драматическому роду. Поэтический (лирический) тип, сосредоточенный на выражении внутреннего состояния и эмоционального образа, соотносится с лирикой. Эпическая поэмность, характеризующаяся масштабностью и обобщенностью образов, связана с эпическим родом. В музыкальной и литературной поэме по определению присутствуют все три начала, но их соотношение варьируется. Именно преобладание того или иного начала определяет тип поэмности, особенности образности и структуру произведения. Таким образом, различия в типах поэмности отражают разнообразие способов художественного выражения, формируя богатство жанрового спектра музыкальной поэмы.

Выводы. Инструментальные и вокальные произведения фантазийного и балладного характера по своей художественной сути во многом превосходили появление музыкальной поэмы как жанра. Тем не менее, создание симфонической поэмы в европейской музыкальной культуре стало важнейшей вехой в формировании нового типа программной музыки. Эта модель вызвала живой интерес у русских композиторов второй половины XIX в.: М.А. Балакирева, П.И. Чайковского, А.К. Глазунова и других. Однако в русской музыкальной культуре отношение к западноевропейскому термину «поэма» не было однозначным. Стремясь сохранить национальную стилистическую самостоятельность и не воспроизводить в точности зарубежные образцы, русские композиторы нередко прибегали к иным жанровым обозначениям: «картина», «сказание», «фантазия», «картинка». Эти термины позволяли обозначить программность и образность произведений, не прибегая напрямую к заимствованному названию.

К рубежу XIX–XX вв. симфоническая поэма утрачивает строгость жанровой формы и начинает восприниматься скорее как метафора особого способа музыкального мышления, в котором главное – не структура, а развертывание идеи, символа, эмоционального или философского образа. В этом контексте формируется понятие поэмности, выходящее за рамки жанровой типологии и охватывающее как принципы композиционной организации, так и типы образного мышления.

Анализ русской симфонической музыки позволяет выделить три основных типа поэмности: нарративный, поэтический (лирический) и эпический. Эти типы соотносятся с традиционными родами литературы – драмой, лирикой и эпосом. Нарративная поэмность предполагает развертывание сюжетной линии, наличие драматургического конфликта, использование лейттем и контрастных образов. Поэтическая, напротив, сосредотачивается на передаче внутреннего состояния, эмоционального отклика, символического или медитативного образа. Эпическая поэмность характеризуется масштабом, обобщенностью и обращением к мифологическим, историческим или национальным темам.

Несмотря на указанную типологию, в каждом конкретном произведении в той или иной мере могут присутствовать все три начала – драматическое, лирическое и эпическое. Однако преобладание одного из них позволяет говорить о доминирующем типе поэмности, который определяет как характер образной сферы, так и особенности композиционной структуры произведения. Такое понимание музыкальной поэмы – не только как жанра, но и как формы мышления, – дает возможность по-новому взглянуть на музыкальные процессы эпохи перехода от романтизма к модерну. Оно открывает пер-

спективы для дальнейшего осмысления связей музыкального и литературного образа, влияния философии символизма, а также индивидуальных поисков формы в сочинениях русских композиторов конца XIX – начала XX вв.

Источники:

1. Поэма // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: «Советская энциклопедия», 1990. – С. 438.
2. Должанский А.Н. Симфоническая поэма // Краткий музыкальный словарь. Издание пятое. Серия «Мир культуры, истории и философии» / А. Н. Должанский. – СПб.: Издательство «Лань». – С. 260.

Литература:

1. Аппалонина, И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: дис. ... канд. иск. – Уфа, 2009. – 224 с.
2. Арановский, М. Г. Что такое программная музыка? – М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. – 119 с.
3. Асафьев, Б. В. Симфонические поэмы Чайковского // О симфонической и камерной музыке. – Л.: «Музыка», 1981. – С. 117–128.
4. Воронова, М. М. Симфоническая поэма Листа в ее связь с литературной романтической поэмой // Памяти Н. С. Николаевой. – 1996. – Сб. 14. – С. 34–41.
5. Канчели, М. А. Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX века. – Тбилиси: Издательство «Ганатлеба», 1969. – 206 с.
6. Логинова, В. А. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский): дис. ... канд. иск. – М., 2002. – 190 с.
7. Мазель, Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Исследования о Шопене. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 161–208.
8. Попова, Т. В. Симфоническая поэма. – М.: Музгиз, 1952. – 40 с.
9. Рыбакина, Е. Л. Эстетическая природа жанра музыкальной поэмы А. Скрябина // Из истории русской и советской музыки. – 1971. – Вып. 3. – С. 182–194.
10. Скворцова, И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. – М.: Композитор, 2009. – 354 с.
11. Соколов, О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. – С. 12–58.
12. Топилин, Д. И. «Поэма экстаза» А. Н. Скрябина: концепция симфонии-поэмы // Opera Musicologica. – 2023. Т. 15, № 4. – С. 42–61.
13. Шапошников, И. А. Поэмность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена: автореф. дис. ... канд. иск. – Новосибирск, 2016. – 25 с.
14. Яворский, Б. Л. Поэмность // Яворский Б. Л. Избранные труды. Том II, часть первая. – М.: издательство «Советский композитор», 1987. – С. 164–179.

THE SYMPHONIC POEM: ON GENRE SPECIFICITY AND TERMINOLOGICAL ISSUES

© 2025 V.V. Dlyasina

Valeria V. Dlyasina, Postgraduate Student of the Department of History of Russian Music

E-mail: valeriadlasina@gmail.com

Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky
Russia, Moscow

This article analyzes the development of the symphonic poem genre in Russian music of the 19th and early 20th centuries and the formation of the category of "poem" as a type of musical thinking. The article examines the main stages in the development of the musical poem and the characteristics of its perception in the Russian musical tradition. In the article, the author demonstrates that early fantasies and ballads anticipated the poem as a genre model. Particular attention is given to the replacement of the term "poem" with "picture" and "tale" in the Russian tradition, reflecting the desire for national stylistic independence. The symphonic poem is interpreted as a broad category of programmatic one-movement orchestral music. Three types of poem are distinguished—narrative, poetic (lyrical), and epic—corresponding to the main genres of literature. Despite this typology, each specific work may, to varying degrees, contain all three principles—dramatic, lyrical, and epic. However, the predominance of one of them allows us to speak of a dominant type of poem, which determines both the nature of the figurative sphere and the features of the compositional structure of the work. This

understanding of the musical poem—not only as a genre but also as a form of thought—provides an opportunity to take a fresh look at the musical processes of the transition from Romanticism to Modernism.

Keywords: symphonic poem, Russian music of the 19th and early 20th centuries, Russian musical tradition, poemicity, genre specificity, musical terminology

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-117-124

EDN: KGIVCG

Sources:

1. Poema // Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar' (Poem // The Musical Encyclopedic Dictionary) / gl. red. Iu. V. Keldysh. – M.: «Sovetskaia entsiklopediia», 1990. – S. 438.
2. Dolzhanskii A.N. Simfonicheskaia poema (Symphonic Poem) // Kratkii muzykal'nyi slovar'. Izdanie piatoe. Seriia «Mir kul'tury, istorii i filosofii» / A. N. Dolzhanskii. – SPb.: Izdatel'stvo «Lan'». – S. 260.

References:

1. Appalónova, I. V. Zhanrovyy kanon simfonicheskoy pojemy i ego prelomlenie v instrumental'noj muzyke XIX – nachala XX veka: dis. ... kand. isk. (The Genre Canon of the Symphonic Poem and Its Refraction in Instrumental Music of the 19th – Early 20th Centuries: Cand. Sci. Dissertation). – Ufa, 2009. – 224 s.
2. Aranovskij, M. G. Chto takoe programnaja muzyka? (What is Program Music?). – M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1962. – 119 s.
3. Asaf'ev, B. V. Simfonicheskie pojemy Chajkovskogo (Tchaikovsky's Symphonic Poems) // O simfonicheskoy i kamernoj muzyke. – L.: «Muzyka», 1981. – S. 117–128.
4. Voronova, M. M. Simfonicheskaja poema Lista v ee svjaz' s literaturnoj romanticheskoy pojemoj (Liszt's Symphonic Poem in Its Connection with the Literary Romantic Poem) // Pamjati N. S. Nikolaevoj. – 1996. – Sb. 14. – S. 34–41.
5. Kancheli, M. A. Krupnaja odnochastnaja forma v muzyke XIX i na rubezhe XX veka (Large-Scale One-Part Form in Music of the 19th and at the Turn of the 20th Century). – Tbilisi: Izdatel'stvo «Ganatileba», 1969. – 206 s.
6. Loginova, V. A. O muzykal'noj kompozicii nachala XX veka: k probleme avtorskogo stilja (V. Rebikov, N. Cherepnin, A. Stanchinskij): dis. ... kand. isk. (On Musical Composition of the Early 20th Century: Toward the Problem of Author's Style (V. Rebikov, N. Cherepnin, A. Stanchinsky): Cand. Art. Diss.). – M., 2002. – 190 s.
7. Mazel', L. A. Nekotorye cherty kompozicii v svobodnyh formah Shopena (Some Features of Composition in Chopin's Free Forms) // Issledovanija o Shopene. – M.: Sovetskij kompozitor, 1971. – S. 161–208.
8. Popova, T. V. Simfonicheskaja poema (Symphonic Poem). – M.: Muzgiz, 1952. – 40 s.
9. Rybakina, E. L. Jesteticheskaja priroda zhanra muzykal'noj pojemy A. Skrjabina (The Aesthetic Nature of the Genre of A. Scriabin's Musical Poem) // Iz istorii russkoj i sovetskoy muzyki. – 1971. – Vyp. 3. – S. 182–194.
10. Skvorcova, I. A. Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov (Art Nouveau Style in Russian Musical Art at the Turn of the 19th–20th Centuries). – M.: Kompozitor, 2009. – 354 s.
11. Sokolov, O. V. K probleme tipologii muzykal'nyh zhanrov (On the Problem of the Typology of Musical Genres) // Problemy muzyki XX veka. – Gor'kij: Volgo-Vjatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1977. – S. 12–58.
12. Topilin, D. I. «Pojema jekstaza» A. N. Skrjabina: koncepcija simfonii-pojemy («The Poem of Ecstasy» by A. N. Scriabin: The Concept of the Symphony-Poem) // Opera Musicologica. – 2023. T. 15, № 4. – S. 42–61.
13. Shaposhnikov, I. A. Pojemnost' v romanticheskoy muzyke: fortepiannoe tvorchestvo F. Lista i F. Shopena: avtoref. dis. ... kand. isk. (Poem-like Nature in Romantic Music: The Piano Works of F. Liszt and F. Chopin: Abstract of a Cand. Sci. Dissertation). – Novosibirsk, 2016. – 25 s.
14. Javorskij, B. L. Pojemnost' (Poem-likeness) // Javorskij B. L. Izbrannye trudy. Tom II, chast' pervaja. – M.: izdatel'stvo «Sovetskij kompozitor», 1987. – S. 164–179.

УДК 316.722 (Культура различных обществ. Цивилизация)

«ДЛЯЩАЯСЯ АГРЕССИЯ»: ВЛИЯНИЕ ВОЕННОГО КОНФЛИКТА В ЮГОСЛАВИИ НА ОКРУЖАЮЩУЮ СРЕДУ, КУЛЬТУРНУЮ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТИРЫ

© 2025 Н. Манойлович

*Негош Манойлович, кандидат политических наук,
доцент Института славянской культуры*

E-mail: manojlovich-n@rguk.ru

*РГУ им. А.Н. Косыгина
Москва, Россия*

Статья поступила в редакцию 23.06.2025

Бомбардировка Югославии (1999) стала одной из самых трагических страниц в истории Европы конца XX в. Военная атака не только привела к разрушениям и человеческим жертвам, но и оказала значительное влияние на культурные процессы, ценностные ориентиры и идеалы общества. В данной статье рассмотрено, как последствия военных действий отразились на окружающей среде и как эти изменения повлияли на культурные идентичности, социальные отношения и ценности населения региона. Проанализированы особенности последствий военного конфликта 1999 г. в Союзной Республике Югославия, который не только грубо нарушил международное право, суверенитет и целостность СРЮ, государства-члена ООН, но и право ее граждан на здоровую окружающую среду. Самые передовые военные технологии использовались НАТО не только для убийств и ранений тысячи гражданских лиц и уничтожения инфраструктурной системы страны, но и для причинения непредсказуемого и долгосрочного воздействия на почву, воду, воздух, биоразнообразие и здоровье населения. Учитывая характер объектов, подверженных бомбардировке, этот беспрецедентный акт агрессии, не одобренный Советом Безопасности ООН, имел признаки экологической войны и экоцида, все еще продолжается.

Ключевые слова: СРЮ, культурная идентичность, ценностные ориентиры, экологическая война, экоцид, последствия войны

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-125-132

EDN: KJFVWO

Введение. Конфликт в Югославии стал катализатором изменений не только политической карты Балкан, но и культурного ландшафта региона. Разрушения, вызванные войной, затронули не только физическую инфраструктуру, но и культурные памятники, традиции и обычаи. В условиях насилия и хаоса ценности и идеалы, которые раньше объединяли разные этнические группы, подверглись испытанию. В данной статье мы анализируем, как последствия военного конфликта отразились на окружающей среде и как это повлияло на культурные процессы в постконфликтной Югославии.

Методы исследования: статистический и социологический анализ, мониторинг СМИ, диалектический метод исследования изменений этнокультурной ситуации в ее развитии, феноменологический метод изучения субъективного опыта.

История вопроса. Бомбардировка СРЮ со стороны НАТО началась 24 марта 1999 г. и длилась до 10 июня, когда после через 78 дней, по результатам подписанного на день раньше Военно-технического соглашения в г. Куманово, Северной Македонии, была проведена последняя, 2300-я по очереди, атака на 995 объектов по всей территории СРЮ [Андрић М., Јовановић М., Марковић И., Милинковић М., с. 1].

О характере этой военной акции, как де-факто наглядного примера акта агрессии, научное сообщество достаточно осведомлено. Исходя из способа ведения войны, выбора объектов бомбардировки, и, в первую очередь, на основе анализа экологических последствий, можно утверждать, что это военное вмешательство «имеет все характеристики экологической войны с серьезными последствиями на местном, региональном и глобальном уровнях» [Bakrač S.T., Klem E., Milanović M., с. 475].

Вполне очевидно выделяются два его основных измерения: химическое и радиологическое – НАТО, стреляя по целевым объектам, вызывал эффекты, которые были очень близки к последствиям химической войны, а использование боеприпасов с обедненным ураном способствовало возникновению последствий радиологической аварии [Bakrač S.T., Klem E., Milanović M., с. 490].

Опасные химические соединения, многие из которых обладают тератогенным, канцерогенным и мутагенным эффектами, попали в воздух, воду и почву, и в процессе циркуляции вещества и через пищевые цепи многие из них достигли живых организмов, а их воздействие на природу, людей и экосистемы в целом будет проявлять себя по-разному в течение многих лет [Bakrač S.T., Klem E., Milanović M., с. 490].

Настоящая ситуация сложилась таким образом, что в качестве целей для интенсивной бомбардировки были выбраны конкретные объекты, являющиеся экологически опасными. Это было сделано с использованием в общей сложности 1200 самолетов, осуществивших 26289 полетов, и пуском около 1000 крылатых ракет, выпустивших около 2900 бомб, а также других ракет, бросивших на СРЮ около 21700 тонн наиболее разрушительных взрывчатых веществ [Андрић М., Јовановић М., Марковић И., Милинковић М., с. 1].

Особенно опасной была бомбардировка промышленных объектов, оказавшая длительное воздействие на окружающую среду, в том числе на атмосферу, водотоки, землю, биоразнообразие и, наконец, на само население, подвергшееся воздействию опасных веществ, которые не только попали в воду, воздух, землю, но и в пищевую цепь. Об этом свидетельствует список уничтоженных и поврежденных гражданских объектов во время бомбардировки, приведенный в таблице 1 [Смиљанић С., с. 72-73].

Таб. 1. Разрушенные и поврежденные гражданские объекты (Destroyed and damaged civilian objects)

Предмет	№ действий	Поврежденный	Разрушенный	Общий
Промышленность				
Химическая	21	9	2	11
Механическая	27	9	-	9
Электронная	36	9	1	10
Транспортная	8	3	1	4
Мелкосерийное производство	5	4	-	4
Черная металлургия	7	4	-	4
Добыча газа	1	1	-	1
Табачная	7	2	-	2
Резиновая	7	3	-	3
Строительных материалов	7	3	-	3
Текстильная и кожевенная	8	6	-	6
Графическая	4	4	-	4
Пищевая	34	23	3	26
Производство обуви	1	1	-	1
Деревообрабатывающая	1	1	-	1
Итого:	174	82	7	89
Экономические объекты				
Угольные шахты	9	5	-	5
Строительство	20	12	-	12
Аграрные	33	27	2	29
Транспортные компании	13	4	1	5

Торговля	16	6	-	6
Гостиничный бизнес и туризм	46	35	2	37
Итого:	182	23	5	128
Электростанции				
Очистительный завод	21	3	-	3
Газовые установки	9	6	1	7
Топливные склады	96	27	7	34
Теплоцентрали	3	3	-	3
Тепловые электростанции	15	6	-	6
Подстанции	63	44	1	45
Линии электропередачи	24	20	2	22
Итого:	231	109	11	120
Инфраструктура				
Водоснабжение	19	17	1	18
Насосные станции	8	41	5	
Мосты	176	44	38	82
Дорожная сеть	76	56	5	61
Железнодорожная сеть	31	19	3	22
Аэропорты	172	14	-	14
Почтовая сеть	29	21	4	25
ТВ центры и спутниковые станции	21	5	7	12
Радио и ТВ репитеры	262	90	28	118
Итого:	+794	270	87	357
Медицинские учреждения				
Здания скорой помощи	2	2	-	2
Поликлиники	21	20	1	21
Больницы	22	19	-	19
Аптеки и ветеринарные станции	6	-	6	6
Итого:	51	47	1	48
Учебные заведения				
Детские сады	22	18	-	18
Начальные и средние школы	79	69	1	70
Факультеты	17	9	-	9
Интернаты и общежития	4	4	-	4
Итого:	122	100	1	101
Религиозные, культурные и спортивные сооружения				
Монастыри (косвенно)	68	29	-	29

Церкви (косвенно)	45	35	-	35
Ценные здания с историческим и архитектурным значением (непосредственно и косвенно)	267	77	5	82
Памятники	29	15	2	17
Археология (косвенно)	13	6	-	6
Дома культуры	6	5	-	5
Спортивные сооружения	9	9	-	9
Итого:	437	176	7	183
Сумма:	1991	907	119	1026

Перечисленные объекты, а также последствия совершенных на них бомбардировок, несомненно, говорит о характере конфликта как об экологической войне и представляет собой нарушение международного права по ведению боевых действий – Женевскую конвенцию и другие международные акты, рассматривающие вопросы экологии окружающей среды [Новиков С.С., с. 136]. Сравнивая содержание военной агрессии против СРЮ с содержанием важнейших экологических деклараций, резолюций, протоколов, соглашений и конвенций, нетрудно сделать вывод, что НАТО их нарушило [Кукушкина А.В., с. 237-242].

Например, оно нарушило статью 14 Протокола Женевских конвенций 1949 г., которая запрещает нападение на объекты, необходимые для выживания гражданского населения [Bakrač S.T., Klem E., Milanović M., с. 477].

Кроме того, нарушены Международная конвенция по предотвращению загрязнения с нефтью, Конвенция о рыболовстве и сохранении биологических ресурсов открытого моря, Конвенция о функционировании окружающей среды, которая была принята в 1977 г., Конвенция об охране всего природного наследия 1982 года, Венская конвенция об охране озонового слоя, Монреальский протокол по веществам, разрушающим озон, Конвенция о трансграничном загрязнении воздуха на большие расстояния, Конвенция об изменении климата [Pavlović V., с. 1].

Таким образом, вопреки существующим документам международного права, современные военные технологии того периода использовались не только для убийства и ранения тысяч невинных людей и уничтожения инфраструктуры страны, но и для неисчислимых и долгосрочных экологических последствий. В дополнение к самой передовой военной технике использовались боеприпасы, запрещенные международными правилами, что привело к уничтожению людей и их окружающей среды, загрязнению воздуха, почв, водотоков, подземных вод и различных реликтовых и эндемических фито- и зооценозов. Особенно тревожным является тот факт, что во время бомбардировок использовали запрещенное оружие с обедненным ураном - от 31 000 до 50 000 урановых снарядов [Јовановић М., с. 282-283]. По оценкам, во время бомбардировки на СРЮ было выброшено от 10 до 15 тонн обедненного урана, острое воздействие которого может вызвать рак [Грујичић, Д., Чикарић, с. 87].

Уран является не только высокотоксичным элементом, но и радиоактивным, оказывающим неблагоприятные воздействия на организм альфа-гамма излучением. В органы человека наиболее часто проникает путем ингаляции, а также во время приема пищи, выращенной в областях, где использовался обедненный уран во время войны [Благојевић Љ., с. 216].

Обедненный уран оказывает пагубное влияние на жизнь и здоровье населения даже сегодня, поскольку он постоянно и на длительный срок загрязняет окружающую среду [Rajković M.B., с. 295].

Ведущий сербский онколог и президент Общества борьбы с раком Слободан Чикарич за десятилетия профессиональных и научных исследований непосредственно связал намеренное использование боеприпасов с обедненным ураном в СРЮ с увеличением числа злокачественных опухолей и психофизических деформаций новорожденных из года в год. Вполне очевидно, что резкое увеличение злокачественных опухолей и мутаций генома в Сербии, количество которых резко возросло в последние

годы, не скоро закончится, а наоборот - их число будет неуклонно расти в ближайшие годы. [Петковић С., с. 1].

Следовательно, такое загрязнение окружающей среды, охватившее воздух, воду, почву, сложную биоценологическую систему, укладывается в определение экоцида, то есть «преднамеренное или непреднамеренное загрязнение и/или разрушение человеком земной среды, причем охватываются безраздельно все биоценозы, и вместе с ними человек – со всеми благами, созданными его усилиями» [Martinis M., Sekulić B., Lovrić A.Z.L., с. 160].

Об этом лучше всего свидетельствуют наиболее значительные экологические последствия для окружающей среды – почвы, атмосферы, водотоков, биоразнообразия земли и для населения в целом:

- У бомб, сброшенных на промышленные объекты, было чрезвычайно вредное воздействие на окружающую среду из-за химического выброса. Так, например, всего лишь в паре десятков километров от центра Белграда, неподалеку от г. Панчево, бомбы были сброшены на завод удобрений, нефтеперерабатывающий завод, завод аммиака. Нефть, сырая нефть, аммиак, хлор, поливинилхлорид, мономеры винилхлорида, были выпущены в окружающую среду.
- В атмосфере обнаружена повышенная концентрация монооксида углерода, фосгена, мономеров фенилхлорида, аммиака, соляной кислоты, а также концентрация тяжелых металлов, сажи, диоксида серы, пирана и других веществ с токсическим действием, что привело к ослаблению озонового слоя, усиливая ультрафиолетовое излучение.
- Воздействие на водотоки вызвано токсичными разливами химических веществ и последующим осаждением – осадки попали в воду через почву и воздух; большое количество токсичных и канцерогенных веществ было выпущено в Дунае, и в таких реках как Велика Морава, Колубара, Лепеница и т. д.
- Большие площади суши отравлены из-за интенсивных военных действий, оказывающие долгосрочные последствия.

Биоразнообразие было сильно опустошено в таких заповедниках, как Копаоник, Фрушка гора, Шарпланина, Тара, Палич, Делиблатска пешчара и т. д. [Dimitrijević B., Dželetović M., с. 449-451].

Результаты исследования. Ввиду суммарного количества последствий бомбардировок НАТО, при опоре на уже существующие систематизации выше были выделены только самые показательные события, без более глубокого качественного определения. Эта экологическая война и после более чем 20 лет по окончании бомбардировок по-прежнему остается на территории Республики Сербия, только в измененном виде.

Военный конфликт в Югославии поставил под сомнение и традиционные культурные идентичности. Этнические группы, которые ранее сосуществовали относительно мирно, начали воспринимать друг друга через призму насилия и ненависти. Это привело к формированию новых идентичностей, основанных на травме и утрате.

Процессы коллективной памяти играют ключевую роль в формировании новых ценностных ориентиров, позволяя обществу осмыслить прошлое и двигаться вперед. Память о конфликте стала важным элементом культурной идентичности и в постконфликтной Югославии. Мемориалы, музеи и памятники превратились в символы страданий и утрат. Однако, с учетом того что каждая конфликтующая сторона занимает противоположную или несовместимую позицию по отношению к интересам другой стороны, вышеуказанные объекты не стали местом для диалога и примирения между различными этническими группами.

Общеизвестно, что представление о прошлом конструируется и поддерживается в процессе взаимодействия и коммуникации. В балканских условиях постконфликтный период нередко сопровождается отсутствием взаимодействия и коммуникации, поэтому коллективная память формируется на основе собственных воспоминаний каждой группы и собственной интерпретации значимых событий, исторических фактов, на культурных традициях и нормах, которые определяют групповую идентичность.

Военная атака со стороны НАТО не могла не повлиять и на изменение ценностных ориентиров и идеалов, а также возникновение этических дилемм. Вопросы справедливости, ответственности и примирения стали центральными темами обсуждения: как можно простить тех, кто причинил боль; как восстановить доверие между этническими группами?

Постконфликтный период в условиях глобализации и интеграции также проходил в поиске новых идеалов, таких как толерантность и взаимопонимание.

Сложно говорить о важности мирного сосуществования и уважения к культурным различиям, если на одно и то же событие одни смотрят как на открытый акт агрессии, а другие видят в нем «гуманитарную интервенцию». Эти вопросы требуют глубокого осмысления и обсуждения на уровне постконфликтного общества.

Неустранимые последствия бомбардировки, в первую очередь на промышленных и других объектах высокого экологического риска, а также вред, нанесенный непосредственно и в качестве побочного воздействия на окружающую среду, показывают, что вышеописанный беспрецедентный акт агрессии, совершенный без соответствующей резолюции Совета Безопасности ООН, имеет все характеристики экологической войны и экоцида. Такие позиции становятся еще более очевидными, если учесть особую роль, которую сыграло применение боеприпасов с обедненным ураном, вызвавшим огромные экологические последствия, серьезный экологический ущерб и риск для здоровья человека [Bakrač S. T., Klem E., Milanović M., с. 76].

Об этом также свидетельствует и тот факт, что действия НАТО, нарушили международно-правовую базу в области охраны окружающей среды, в первую очередь, обязанность государств действовать таким образом, чтобы деятельность в рамках их юрисдикции или контроля не наносила ущерба окружающей среде других государств за пределами действия национальной юрисдикции [Кукушкина А.В., с. 240].

Принимая во внимание, характер ущерба, нанесенного экологии, а также предполагаемый срок влияния, который оценивается в миллиарды лет [Ковачевић, с. 1], можно сказать, что агрессия НАТО против Югославии, то есть на Республику Сербия, не закончена, она просто изменила свою форму и способы действия в этой войне, которая еще не закончилась.

Выводы. Военный конфликт в Югославии оставил глубокий след не только в экологии региона, но и в его культурной памяти. Экологические последствия войны продолжают оказывать влияние на здоровье населения и состояние окружающей среды. В то же время культурные процессы, произошедшие в постконфликтный период, свидетельствуют о стремлении общества к восстановлению идентичности и поиску новых ценностных ориентиров.

Важно отметить, что преодоление последствий конфликта требует комплексного подхода, включающего экологические и культурные аспекты. Только совместными усилиями можно создать устойчивое общество, способное преодолеть травмы прошлого и строить будущее на основе взаимопонимания. Таким образом, изучение последствий военного конфликта в Югославии, с точки зрения культурной идентичности и ценностных ориентиров, позволяет глубже понять сложные процессы формирования идентичности, ценностей и идеалов в условиях насилия и хаоса. Это знание необходимо не только для понимания прошлого, но и для построения мира в будущем.

Литература:

1. Кукушкина, А. В. Международно-правовая квалификация бомбардировок авиацией НАТО территории Югославии и их экологические последствия / А.В.Кукушкина // Вестник Томского государственного университета. — 2018. — №436. — С. 237-242.
2. Новиков, С. С. Экологические и правовые аспекты бомбардировок Югославии в 1999 г. / С.С.Новиков // Вестн. Ивановского госуд. энергетич. ун-та. — 2011. — Вып. 2. — С. 136–139.
3. Андрић, М., Јовановић, М., Марковић, И., Милинковић, М. Јединство народа и војске темљ успешно одбране, Прес центар Војске Југославије 18. јун 1999. године. Дневни преглед, билтен бр. 76, Београд.
4. Благојевић, Љ. Животна редина и здравље. Универзитет у Нишу, Факултет заштите на раду у Нишу, Ниш. — 2012.
5. Bakrač, S. T., Klem, E., Milanović, M Assessment Of Ecological Damage From The Nato Bombing Of The Republic Of Serbia In 1999, 5937. — 2018. — Vojno delo. — P. 71-81.
6. Bakrač, S. T., Klem, E., Milanović, M. Ekološke posledice NATO bombardovanja Republike Srbije 1999. godine. Vojno delo. — 2018. — Vol. 70, br. 7. — S. 475-492.
7. Dimitrijević, B., Dželetović, M. Economic, Environmental And Health Effects Of The 1999 Nato Bombing – Survey. — P. 440-459. In: David vs. Goliath: NATO war against Yugoslavia and its implications, Edited by Nebojša Vuković, Belgrade, 2019, Institute of International Politics and Economics, Belgrade Faculty of Security Studies at the University of Belgrade.

8. Грујичић, Д., Чикарић, С. Здравствене последице НАТО агресије на СРЈ 1999. године. Зборник: Први међународни Конгрес православних учених. Еванђелске вредности и будуће православног света. «Православље и наука» 23-28 октобра 2017 г., Београд, Србија. – Воронеж: ИСТОКИ, 2017. – 332 с. Стр. 84-89.
9. Јовановић, М. Заштита животне средине током оружаних сукоба // Војно дело. – 05.2015. – Р. 277-286.
10. Ковачевић, И. Последице НАТО бомбардовања. Сваком 18.600 бекерела зрачења! Интервју са проф, др Слободаном Чикарићем. Новости. (18.12.2018). Вебпрезентација. – URL: <http://www.novosti.rs/вести/наследна/друштво.395.html:766528-Сваком-18-600-бекерела-зрачења> (дата обраћања: 20.01.2025).
11. Martinis, M., Sekulić, B., Lovrić, A. Z. L. Ekocid u Hrvatskoj Soc. Ekol. – 1992. – Vol. 1. – No. 2. – S. 59-166.
12. Pavlović, V. Ekologija i rat, Izveštaj nezavisnih eksperata o NATO bombardovanju SRJ, Beograd: CEPOR, FPN, 2012.
13. Петковић, С. Злочин у рату, геноцид у свету. Службени гласник и Друштво Србије за борбу против рака. – Београд, 2012.
14. Rajković, M. B. Životna sredina i osiromašeni uranijum. – Hem. Indo. – 2001. –55 (7-8). – Str. 295-308.
15. Смиљанић, С. Агресија НАТО на СРЈ. Војска Југославије у одбрани од агресије 1999. године, књига прва. Сведочанства. – Београд, 2009.

**«LONG-TERM AGGRESSION»: THE IMPACT OF THE MILITARY CONFLICT
IN YUGOSLAVIA ON THE ENVIRONMENT, CULTURAL IDENTITY
AND VALUE ORIENTATIONS**

© 2025 N. Manojlovic

*Njegos Manojlovic, PhD in Political Science,
Associate Professor of the Institute of Slavic Culture*

E-mail: manojlovich-n@rguk.ru

Russian State University named after A.N. Kosygin
Moscow, Russia

The bombing of Yugoslavia (1999) was one of the most tragic pages in the history of Europe at the end of the 20th century. The military attack not only resulted in destruction and loss of life but also had a significant impact on cultural processes, values, and ideals of society. This article examines how the consequences of military action affected the environment and how these changes influenced the cultural identities, social relations, and values of the region's population. This article analyzes the specific consequences of the 1999 military conflict in the Federal Republic of Yugoslavia, which not only grossly violated international law, the sovereignty and integrity of the FRY, a UN member state, but also the right of its citizens to a healthy environment. NATO used the most advanced military technologies not only to kill and injure thousands of civilians and destroy the country's infrastructure, but also to cause unpredictable and long-term impacts on soil, water, air, biodiversity, and public health. Given the chosen nature of the targets, this unprecedented act of aggression, not approved by the UN Security Council, had the hallmarks of environmental warfare and ecocide and is still ongoing..

Keywords: FRY, cultural identity, value orientations, ecological war, ecocide, aftermath of the war

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-125-132

EDN: KJFVWO

References:

1. Kukushkina, A. V. Mezhdunarodno-pravovaja kvalifikatsija bombardirovok aviatsiei NATO territorii Iugo-slavii i ikh ekologicheskie posledstviia (International legal qualification of the bombing of Yugoslavia by NATO aircraft and their environmental consequences) / A.V.Kukushkina // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. –2018. – №436. – S. 237-242.
2. Novikov, S. S. Ekologicheskie i pravovye aspekty bombardirovok Iugoslavii v 1999 g. (Environmental and legal aspects of the bombing of Yugoslavia in 1999) / S.S.Novikov // Vestn. Ivanovskogo gosud. energetich. un-ta. – 2011. – Vyp. 2. – S. 136–139. Kukushkina A.V. Mezhdunarodno-pravovaya kvalifikacija bombardirovok aviacije NATO territorii Jugoslavii i ikh ekologicheskie posledstviya / A.V.Kukushkina // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2018. №436. – S. 237-242.
3. Андрић, М., Јовановић, М., Марковић, И., Милинковић, М. Јединство народа и војске темељ успешне одбране, Прес центар Војске Југославије 18. јун 1999. године. Дневни преглед, билтен бр. 76, Београд.
4. Благојевић, Љ. Животна средина и здравље. Универзитет у Нишу, Факултет заштите на раду у Нишу, Ниш. – 2012.
5. Bakrač, S. T., Klem, E., Milanović, M. Assessment Of Ecological Damage From The Nato Bombing Of The Republic Of Serbia In 1999, 5937. – 2018. – Vojno delo. – P. 71-81.
6. Bakrač, S. T., Klem, E., Milanović, M. Ekološke posledice NATO bombardovanja Republike Srbije 1999. godine. Vojno delo. – 2018. – Vol. 70, br. 7. – S. 475-492.

7. Dimitrijević, B., Dželetović, M. Economic, Environmental And Health Effects Of The 1999 Nato Bombing – Survey. — P. 440-459. In: David vs. Goliath: NATO war against Yugoslavia and its implications, Edited by Nebojša Vuković, Belgrade, 2019, Institute of International Politics and Economics, Belgrade Faculty of Security Studies at the University of Belgrade.
8. Грујичић, Д., Чикарић, С. Здравствене последице НАТО агресије на СРЈ 1999. године. Зборник: Первый между-народный Конгресс православных ученых. Евангельские ценности и будущее православного мира. «Православие и наука» 23-28 октября 2017 г., Белград, Сербия. – Воронеж: ИСТОКИ, 2017. – 332 с. Стр. 84-89.
9. Јовановић, М. Заштита животне средине током оружаних сукоба // Војно дело. — 05.2015. — Р. 277-286.
10. Ковачевић, И. Последице НАТО бомбардовања. Сваком 18.600 бекерела зрачења! Интервју са проф, др Слободаном Чикарићем. Новости. (18.12.2018). Вебпрезентација. — URL: <http://www.novosti.rs/вести/населовна/друштво.395.html:766528-Сваком-18-600-бекерела-зрачења> (дата обращения: 20.01.2025).
11. Martinis, M., Sekulić, B., Lovrić, A. Z. L. Ekocid u Hrvatskoj Soc. Ekol. — 1992. — Vol. 1. — No. 2. — S. 59-166.
12. Pavlović, V. Ekologija i rat, Izveštaj nezavisnih eksperata o NATO bombardovanju SRJ, Beograd: CEPOR, FPN, 2012.
13. Петковић, С. Злочин у рату, геноцид у миру. Службени гласник и Друштво Србије за борбу против рака. — Београд, 2012.
14. Rajković, M. B. Životna sredina i osiromašeni uranijum. — Hem. Indo. — 2001. —55 (7-8). — Str. 295-308.
15. Смиљанић, С. Агресија НАТО на СРЈ. Војска Југославије у одбрани од агресије 1999. године, књига прва. Сведочанства. — Београд, 2009.

УДК 168.522: 75.04 (Гуманитарные науки. Культурология / Объекты художественного изображения.
Жанры живописи)

ЦВЕТ В АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

© 2025 Е.Г. Столярова¹, А.В. Давыдов^{1, 2, 3}

Столярова Елена Георгиевна, профессор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры архитектурно-строительной графики и изобразительного искусства

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7861-0162>

E-mail: stolyarovanews@mail.ru

Давыдов Алексей Владимирович, доцент кафедры издательского дела и книгораспространения, доцент кафедры теории и истории журналистики, доцент кафедры философии, истории и теории мировой культуры и искусства

E-mail: avd63ru@yandex.ru

¹Самарский государственный технический университет

²Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева

³Самарский государственный социально-педагогический университет
Самара, Россия

Статья поступила в редакцию 25.08.2025

В данной статье рассматривается понятие цвета в контексте абстрактной живописи России начала XX в. Цель работы авторов статьи сводится к выявлению полной самостоятельности цвета от служебной функции и определению его в качестве конституирующего фактора в структуре изобразительного искусства. В исследовании приведен сравнительный анализ теории и практики творчества В.В. Кандинского и К.С. Малевича. Даны общие предпосылки возникновения и формирования радикального пересмотра идеи и функции живописи, которые привели к возникновению беспредметного искусства, где цвет приобрел автономные художественные средства на фоне влияния духовно-философских концептов на искусство начала XX в. Теоретическое и практическое переосмысление цвета проявилось у В.В. Кандинского и К.С. Малевича в абсолютно противоположных аспектах. Сравнительный анализ творчества этих художников выявил принципиально разные взгляды на роль и функцию цвета, его концептуальную сущность в связях с формой и пространством, понимающимися в контексте онтологического статуса цвета как токового. В статье прослежено влияние первооткрытий В.В. Кандинского и К.С. Малевича на формирование множества новых направлений в искусстве и проявление их концепций в исканиях современных художников. Авторы приходят к выводу о том, что цвет является самостоятельным важнейшим средством выразительности и потенции в концептуальной и визуальной первооснове художественных практик XX и XXI вв. В статье сформулированы основные законы и принципы работы с цветом, проведены параллели и выявлены инновации в применении цвета с целью достижения наибольшей выразительности живописи метамодернизма.

Ключевые слова: цвет, абстрактная живопись, средства выразительности цвета, В.В. Кандинский, К.С. Малевич

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-133-139

EDN: KJWJXI

Введение. Цвет в искусстве является одним из ключевых элементов изобразительного творчества и его переосмысление сильно расширило и раскрыло понимание цвета как такового. Цветом не только передают живописную реальную среду, но и использует его, как самостоятельный объект для изучения его выразительных возможностей. К такому восприятию цвета искусство готовилось постепенно. Исторически до середины XIX в. художники применяли колористическую палитру для создания образов окружающего мира, стараясь с его помощью передать форму, свет, тень и световоздушную среду. Импрессионисты первыми начали экспериментировать с цветом, используя чистые, открытые тона для передачи световоздушной среды в расчете на оптическое смешение ярких красок на холсте, добиваясь тем самым эмоциональных эффектов и впечатлений от увиденного. Эти эксперименты активно и бурно продолжились в начале XX в., проявляясь в авангардных направлениях в искусстве последующего времени. Экспрессионизм, абстракционизм, минимализм и т. д. исследовали цвет как концепцию.

История вопроса. Мы можем констатировать, что к основным законам и принципам работы с цветом на современном этапе можно отнести знания цветовых контрастов, семантики цвета, психофизиологии восприятия, его связи с формой и пространством. Цвет, благодаря авангардным исследованиям начала XX в., приобрел самостоятельность и является на сегодня убедительным и принимаемым объектом творческой мысли художника. Актуальные искусствоведческие исследования предполагают, что метамодернизм XXI в. развивается в двух основных концептуальных направлениях. Это ирония, граничащая с цинизмом или безудержный оптимизм метафизических представлений. Цвет в данном случае, безусловно, играет решающую роль в психо-эмоциональном воздействии на зрителя, как на искушенного и грамотного, так и на зрителя-дилетанта. Отличие восприятия искусства кроется в множестве смыслов, которые может разгадать реципиент в силу своей компетентности. Смысл может быть связан с формой и пространством, а может полностью оторваться от предметности. И в этом видении и мироощущении художников несомненную роль сыграли теоретические и практические исследования В.В. Кандинского и К.С. Малевича.

Современные цифровые технологии оказали значительное влияние на восприятие и трансляцию колористических схем. Это открывает новые горизонты для исследования цвета как явления в художественном творчестве. Авторы статьи выдвигают гипотезу, что формальные возможности использования цвета количественно увеличиваются за счет современных технологий, но это не даст полного раскрытия его возможностей, поскольку в связке «цветовой объект – реципиент» требуется чувственный, эмоциональный отклик, который присущ только человеческой психике, реагирующей на цветовой аспект художественного произведения «вибрациями души». На эту тему писал сам В.В. Кандинский в своей работе «Точка и линия на плоскости» [3]. Цвет и форма в теории В. Кандинского исследовались в кандидатской диссертации Бондаревой Натальи Александровны [1]. К.С. Малевич исследовал беспредметность как явление в изобразительном искусстве и написал работу «От кубизма и футуризма к супрематизму» [4,5]. Также известны сочинения Д.В. Сарабьянова, посвященные русскому авангарду. О современных тенденция в изобразительном искусстве в контексте цвета в абстрактной живописи можно прочесть у М. М. Чубаровой [9] и Д. Шапиро [10].

Методы исследования. Исторический анализ материала по изучению теории и практики работ В.В. Кандинского и К.С. Малевича привел к экспликации смыслов их творчества. Авторы статьи предлагают свое видение развития понятия «цвет» в современном искусстве. Сравнительный анализ дал характеристики сходства и различия, исследуемых художников. Методы синтеза и моделирования позволили понять взаимосвязи и обосновать перспективы эволюции основных концептов, изложенных художниками в своих научных трудах.

Результаты исследования. Наиболее радикальные эксперименты с цветом проводили русские художники-авангардисты Василий Кандинский и Казимир Малевич. Им удалось с различных точек зрения, но одинаково убедительно показать безграничные возможности цвета как самостоятельной единицы искусства. В начале XX в. были радикально пересмотрены взгляды на возможности живописи вообще. Онтология искусства включила в свой арсенал беспредметную живопись, где цвет перестал являться описательной частью, а приобрел автономный характер, явился самостоятельным элементом живописи. Цвет философски переосмыслен и представлен В.В. Кандинским и К.С. Малевичем в контексте теософии, антропософии и символизма того времени. С помощью цвета художники пытались понять сущность трансцендентного, не связанного с реально-натуралистическим миром явления. В их искусстве цвет и форма были эмансипированы, самостоятельны для выражения сущности искусства. Все это объединяло художников-новаторов, но они шли к своему пониманию искусства различными путями, приобретая радикально-противоположные видения сущности, роли цвета, его связи с формой и пространством, что породило противоположные кульминации идей цвета как такового, расширило понимание цвета и его возможностей для всего современного искусства.

Две фундаментальные парадигмы в осмыслении цвета различаются моделями представления о цвете. У В.В. Кандинского психосенсорная и духовно-символическая модель, базирующаяся на духовно-эмоциональной сфере реципиента, связана субъективными психологическими переживаниями зрителя. В.В. Кандинский продвигал синестетическую (цвето-звуковую) концепцию восприятия цвета. К.С. Малевич создал супрематизм, где супрема, означающий наивысший, идейно уводил цвет к абсолютной беспредметности. Цвет для него строительный материал для новой реальности.

У В.В. Кандинского цвет генерирует форму под влиянием внутренней необходимости художника, создает вибрирующее эмоционально-насыщенное динамичное поле. Он попытался переложить музыку на холст, остановить мгновение чувствования на картинной плоскости, вложить энергию звука в художественное изображение. В итоге экспериментального синтеза искусств, музыки и живописи В.В. Кандинский обосновал цвет как визуальную «вибрацию души». У этого автора цвет не имеет конечной точки, ему (цвету) не нужны границы, они ослабляют, останавливают эмоциональный выплеск на холсте. У Кандинского свой космос, свое пространство. Цвет в его живописных работах и научных трудах исследуется как средство для постижения Вселенной, Вселенной человеческой души. Семантика цвета формировалась последовательно от простого связующего средства между элементами композиции до знака или символа [Столярова, Е. Г., Давыдов А.В., с. 1088].

В.В. Кандинский виртуозно использует цвет как в нечетких оттенках перелива и в тональных контрастах. В его картинах работают нюансы в колористических растяжках, дают абсолютную неповторимость гаммы. Цвет у В.В. Кандинского в движении, он не ограничен контуром, перетекает из одной субстанции в другую, из одной формы в другую, появляясь и исчезая почти как в квантовой теории физики. "Таким образом, первоначальный элементарный физический фактор становится путем, по которому цвет приходит к душе" [Кандинский В.В., с. 48].

К.С. Малевич, в отличие от В.В. Кандинского, работал с цветом как со структурной формой, предполагающей моделирование новой реальности. Белый фон пустота и в ней рождается новая пластическая система. Семантика цвета предполагала расшифровку художественных концепций. Например, черный квадрат на белом фоне – это манифест супрематизма, полное освобождение от предметности. «Ноль форм» - потенция создания нового после исчезновения всего в концепции «Белого на белом». Цвет у К.С. Малевича атрибут формы, без которого не существует сама форма, он локален, чист и конкретен. Цветовая субстанция у К.С. Малевича определена в границы простой геометрической формы: в круги, квадраты, прямоугольники. Чтобы выразить идею, по мнению автора, ее необходимо законсервировать, запечатлеть, зафиксировать в неких четких границах. К.С. Малевич использует четкий абрис, жесткий контур, локальный цвет. Форма служит выражению концепции художника, формулирующийся как уход от натуралистической изобразительности к чистой абстракции, выраженной в совершенной простой геометрической форме. Основным принцип его художественного творчества – создание концептуально-геометрической конструкции.

Творчество Василия Кандинского и Казимира Малевича фундаментально повлияло на современное искусство. Можно отметить, что заявленная абстракция была легитимирована и получила свое дальнейшее развитие. Исследования Кандинского положили начало психоэмоциональной, экспрессивной ветви беспредметного искусства. Выход подсознательного состояния на картинную плоскость в дальнейшем проявились у Марка Ротко, Жоана Миро, Джексона Поллока и других художников XX века. Малевич положил начало структурному искусству, которое в дальнейшем мы можем видеть в неопластицизме Пита Мондриана, Барнетта Ньюмана, Френка Стеллы.

Еще одним прорывом в искусстве была демистификация живописи, показ возможностей самих средств изобразительного искусства, а именно цвета, линии, формы, фактуры и плоскости. А это позже привело к появлению минимализма, концептуализма и редукционизма, где через простейшие фундаментальные элементы художники научились передавать сложность образа. Например, в творчестве Андрея Волкова, современного художника, продолжателя творческой династии известного мастера гранатовой чайханы Александра Волкова, эта линия редукционизма находит выражение в строгом отборе фундаментальных элементов — чистого цвета, геометрически точной формы и фактурной плоскости, — где каждая деталь лишена декоративности и работает на выявление сущностной структуры образа, демонстрируя мощь минималистичного высказывания (рис.1. Андрей Волков. Из серии «Огонь, иди со мной». 2010 г., Холст, масло).

Другой представитель современного искусства - Михаил Молочников, акцентируя выразительные возможности цвета и динамической линии как самодостаточных носителей смысла и эмоции, продолжает демистификацию живописного языка, показывая, как сложнейшие внутренние состояния и концептуальные идеи могут быть переданы через вибрацию элементарных форм и их взаимодействие на плоскости (рис.2. Молочников Михаил. Стрекозы живут во мне, 1994 г., бумага, тушь, 60 x 60).

Рис. 1. Андрей Волков. Из серии «Огонь, иди со мной». 2010. Холст, масло



Рис. 2. Михаил Молочников. Стрекозы живут во мне. 1994. Бумага, тушь



Нельзя не упомянуть и о влиянии творчества В.В. Кандинского и К.С. Малевича на развитие дизайна, архитектуры и визуальной культуры в целом. Цветовые теории цвета В.В. Кандинского активно используются в менеджменте, рекламе, кино, а принципы супрематизма легли в основу графического дизайна и разработку логотипов. Эти два титана мирового искусства положили начало новому визуальному языку и кардинально изменили художественное мышление и представление о возможностях искусства в целом. Их идеи с трактовкой цвета стали источником для вдохновения современных художников-колористов и связаны с теорией восприятия в актуальном контексте. Современные художники не копируют этих мастеров искусства, а проводят переосмысление идей в контексте новых технологий, социальных и культурных реалий.

Сегодня цвет стал самостоятельным объектом философского осмысления и художественных экспериментов. Пользуясь только одним средством выразительности, а именно цветом, художники современности демонстрируют способности колористической гаммы создавать особые миры, наполненные символизмом, культурными ассоциациями и знаковыми концепциями.

Выводы. Таким образом, можно утверждать, что цвет в современном искусстве в целом развивается по двум направлениям. Первое – сохраняет свою гуманистическую функцию, «человечность», способность создаваться креативным подходом художника к творчеству и предполагать тот самый эмоциональный отклик у зрителя, когда в произведениях искусства остается магия творчества, живого и

неповторимого следа художника со своим авторским стилем и уникальными особенностями, иногда парадоксальными и неподдающимися никаким объективным критериям и оценкам. Второе направление развития цвета – это его цифровая формула и нейронная фактура, созданная цифровым искусственным интеллектом, который на сегодняшний день достаточно широко представлен палитрой цветовых тонов и цветовых гармонических сочетаний. Здесь можно исследовать как количественную составляющую, так и качественную характеристику самого цифрового цвета, более интенсивно влияющего на зрительный орган человека. Авторы предполагают, что творчество К.С. Малевича (супрематизм) и В.В. Кандинского (лирическая абстракция) осуществило фундаментальный разрыв с миметической традицией и реалистическим академическим дарвинизмом, утвердив беспредметность как автономный онтологический статус искусства. К.С. Малевич заложил основы концептуализма через абсолютизацию самой сущности идеи (наглядным примером может послужить картина "Черный квадрат") и геометрической структуры, предвосхитив минимализм, в то время как В.В. Кандинский теоретизировал и реализовал экспрессивно-эмоциональную абстракцию, основанную на "внутренней необходимости" и синестезии (аналогия с музыкой), открыв путь абстрактному экспрессионизму. Работы В.В. Кандинского ("О духовном в искусстве") и К.С. Малевича (манифесты супрематизма) предоставили системное теоретическое обоснование абстракции. Исследования психофизиологии восприятия цвета, формы и пространства стали методологической базой для последующих художественных практик и педагогики Баухауса, ВХУТЕИНа и ВХУТЕМАСа. Их научные и креативные практики напрямую инициировали и существенно повлияли на формирование ключевых направлений модернизма и постмодернизма: конструктивизма, неопластицизма, абстрактного экспрессионизма, минимализма, концептуализма и лирической абстракции. Исследования в области науки о цвете имеют безграничные возможности. Наследие обоих художников остается актуальным полем рефлексии и интертекстуального диалога в contemporary art, проявляясь в постоянном обращении к фундаментальным элементам визуального языка в пространстве современного искусства.

Литература:

1. Бондарева, Н. А. Цвет и форма в теории В. Кандинского: генезис и взаимодействие : дис. ... канд. искусствovedения : 17.00.04 / Бондарева Наталья Александровна. – Москва, 2015. – 215 с.
2. Иванов, А. В. Рецензия супрематизма в цифровую эпоху / А. В. Иванов // Искусствovedение. – 2020. – № 3 (42). – С. 78–95.
3. Кандинский, В. В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве / Василий Васильевич Кандинский ; [пер. с нем. Е. Козиной «Точка и линия на плоскости»]. – Москва : Издательство АСТ, 2019. – 321 с. – ISBN 978-5-17-118295-0.
4. Малевич, К. С. Мир как беспредметность / Казимир Северинович Малевич. – Москва : ABCdesign, 2019. – 207 с. – ISBN 978-5-4330-0151-4.
5. Малевич, К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм / К. С. Малевич. – Пет-роград : Журнал «Супремус», 1916. – 32 с. // Малевич, К. С. Собрание сочинений : в 5 т. / К. С. Малевич. – Москва : Гилея, 1995. – Т. 1. – С. 25–56.
6. Петров, И. А. Цвет в теории Кандинского / И. А. Петров // Искусствознание. – 2010. – № 3. – С. 45–60.
7. Сарабьянов, Д. В. Русский авангард / Д. В. Сарабьянов. – Москва : Искусство, 1993. – 280 с. – ISBN 5-210-02162-9.
8. Столярова, Е. Г., Давыдов А.В. Цвет как средство выразительности абстрактной живописи / Е. Г. Столярова, А. В. Давыдов // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Архитектура и градостроительство : сб. ст. 80-ой юбилейной Всероссийской науч.-техн. конф. / под общ. ред. М. В. Шувалова, А. А. Пищулева, Е. А. Ахмедовой. – Самара : Самар. гос. техн. ун-т, 2023. – С. 1086–1092.
9. Чубарова, М. М. Абстракция в эпоху цифровых технологий: трансформация визуального языка / М. М. Чубарова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 2: Искусствovedение. Филологические науки. – 2021. – № 2. – С. 67–74.
10. Шапиро, Д. Цвет как язык искусства: от символизма к абстракции / Дэвид Шапиро ; пер. с англ. А. Г. Николаевой. – Санкт-Петербург : Азбука-Аттикус, 2018. – 384 с. – ISBN 978-5-389-14722-3.

COLOR IN ABSTRACT PAINTING IN RUSSIA IN THE EARLY 20TH CENTURY

© 2025 E.G. Stolyarova¹, A.V. Davydov^{1, 2, 3}

Elena G. Stolyarova, Professor, PhD in Art History, Associate Professor, Department of Architectural and Construction Graphics and Fine Arts

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7861-0162>

E-mail: stolyarovnews@mail.ru

*Alexey V. Davydov, Associate Professor, Department of Publishing
and Book Distribution, Associate Professor, Department of Theory and History of Journalism,
Associate Professor, Department of Philosophy, History, and Theory of World Culture and Art*

E-mail: avd63ru@yandex.ru

¹Samara State Technical University

²Samara National Research University

³Samara State University of Social Sciences and Education
Samara, Russia

This article examines the concept of color in the context of abstract painting in Russia in the early 20th century. The authors' goal is to identify the complete independence of color from its service function and to define it as a constitutive factor in the structure of fine art. The study provides a comparative analysis of the theory and practice of V.V. Kandinsky and K.S. Malevich. The article provides general prerequisites for the emergence and formation of a radical revision of the idea and function of painting, which led to the emergence of non-objective art, where color acquired autonomous artistic means against the background of the influence of spiritual and philosophical concepts on the art of the early 20th century. Theoretical and practical rethinking of color was manifested in Kandinsky and Malevich in absolutely opposite aspects. A comparative analysis of the work of these artists revealed fundamentally different views on the role and function of color, its conceptual essence in connection with form and space, understood in the context of the ontological status of color as current. The article traces the influence of the discoveries of Kandinsky and Malevich on the formation of many new trends in art and the manifestation of their concepts in the searches of modern artists. The authors come to the conclusion that color is an independent and most important means of expressiveness and potential in the conceptual and visual basis of artistic practices of the 20th and 21st centuries. The article formulates the basic laws and principles of working with color, draws parallels and identifies innovations in the use of color in order to achieve the greatest expressiveness of metamodernist painting.

Key words: color, abstract painting, means of color expression, V.V. Kandinsky, K.S. Malevich

DOI: 10.37313/2413-9645-2025-27-103-133-139

EDN: KJWJXI

References:

1. Bondareva, N. A. Tsvet i forma v teorii V. Kandinskogo: genezis i vzaimodeistvie : dis. ... kand. iskusstvo-vedeniia : 17.00.04 (Color and Form in the Theory of V. Kandinsky: Genesis and Interaction: Dis. ... Cand. Art History: 17.00.04) / Bondareva Natal'ia Aleksandrovna. – Moskva, 2015. – 215 s.
2. Ivanov, A. V. Retseziia suprematizma v tsifrovuiu epokhu (Review of Suprematism in the Digital Age) / A. V. Ivanov // *Iskusstvovedenie*. – 2020. – № 3 (42). – S. 78–95.
3. Kandinskii, V. V. Tochka i liniia na ploskosti. O dukhovnom v iskusstve / Vasilii Vasil'evich Kandinskii ; [per. s nem. E. Kozinoi «Tochka i liniia na ploskosti»] (Point and Line on a Plane. On the Spiritual in Art / Vasily Vasilyevich Kandinsky; [translated from German by E. Kozina "Point and Line on a Plane"])). – Moskva : Izdatel'stvo AST, 2019. – 321 s. – ISBN 978-5-17-118295-0.
4. Malevich, K. S. Mir kak bespredmetnost' (The World as Non-Objectivity) / Kazimir Severinovich Malevich. – Moskva : ABCdesign, 2019. – 207 s. – ISBN 978-5-4330-0151-4.
5. Malevich, K. S. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realism (From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Painterly Realism) / K. S. Malevich. – Pet-rograd : Zhurnal «Supremus», 1916. – 32 s. // Malevich, K. S. *Sobranie sochinenii* : v 5 t. / K. S. Malevich. – Moskva : Gileia, 1995. – T. 1. – S. 25–56.
6. Petrov, I. A. Tsvet v teorii Kandinskogo (Color in Kandinsky's Theory) / I. A. Petrov // *Iskusstvoznanie*. – 2010. – № 3. – S. 45–60.
7. Sarab'ianov, D. V. Russkii avangard (Russian Avant-garde) / D. V. Sarab'ianov. – Moskva : Iskusstvo, 1993. – 280 s. – ISBN 5-210-02162-9.
8. Stoliarova, E. G., Davydov A.V. Tsvet kak sredstvo vyrazitel'nosti abstraktnoi zhivopisi (Color as a Means of Expression in Abstract Painting) / E. G. Stoliarova, A. V. Davydov // *Traditsii i innovatsii v stroitel'stve i arkhitekture. Arkhitektura i gradostroitel'stvo* : sb. st. 80-oi iubileinoi Vserossiiskoi nauch.-tekhn. konf. / pod obshch. red. M. V. Shuvalova, A. A. Pishchuleva, E. A. Akhme-dovoi. – Samara : Samar. gos. tekhn. un-t, 2023. – S. 1086–1092.
9. Chubarova, M. M. Abstraktsiia v epokhu tsifrovyykh tekhnologii: transformatsiia vizual'nogo iazyka (Abstraction in the Digital Age: Transformation of Visual Language) / M. M. Chubarova // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizaina. Ser. 2: Iskusstvo-vedenie. Filologicheskie nauki*. – 2021. – № 2. – S. 67–74.

10. Shapiro, D. Tsvet kak iazyk iskusstva: ot simbolizma k abstraktsii (Color as the Language of Art: From Symbolism to Abstraction) / Devid Shapiro ; per. s angl. A. G. Nikola-evoi. – Sankt-Peterburg : Azbuka-Attikus, 2018. – 384 s. – ISBN 978-5-389-14722-3.

**Издание журнала осуществлено при финансовой поддержке
Гранта губернатора Самарской области**

**The edition of the Academic journal is carried out with
Financial support Grant of the Governor of the Samara region**

**Известия Самарского научного центра Российской академии наук.
Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки**

Учредитель: федеральное государственное бюджетное учреждение науки

Самарский федеральный исследовательский центр Российской академии наук

Журнал зарегистрирован в Роскомнадзоре, свидетельство ПИ №ФС77-64960 от 04.03.2016

Главный редактор: доктор культурологии Э.А. Радаева

Том 27, номер 4 (103), 29.08.2025

Индекс: 80808. Распространяется бесплатно

Адрес учредителя, издателя и редакции: 443001, Самарская область,

г. Самара, Студенческий пер., 3а. Тел. 8 (846) 340-06-20

Издание не маркируется

Сдано в набор 27.08.2025 г.

Офсетная печ.

Усл.печ.л. 16,28 Тираж 300 экз.

Формат бумаги 60x84 1/8

Зак. № 035 от 28.08.2025

Отпечатано в типографии ООО «СЛОВО»

443070, Самарская область,

г. Самара, ул. Песчаная, д. 1, офис 310/9. Тел.: 8 (846) 244-43-77