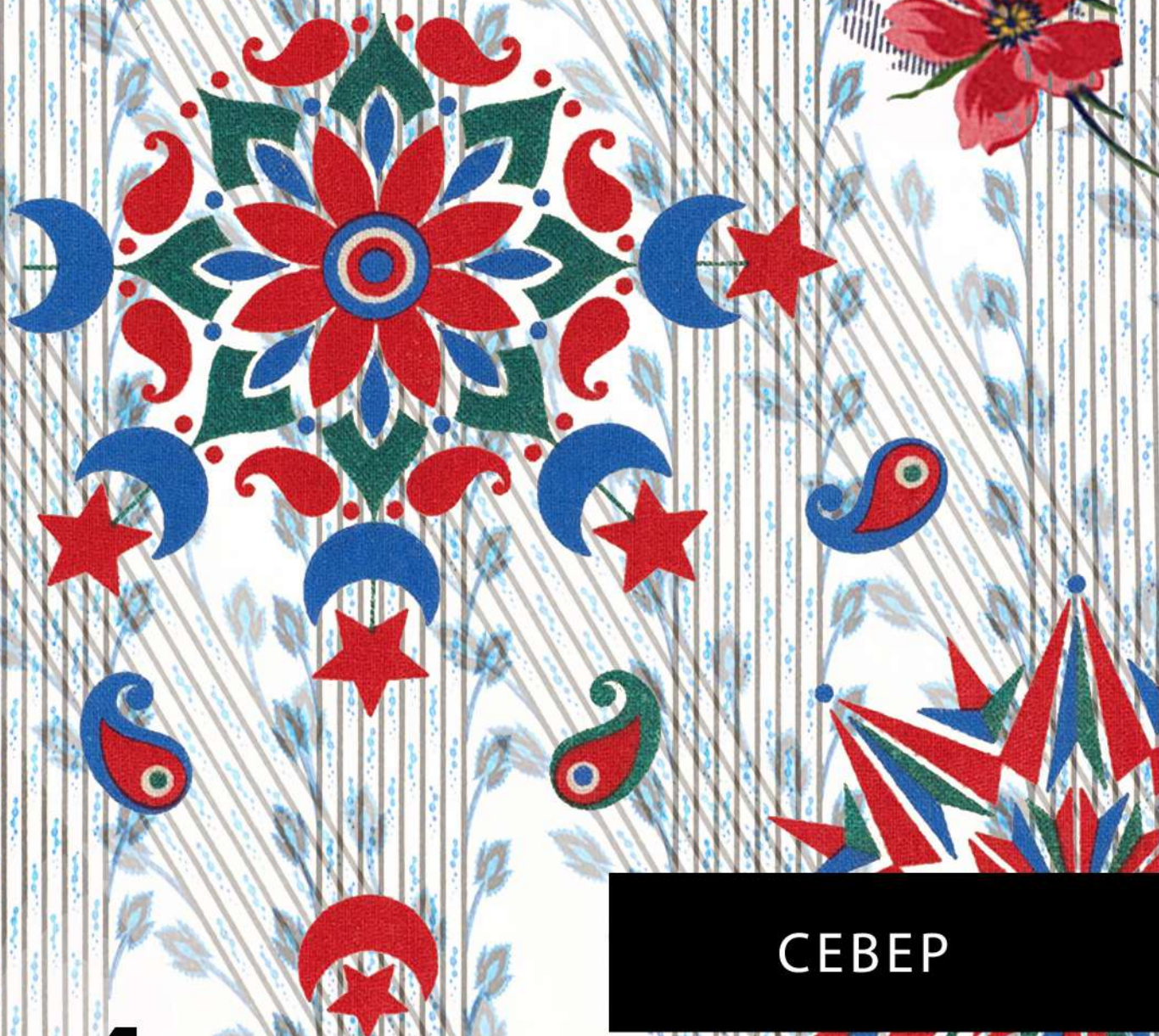


ЛАБИРИНТ

ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КУЛЬТУРЫ



СЕВЕР

4

2022

LABYRINTH

ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КУЛЬТУРЫ

Научный журнал

Издается с 2020 года

№ 4 — 2022

*Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № ФС 77-78952 от 7 августа 2020 года*

Учредитель ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»

Редакционный совет

Главный редактор:

Михаил Тимофеев, Ивановский государственный университет (Иваново)

Владимир Абашев, Пермский государственный национальный исследовательский университет; Пермский общественный фонд культуры «Юрятин» (Пермь)

Марина Абашева, Пермский государственный национальный исследовательский университет; Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (Пермь)

Евгений Добренко, Венецианский университет (Венеция, Италия)

Дмитрий Замятин, Высшая школа урбанистики имени А. А. Высоковского (Москва)

Мария Литовская, Государственный университет Чжэнчжи; Институт истории и археологии Уро РАН (Тайбэй, Китайская Республика (Тайвань) / Екатеринбург)

Якуб Садовский, Ягеллонский университет (Краков, Польша)

Михаил Строганов, Институт мировой литературы РАН; Тверское областное краеведческое общество (Москва / Тверь)

Елена Трубина, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)

Сергей Ушакин, Принстонский университет (Принстон, США)

Мария Черняк, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Александр Эткинд, Европейский университет во Флоренции (Флоренция, Италия)

Галина Янковская, Пермский государственный национальный исследовательский университет (Пермь)

Адрес редакции (издателя):

153025 Ивановская обл., г. Иваново, ул. Тимирязева, 5
Тел./факс в Иваново: +79038787799. E-mail: labyrinth@ivanovo.ac.ru

Электронная копия журнала размещена на сайте
<https://labyrinth.ivanovo.ac.ru>

Редакционная коллегия

- Роман Абрамов**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»;
Институт социологии РАН (Москва)
- Кирилл Балдин**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Константин Бугров**, Институт истории и археологии Уральского отделения РАН; Уральский
федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
(Екатеринбург)
- Ури Гершович**, Институт философии СПбГУ; Еврейский университет в Иерусалиме; Институт стран
Азии и Африки МГУ (Санкт-Петербург / Москва, Россия / Иерусалим, Израиль)
- Денис Докучаев**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Оксана Игнатьева-Вильбоа**, Пермский государственный национальный исследовательский
университет (Пермь)
- Михаил Ильченко**, Лейбниц-Институт истории и культуры Центральной и Восточной Европы
(ГВЦО); Институт философии и права УрО РАН (Дрезден, Германия /
Екатеринбург)
- Светлана Касаткина**, Череповецкий государственный университет (Череповец)
- Татьяна Круглова**, Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)
- Олег Лысенко**, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (Пермь)
- Йордан Люцканов**, Институт литературы Болгарской академии наук (София, Болгария)
- Мария Миловзорова**, Ивановский государственный политехнический университет (Иваново)
- Лилия Немченко**, Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б. Н. Ельцина; Гильдия киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов
России (Екатеринбург / Москва)
- Лариса Петрова**, Екатеринбургская академия современного искусства (Екатеринбург)
- Дарья Радченко**, Московская высшая школа социальных и экономических наук; Российская
академия народного хозяйства и государственной службы (Москва)
- Елена Раскатова**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Андрей Россомахин**, Санкт-Петербургский государственный университет; Европейский
университет в Санкт-Петербурге; Государственный музей В. В. Маяковского
(Санкт-Петербург / Москва)
- Ирина Савкина**, независимый исследователь (Тампере, Финляндия)
- Инна Смирнова**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Нина Спутницкая**, Академия медиаиндустрии; Музей кино; Всероссийский государственный
институт кинематографии имени С. А. Герасимова (Москва)
- Джереми Ховард**, Сент-Эндрюсский университет (Сент-Эндрюс, Великобритания)

LABYRINTH

THEORIES AND PRACTICES OF CULTURE

Scholarly Journal

Has been issued since 2020

№ 4 — 2022

*The journal is registered with the Federal Service for Supervision of Communications,
Information Technology and Mass Media
Mass media registration certificate ЭЛ № ФС 77-78952 dated August 7, 2020*

Founded by Ivanovo State University

Editorial Council

Editor-in-Chief

Mikhail Timofeev, Ivanovo State University (Ivanovo)

Vladimir Abashev, Perm State National Research University;
Perm Public Cultural Foundation "Yuryatin" (Perm)

Marina Abasheva, Perm State National Research University;
Perm State Humanitarian Pedagogical University (Perm)

Evgeniy Dobrenko, University of Venice (Venice, Italy)

Dmitry Zamyatin, Vysokovsky Graduate School of Urbanism (Moscow)

Maria Litovskaya, National Chengchi University; Institute of History and Archeology
of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences
(Taipei, Republic of China (Taiwan) / Yekaterinburg)

Jakub Sadowski, Jagiellonian University (Krakow, Poland)

Mikhail Stroganov, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences;
Tver Regional Local Lore Society (Moscow / Tver)

Elena Trubina, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin
(Yekaterinburg)

Sergey Ushakin, Princeton University (Princeton, USA)

Maria Chernyak, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg)

Alexander Etkind, European University Institute in Florence (Florence, Italy),

Galina Yankovskaya, Perm State National Research University (Perm)

Editorial Office Address:

153025 Ivanovo region, Ivanovo, Timiriazev str., 5
Tel./Fax: +79038787799. E-mail: labyrinth@ivanovo.ac.ru

The e-copy of the issue can be accessed at
<https://labyrinth.ivanovo.ac.ru>

Editorial Board

Roman Abramov, National Research University Higher School of Economics; Institute of Sociology RAS (Moscow)

Kirill Baldin, Ivanovo State University (Ivanovo)

Konstantin Bugrov, Institute of History and Archeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences; Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg)

Uri Gershovich, Institute of Philosophy, St. Petersburg State University; Hebrew University of Jerusalem; Institute of Asian and African Studies, Moscow State University (St. Petersburg / Moscow, Russia / Jerusalem, Israel)

Denis Dokuchaev, Ivanovo State University (Ivanovo)

Oksana Ignatieva-Vilboa, Perm State National Research University (Perm)

Mikhail Ilchenko, Leibniz Institut; Institute of Philosophy and Law, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Dresden, Germany / Yekaterinburg)

Svetlana Kasatkina, Cherepovets State University (Cherepovets)

Tatyana Kruglova, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg)

Oleg Lysenko, Perm State Humanitarian Pedagogical University (Perm)

Yordan Lyutskanov, Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences (Sofia, Bulgaria)

Maria Milovzorova, Ivanovo State Polytechnic University (Ivanovo)

Lilia Nemchenko, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin; Guild of Historians of Cinema and Film Critics of the Union of Cinematographers of Russia (Yekaterinburg / Moscow)

Larisa Petrova, Yekaterinburg Academy of Contemporary Art (Yekaterinburg)

Daria Radchenko, Moscow Higher School of Social and Economic Sciences; Russian Academy of National Economy and Public Administration (Moscow)

Elena Raskatova, Ivanovo State University (Ivanovo)

Andrey Rossomakhin, St. Petersburg State University; European University at St. Petersburg; State Museum of V. V. Mayakovsky (St. Petersburg / Moscow)

Irina Savkina, independent researcher (Tampere, Finland)

Inna Smirnova, Ivanovo State University (Ivanovo)

Nina Sputnitskaya, Academy of Media Industry; Film Museum; All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov (Moscow)

Jeremy Howard, University of St Andrews (St Andrews, UK)

СОДЕРЖАНИЕ

Тематический блок. СЕВЕР

- А. В. Марков**
Северные богатыри Билибина: начало кинематографического стиля 7

КУЛЬТ-ТОВАРЫ: ЛОКАЛЬНОЕ КАК РЕСУРС МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

- А. А. Зубов**
Формулы популярной литературы в кросс-культурном контексте:
проблемные аспекты теории Дж. Г. Кавелти 19
- Г. Л. Тульчинский**
Советские топосы в пост(не) советском пространстве
(Прагмасемантический анализ) 29
- И. В. Мотеюнайте**
Псковский Спасо-Преображенский Мирожский собор в массовой
культуре города 38

ГОРОДСКОЙ ФОЛЬКЛОР

- М. В. Строганов**
Народ не дремлет. Из заметок об экстерьере современного дома 48
- Информация для авторов** 107

CONTENTS

Thematic Block. NORTH

A. V. Markov

Bilibin's northern heroes: the beginning of the cinematic style 7

CUL'T-TOVARY/CULTURAL COMMODITIES. LOCAL AS A RESOURCE OF MASS CULTURE

A. A. Zubov

Formulas of popular fiction in the cross-cultural context:
problematic aspects of J. G. Cawelti's theory 19

G. L. Tulchinskii

Soviet toposes in the post(non) Soviet space (Pragma-semantic analysis) 29

I. V. Moteyunaite

Pskov Spaso-Preobrazhensky Mirozhsky Cathedral in the mass culture
of the city 38

URBAN FOLKLOR

M. V. Stroganov

The people don't sleep. From notes about the exterior of a modern house 48

Information for the authors 107

Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 4. С. 7—18.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2022. No. 4. P. 7—18.

Научная статья

УДК 745.04

DOI: 10.54347/Lab.2022.4.1

СЕВЕРНЫЕ БОГАТЫРИ БИЛИБИНА: НАЧАЛО КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО СТИЛЯ

Александр Викторович Марков

Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Россия,
markovius@gmail.com

Аннотация. Создание северного модерна сопровождалось изобретением новой характерологии, в которой чувствительность и героизм могли связываться благодаря предсказуемым сюжетным коллизиям. Членение былинных сюжетов на сегменты тогда способствовало пересмотру прежней героической этики и созданию живописного канона для маргинальных персонажей народного эпоса. В статье доказывается, что такое переизобретение прошлого было началом тех процессов, которые привели как к становлению национального кинематографа в России, так и открытию северной иконописи как непластического искусства. Подробное истолкование изобразительных решений И. Билибина в контексте развития индустрии открыток и кинематографа позволяет утверждать, что здесь происходило изобретение буржуазной идентичности промышленной эпохи, не сводящейся к чувственному профилю жителя города, но вобравшей в себя усиленную заинтересованность в прежнем аристократическом идеале, который представляется одновременно в гротескном и идеализированном виде. Выведенные в ранних изображениях Билибина богатыри второго ряда оказываются такими карикатурными аристократами, детализация облика которых способствует проблематизации буржуазной культуры и идеализации древнерусских принципов организации живописного пространства. Противопоставление древнерусской иконописи византийской, критика пластических принципов академизма русским авангардом и конструктивизмом, наконец, особое представление о северной сдержанности оказываются эпизодами единого переизобретения русской культуры в начале XX века.

Ключевые слова: русский модерн, иконопись, богатырский эпос, книжный дизайн, открытка, русская буржуазная культура, культурный национализм, ранний кинематограф, Билибин

Для цитирования: Марков А. В. Северные богатыри Билибина: начало кинематографического стиля // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 4. С. 7—18.*

Original article

BILIBIN'S NORTHERN HEROES: THE BEGINNING OF THE CINEMATIC STYLE

Aleksandr V. Markov

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation, markovius@gmail.com

Abstract. The creation of Northern Art Nouveau was accompanied by the invention of a new characterology in which sensitivity and heroism could be linked through predictable plot collisions. The segmentation of Russian byliny plots then contributed to the revision of the former heroic ethics and the creation of a pictorial canon for the marginal characters of the folk epic. I prove that this reinvention of the past was the beginning of the processes that led to both the formation of the national cinema in Russia and the discovery of historical northern iconography as a non-plastic art. I propose a detailed interpretation of I. Bilibin's pictorial solutions in the context of the development of the postcard industry and cinematography us to argue that this invention of the bourgeois identity of the industrial era, was not reduced to the sensuality of a city dweller, but incorporated an increased interest in the former aristocratic ideal, presented oxymoronically in a grotesque and idealized form. Bilibin's early depictions of the second class of bogatyrs turn out to be such caricatured aristocrats, whose detailed appearance contributes to the problematization of bourgeois culture and the idealization of the old Russian icon principles of organizing pictorial space. The opposition by Russian intellectuals of Old Russian and Byzantine icon-painting, the critique of the plastic principles of academism by the Russian and Soviet avant-garde and constructivism, and the particular notion of Northern moderate lifestyle are all episodes of an artistic reinvention of Russian culture in the early twentieth century.

Keywords: Russian art nouveau, icon painting, bogatyr epic, book design, postcard, Russian bourgeois culture, cultural nationalism, early cinema, Bilibin

For citation: Markov, A. V. (2022) Severnye bogatyri Bilibina: nachalo kinematograficheskogo stilya [Bilibin's northern heroes: the beginning of the cinematic style], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 4, pp. 7—18.

Введение

Национальный стиль, собирая сюжетные детали так, чтобы они непротиворечиво воспринимались современным человеком, выстраивает собственную характерологию, в которую входят как однозначно интерпретируемые поступки, так и их скрытые мотивы. Дело не в том, что рыцарь или богатырь превращаются в костюмированного современного человека с его болезненностью, просто сама современность, которая и стала темой стиля модерн (или вообще поздней эпохи эклектики), становится ключом восприятия различных характеров и намерений. В глазах приверженца национального стиля герой древности поступает именно так, потому что только в этом поступке его можно поддержать и сейчас, взяв реванш за прежние поражения военно-политических проектов (или за поражение вообще антропологического проекта модерна, за провал веры в прогресс, как показал спор о Гамлете, начатый Г. Брандесом). В этом смысле, например, рыцарственный христианский патриотизм Шарля Пеги вполне принадлежит французскому модерну. Регромания национального стиля требует говорить не столько о моральных основаниях поступков, сколько о той сложной психологии, которая объясняет и удачные, и неудачные поступки. Причем разборчивость современного зрителя в понимании чужих удач и неудач только подтверждает, что психологическое взаимопонимание между ним и героем давних времен состоялось, что на одном экране психологических проекций и фантазий отобразилось состоявшееся взаимопонимание.

В данной статье рассматривается эпизод большой истории, к которой относится и открытие древнерусского искусства, и становление институтов производства и потребления искусства буржуазного типа, и сложная конфигурация секуляризации, утопизма и специфического религиозного индивидуализма (религиозно-философского возрождения, религиозного персонализма) в России начала XX века. Эту историю можно рассматривать не только искусствоведческими методами, а например, исследовать легитимацию старообрядчества и сектантства в 1905 году или столкновение толстовства и антитолстовства, с такими событиями последнего, как канонизация Серафима Саровского и проповедь Иоанна Кронштадтского. Также можно применять и более общие схемы догоняющего развития или *многоукладности*, при которой старообрядческий капитализм идет навстречу секулярному, а после революции 1917 года независимый авангард идет навстречу гражданско-политическим импровизациям большевиков, хотя и та, и другая встреча оказываются неустойчивыми с самого начала.

В 1898 году произошло два ключевых события, утверждавших новый национальный стиль в изобразительном искусстве: публике была представлена картина Васнецова «Богатыри», а петербургская Община святой Евгении выпустила первую серию открыток — это благотворительное объединение вскоре стало ведущим в издании и экспорте цветной художественной открытки. К сотрудничеству с ним привлекались разные художники, участвовавшие в создании неорусского стиля, и необходимость не просто утверждать собственный авторский стиль, но и подтверждать стилистические полномочия других художников, тоже участвовавших в проекте в качестве работающих на национальное дело, способствовала изобретательности в сюжетах. В данной статье мы рассмотрим, как эта изобретательность позволяла выписывать не просто характеры уже «романного» типа, как в «Богатырях», но создавать подробности на небольшом пространстве открытки, отличающие роман и кинематограф эпохи модерна, что мы встречаем в открытках авторства И. Билибина.

Материалы и методы

В эпоху модерна, нового национального оживления и нового романа, источником психологических решений в живописи становятся не столько оригинальные источники, сколько устойчивые их комментарии и хрестоматийные переработки. В этом смысле к национальному стилю вполне применима та методология (со множеством оговорок), которую Э. Панофски применил для Тициана и других художников итальянского Возрождения [Панофски, 2009: 349—356], показав, что источником его сюжетов чаще был не оригинальный текст Овидия, а его морализующие и романизирующие в тогдашнем смысле переработки, бродячие визуальные образы. Ситуация, в которой художник не участвует своей интерпретацией в реконструкции классического источника, для понимания которого нужно принять слишком много предпосылок относительно того, как производились готовые смыслы в прошлом, но принимает наиболее беллетристическую и потому востребованную интерпретацию, повторялась и в эпоху национального модерна. При всех изменениях, которые произошли в живописи за несколько веков, общая рамка, в которой художник представляет живописные образы всё более многочисленным ценителям прошлого, работая со смыслами как заведомо ими опознаваемыми, тогда еще не изменилась.

Также мы опираемся на подход критической теории, в частности, на указания Вальтера Беньямина и Франко Моретти на природу вечных образов, восходящих к фольклору и каноническим литературным формам. Вечные образы, изобретенные в начале буржуазной эры (Дон Кихот, Гамлет или Фауст), не столько отражали социальные сдвиги, сколько создавали сами условия личности новой эпохи, имеющей дело уже не с прежними ценностями (честь, социальным

положением, ученостью), но с капиталом как таковым, пусть даже сколь угодно духовно истолкованным в романном повествовании, капиталом, который может быть инвестирован в мир и тем самым собрать мир вокруг них. Для Беньямина в конце концов Бодлер стал сам себе героем, сам себе вечным образом [Беньямин, 2015: 63—77], а Моретти [Моретти, 2014] со всей убедительностью показал, что буржуазный образ жизни программировали не столько Фауст и Гамлет, сколько герои романов второго ряда, в которых благополучие распространялось как на главных, так и на второстепенных персонажей. Но спецификой российской ситуации было то, что это буржуазное изобретательство шло навстречу изобретательству другого типа, например, славянофильскому изобретательству «общин», альтернативных капиталистической организации производства. Эту специфику вполне можно характеризовать как русскую *многоукладность*, где грань между главными и второстепенными героями поддерживается этическими установками больше, чем способом производства, и тогда встреча с буржуазным типом характера вызовет к жизни и новых подзабытых героев эпоса, которых и нужно будет представить наглядно, как на экране.

Это подтверждается самым хрестоматийным примером национальной живописи — известным каждому современному россиянину из школьных учебников полотном В. Васнецова «Богатыри» (1898). Хотя в основу картины положена былина «Илья Муромец на заставе богатырской» [Филонов, 1864: 71—76], для психологической проработки персонажей оказались существенны романтические и даже *бидермейеровские* интерпретации, предложенные славянофильскими знатоками фольклора. Славянофилы увидели в этой былине то соединение героического и бытового, которое и может оживить современную русскую жизнь: так, А. С. Хомяков, фактический идеолог собрания былин П. Н. Рыбникова, отметил в ней «важный эпический тон» в соединении «с легкими сатирическими намерениями» [там же: 76—77], а К. С. Аксаков — гармонию телесного и духовного благородства, «живой образ Русского народа» [там же: 78]. Хрестоматия Филонова, где были Вольга, Святогор, три наших классических богатыря и Садко в качестве главных героев эпоса, и определила этот первичный канон, кто из героев былин может попасть в поле зрения современного читателя.

Но именно письмо Хомякова, процитированное в хрестоматии Филонова, лучше всего объясняет позы и характер богатырей. Так, если в былине Илья Муромец просто исполняет пророчество, что он никогда не будет побежден другим богатырем, то Хомяков говорит, что у Ильи «сила непобедимая, всегда покорная разуму и долгу» — то есть он понимается как центр принятия решений, как олицетворение стратегического Разума, что мы и видим у Васнецова. О том же говорил К. С. Аксаков, характеризуя Илью Муромца, что он «тихая непобедимая сила», «все в нем степенно» [там же: 99]. Заметим, что всякий раз этот благонамеренный бидермейер не приводил к утверждению буржуазного производства материальных и символических ценностей, но вполне мог оставаться в рамках характеристики кантовского/сентименталистского типа, в практическом применении к русскому быту поощрявшей многоукладность.

Если в былине Добрыня Никитич выступает как заядлый охотник, искатель приключений, почти трикстер, то Хомяков аристократизировал этот образ (в рамках общей аристократизации трикстерства в эпоху Лермонтова и Тургенева, через топику *дуэли*, что могло бы стать темой отдельного исследования), усмотрев в нем «тип удалого наездника». Но это мы видим как раз на картине Васнецова, где он уверенно, с почти офицерской выправкой держится в седле, собранный, сосредоточенный, олицетворенная *воля*, он явно следует не былинному образу, а аристократической этике самообладания без желания угодить другому.

Наконец, Алеша Попович, в былине изображенный однозначно сатирически, здесь скорее заигрывает со зрителем — это отвечает тому, как Хомяков его характеризует: «известный», иначе говоря, некий популярный персонаж, вроде популярных актеров его времени, способных показывать перипетии чувственности. Так богатыри оказываются одновременно впечатляющими метафорами Разума, Воли и Чувства, но при этом раскрываются не их функции в былине, а придуманные Хомяковым требования к ним, соответствующие состоянию культуры его времени с распределением социальных ролей. И как раз новация Билибина в том, что появляются новые роли, а значит, идеализация аристократизма производится на совсем новых основаниях, подключаясь уже к буржуазно-промышленным способам производства.

Обсуждение

Серия открыток «Богатыри» Ивана Билибина, этого русского Альфонса Мухи, появившаяся в 1902 г., далека от любых представлений о «хрестоматийности»: известные богатыри соседствуют с менее известными, а сопровождающие их цитаты — совсем не про героические подвиги. При этом можно соотнести этих богатырей с «вечными образами»: например, Чурило Плёнкович — древнерусский вариант Дон Жуана. Это сразу заставляет нас проблематизировать «вечные образы», которые на поверку оказываются не вечными, а изобретенными в эпоху появления бестселлеров — достаточно вспомнить Дон Кихота как героя первого испанского бестселлера. Дело в том, что именно эти герои легитимируют чтение вообще, что читать книги о приключениях — это не постыдное удовольствие, а правомочное занятие, и тем самым чтение как практика буржуазного досуга утверждается так, как будто оно всегда было таким — и герои тоже оказываются такими, как они были всегда. Во всех случаях характер не просто усложняется, а появляются мотивации поведения, неожиданные, но при этом понятные читателям беллетристики, ведущим городской образ жизни.

Период создания «Богатырей» — время усиленного внимания к былинам, выразившегося в выходе в 1901 г. научного издания «Сборника Кирши Данилова» по оригинальной рукописи, переданной с Демидовских заводов в публичную библиотеку. Этот сборник мог повлиять, в частности, на открытку из серии с изображением пира князя Владимира, где цитата «пированье почестной пир» — зачалю целого ряда былин, в том числе былины о Чуриле Плёнковиче [Шеффер, 1901: 65; Данилов, 1818: 155], которая нас более всего интересует. Влияние сборника Кирши Данилова, точнее его чтения, видно, например, в более поздней открытке Билибина, на которой изображен Град Леденец — вероятно, Таллин, который упоминается как раз на первой странице сборника Кирши Данилова и в издании 1818, и в издании 1901 г., в начале былины «Соловей Будимирович». Другим источником для Билибина, судя по всему, было собрание Рыбникова, составленное по почину Хомякова, и он в создании образов как раз отошел от Кирши Данилова в пользу Рыбникова.

Чурило (т. е. Кирилл) Плёнкович (в собрании Рыбникова [Рыбников, 1861: 269] — Опленков сын, прозвище, вероятно, от щипливый — эротически привлекательный) — типаж героя-любownika, который в былинах выступает авантюристом, насильником, организатором подлых разбоев и соблазнителем, посягавшим на жену киевского князя, грабителем соседей через своих дворовых людей. Рисунок Рябушкина 1895 г. (рис. 1) передавал подробность аристократического щегольства из сборника Кирши Данилова [Данилов 1818: 162]: слуга носил над богатырем зонтик, чтобы солнечный загар не испортил цвет его лица. Рябушкину, отстаивавшему привычный канон социальной сатиры, было важно изобразить эксцентрика, склонного к показной роскоши, много о себе воображающего — он сводит всю жизнь Чурило Плёнковича к его собственным мечтам, предельно психологизируя и морализуя ситуацию.



Рис. 1

Билибин (рис. 2) изображает Чурилу Плёнковича иначе — на первом плане оказывается красавица явно благородного происхождения, с цветочными узорами, упрощенно имитирующими восточные ткани и этнографическую экзотику — красавица оказывается под стать охочему до лучших красавиц Чуриле. Остальные женщины стоят поодаль, но явно ценят красоту и привлекательность Чурилы, вовсе не самодовольного, но скорее энергичного человека. Двустипшие, объясняющее что былинный герой — любимец женщин — стилизация под былинный стих, вполне отвечающая современному построению характера: если «все люди», даже слуги, заведомо менее опытные и разборчивые, пленены красотой Чурилы, если все его ценят не как потенциальный эротический объект, но как некоторый яркий типаж, значит, важно не то, в каких сюжетах он участвует, а то, как его тело определяет социальную физику, в которой красота и привлекательность важны. Иначе говоря, перед нами не средневековое понимание характера как функции в некотором числе сюжетов, но и не как у Рябушкина, мелодраматическое его восприятие как определенной формы чувственности, извне странной, но вполне современное романное понимание, понимание времен массового буржуазного чтения.



Рис. 2

В этом понимании, сложившемся в ходе распада сословных границ, социальные порядки оказываются производными от порядков интереса и очарования — вот-вот, и мы вступим в мир кинематографа с его экранными звездами. Если говорить схематично, то Чурила в версии Рябушкина — театрален, работает на публику, раскрывает характер в наиболее эксцентричных жестах, при этом очарователен ли он или смешон, решает каждый зритель сам, тогда как Чурила в версии Билибина — кинематографичен, ценим всей публикой как недоступный для нее характер, который при этом понятен в той мере, в которой интересен (в смысле буржуазного

фланёрства). Этот вариант двустихия потом был использован в шарже на Горького: «Ходит Максимушка по улочкам, загляделися все люди (Скиталец, Андреев, Бунин) на Максимушку» [Бродский, 1964: 347], что существенно для нашей темы, учитывая и роль Горького как самого популярного писателя, при этом выступавшего продюсером народных писателей, таких как Скиталец, иначе говоря, принявшего буржуазные правила производства.

Другой герой, изображенный в том же 1902 году Билибиным — это Михайло Потык, известный из Сборника Кирши Данилова. Русский читатель знал его в варианте А. К. Толстого Поток-Богатырь, где его образ позволил создать звучную политическую аллегорию. Это новгородский герой, как и Садко (который тоже был на одной из открыток Билибина — просто как символ Новгорода, приветствующий свой город издалека), и он явно несет в себе черты змееборца и солнечного божества — оборотничество его жены Авдотьи, лебеди белой, принадлежит солярной мифологии. В варианте Билибина (рис. 3) сохранен северорусский колорит его одежды, хотя и не вполне новгородский, тогда как Лебедь имеет вполне западную корону и серьги. Тем самым романтическое стремление представить солярное как свое, а оборотничество как чужое находит романное выражение уже мелодраматического свойства.



Рис. 3

В двустихии, вновь сочиненном по мотивам былинных, где лебедь говорит человеческим голосом, сохраняется самоназвание «лебедь», какой ее увидел Поток, при этом на картинке она уже обратилась в царевну. Так проходит игра с автореференцией — в тексте происходит соблюдение этикета, вполне мелодраматичное, разыгрывающее эксцентричные для участников сценарии, тогда как на картинке это уже не мелодрама, а социальная физика, в которой спонтанное действие

всякий раз подражает разумному. В доступных нам текстах былин не было «супружество», но только «замужество», тогда как здесь вместо позиции Лебеди создается сложная оптика: Лебедь видит, как Потык к ней относится — это уже романное проникновение в чужую душевную жизнь, причем в новом лихорадочном темпе, а не эпическое принятие условностей. И оно оказывается разыгранным во вполне современном ключе эпохи кинематографа — в виде динамических планов, показывающих наиболее мелодраматические переживания героев как лихорадочные и не до конца синхронизированные (синхронизацию современности мы понимаем в соответствии с новейшими трудами [Галисон, 2022; Орлова и др., 2022]). Руки Михайло и Лебеди при этом входят в рамку, как бы выходя за пределы их сказочного мира, и это, вероятно, первое изображение, в котором достигнута настоящая «экранная иллюзия», присутствие на экране той тени, которая входит в действительное пространство.

Древнерусская икона: Пропп и Сандомирская

Такое становление канона недостаточно синхронизированных, но ускоренных аффектов, вполне отвечавшее духу времени, накладывалось на декоративную программу Билибина и общее открытие древнерусского как декорации или орнамента особого типа, сразу ведущего к аффектам. По сути, русская культура открыла для себя древнюю Русь, примерно как Вагнер открыл средневековый легендарный мир, а Брандес — Гамлета, как начало чистого аффекта, чистого действия, воли, которая чужда прежней сентиментальной пластике, неизбежно дискриминирующей, делящей героев на первостепенных и второстепенных. Сентиментальность старого типа подразумевала гармонизацию разума, чувства и воли, на которую не все способны, тогда как новая, недостаточно синхронизированная чувственность выглядела как более демократическая. Перед нами представлено не завершенное действие, определяющее дальнейшую репутацию героя, а способность второстепенного и вообще какого угодно героя оставаться собой в пределах сегмента эмоционального переживания или действия.

Эта сегментация и определила миф о древнерусской иконе как о сегментации визуально-цветовых и геометрических форм для создания чистого духовного аффекта, существенный для русского авангарда и для богословской рефлексии над иконой. Это привело к определенным выводам при реставрации икон, о чем пишет современная исследовательница, подробнейшим образом изучившая, как «раскрытие» древнерусских икон сопровождалось особым «океаническим чувством» [Сандомирская, 2022: 253] чистого аффекта, а раскрытие понималось как акт полноценного творчества, в котором памятник и начинает служить революции как радикальному политическому обновлению, обосновывая уже необратимость революции, как необратима расчистка — тем самым снятие наслоений и означает, продолжим уже мы, отказ от прежней многоукладности в пользу радикального производства подлинности, когда переживание события не может быть отменено после того, как событие приобрело репутацию ценного. Икона в этом смысле оказывается экраном как радикального вкуса, так и устойчивости неоромантических представлений, позволяя поставить неоромантические понятия гения и вкуса на службу революции как претендующие на раскрытие прежде скрытого творческого потенциала людей и вещей. Но именно этот радикализм приводит к новой сегментации иконы, к тому, что ее «духовность» обеспечивается в том числе и *перереставрацией*, чрезмерной расчисткой:

Кто из нас не слышал о прозрачных воздушных красках рублевской Троицы, кто не любовался древнерусским «дымным письмом», которое Грабарь считал эквивалентом итальянского сфумато; кто только не наслаждался «небесным голубцом ангельских одежд» и общим светлым колоритом, так непохожим на темный свет и цвет

западного Ренессанса. В цветистом стиле речи советских и постсоветских публицистов и искусствоведов все это давно превратилось в штампы. Однако профессионалы — петроградские археологи подозревали, что все это — и светлый небесный колорит, и нежная прозрачность, и дыхание ангельской чистоты, все то, что хотела видеть в древней живописи метафизическая русская душа, — могло быть результатом «перечистки», уничтожившей не только записи и искажения, но и само письмо. [Сандомирская, 2022: 279]

Но именно эта расчистка икон больше всего впечатлила неожиданного зрителя, В. Я. Проппа, исследователя русского героического эпоса, имевшего незавершенное богословское образование. Пропп видел в северном письме как раз полное отрицание пластики, что, конечно, перекликается с его рассуждениями о том, что в героических былинах перед нами представлены не характеры и ситуации (потому что характеры и ситуации несут в себе инерцию реальности), а определенные типы образования героя как экрана той идеи, которая господствует в данную эпоху — о чём во многом монография Проппа «Русский героический эпос» [Пропп, 1958]. Но сравнение богословия иконы Проппа, который усматривал сродство дымно-сурового северного неба, северной архитектуры и иконы [Мартынова, 2002: 214; 329; 410] и восхищался переносом на экран кинематографа древнерусских шедевров [там же: 247—248], и его теории рождения, развития и умирания эпоса при капитализме — дело будущего. Именно северные иконы с клеммами оказались для него одним из источников реконструкции древнерусских героических сюжетов [там же: 329—330]. Пока ограничимся только цитатой:

Лица византийских икон всегда рельефны. (...) Далее рельефное лицо переносится на плоскость, сохраняя всегда следы рельефа. На византийских иконах глаза всегда живые. В многофигурных композициях некоторые лица смотрят в сторону. Фигуры всегда пропорциональны относительно друг друга. Нарушения пропорций не видел.

Искусство русских икон есть искусство плоскостное и живописное. Оно не от реальности, перенесенной на полотно. Оно от красочной передачи плоскостных соотношений.

(...)

На выставке северных икон в Русском музее.

Иконы нельзя смотреть как картины. Каждую надо переживать. Я не умею смотреть, одолевает жадность, перебегаю от одной к другой [Мартынова, 2022: 327; 329].

В этих дневниковых записях великого филолога сходятся все мотивы: недостаточная синхронизация, при которой «одолевает жадность» и которая выражается на экране иконы нарушением пропорций (которое понимается не как недостаток, а как специфика); отказ от наследия скульптуры ради подлинности и отсутствия социально-психологической пластической позы персонажей (с их неизбежным делением на группы и дискриминацией); наконец, особый режим производства, где «передача» важнее «перенесения», где промышленное уже победило в той мере, в какой победило экранное. Так двойной анахронизм взгляда оказывается вполне синхроничен общему направлению мысли об иконе. Заметим, что Пропп при этом указывал, что в иконописи бывает открытая дискриминация, различие персонажей по размерам в зависимости от их значимости — конечно, в этом проявилось и понимание «масштаба» в советском смысле вообще области специфицированного социального действия, «в государственном масштабе», отмеченном Селищевым в монографии «Язык революционной эпохи» (1928) [Селищев, 2003: 175]; и желание видеть дискриминацию сразу объявленной и живописно выявленной внутри очевидного сегмента.

Выводы

Итак, для введения менее известных персонажей русского северного эпоса Билибин использовал отдельные приемы раннего кинематографа и сходной зрелищности. Это было связано с кризисом прежнего романного повествования: простая беллетризация героев, опиравшаяся на характерологию романтической эпохи, какую мы видели у Васнецова, была недостаточной для того, чтобы получился серийный принцип. Поэтому портреты богатырей уже не могли быть характерами, попавшими в фокус эмоциональности романного типа, но только вдруг появляющимися и представляющими себя персонажами. Тем самым изменение способов медийного производства привело и к изменению того, как герой себя представляет, что он говорит, как организована речь (в широком смысле, включая жесты и одежду) и к каким эффектам она необходимо приводит. Но открытие этой культуры севера как сдержанной, хотя эта сдержанность и вызвана интерференцией хозяйственной многоукладности и недостаточной синхронизированностью аффектов и действий при произволе экрана (когда даже скорость прокрутки немых лент не была определенной), когда любой аффект оказывается ограничен кадром и представлен как сегмент, не меняющий социально-хозяйственной роли или даже амбиций действующего лица, и привело к авангардному мифу об иконе как не-пластической скромности и при этом чистой игре плоскостей, как бы экранов отдельных аффектов. Изучая и другие культурные мифы, вплоть до мифа о «скромности русского пейзажа», нужно иметь в виду эти структурные предпосылки, в которых смещения социальных ролей до неразличимости переплетаются со смещениями технологий визуальных искусств.

Список источников

- Беньямин В. Центральный парк / пер. с нем. А. Ярина. М.: Grundrisse, 2015. 128 с.
- Бродский И. (сост.) Горький и художники: воспоминания, переписка, статьи. М.: Искусство, 1964. 384 с.
- Галисон П. Часы Эйнштейна, карты Пуанкаре: империи времени / пер. с англ. А. Л. Фомина, А. О. Котловой; М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2022. 456 с.
- Данилов К. Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым и вторично изданные с прибавлением... М., 1818.
- Мартынова А. Н. (сост.) Неизвестный В. Я. Пропп. СПб.: Алетейя, 2002. 480 с.
- Моретти Ф. Буржуа между историей и литературой / пер. с англ. И. Кушнаревой. М.: Издательство института Гайдара, 2014. 264 с.
- Орлова Г. А., Балахонская М. Н., Берлов А. А., Зарипова А. А., Лукин М. Ю. 1934-й. К археологии «нашего времени» // Вестник Пермского университета. История. 2022. № 2 (57). С. 83—104.
- Пановски Э. Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009. 480 с.
- Пропп В. Я. Русский героический эпос. Л.: Гослитиздат, 1958. 604 с.
- Рыбников П. Н. (сост.) Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. М., 1861. 522 с.
- Сандомирская И. Past discontinuous: фрагменты реставрации. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 520 с.
- Селищев А. М. Труды по русскому языку. Т. 1: Язык и общество. М.: Языки славянской культуры, 2003. 632 с.
- Филонов А. (сост.) Русская хрестоматия с примечаниями: для высших классов средних учебных заведений. Т. 1: Эпическая поэзия. СПб., 1864. 720 с.
- Шеффер П. Н. (ред.) Сборник Кирши Данилова... по рукописи, пожертвованной в библиотеку князем М. Р. Долгоруковым. СПб., 1901. [6], XLVIII, 16, 284 с.

References

- Benjamin, W. (2015) *Tsentral'nyy park* [Central Park], Moscow: Grundrisse Publ.
- Brodsky, I. (ed.) (1964) *Gor'kiy i khudozhniki: vospominaniya, perepiska, stat'i* [Gorky and artists: memoirs, correspondence, articles], Moscow: Iskusstvo Publ.
- Galison, P. (2022) *Chasy Eynshteyna, karty Puankare: imperii vremeni* [Einstein's clock, Poincaré maps: empires of time], Moscow: Ed. house of the Higher School of Economics, 2022, 456 p.
- Danilov, K. (1818) *Drevniye rossiyskiye stikhotvoreniya, sobrannyye Kirshy Danilovym i vtorichno izdannyye s pribavleniyem* [Ancient Russian poems collected by Kirsha Danilov and republished with the addition], Moscow.
- Martynova, A. N. (ed.) (2022) *Neizvestnyy V. Ya. Propp* [Unknown V. Ya. Propp], St. Petersburg: Aleteya Publ.
- Moretti, F. (2014) *Burzhua mezhdru istoriyey i literaturoy* [Bourgeois: between history and literature], Moscow: Gaidar Institute Publishing House.
- Orlova, G. A., Balakhonskaya, M. N., Berlov, A. A., Zaripova, A. A., Lukin, M. Yu. (2022) 1934. K arkheologii "nashego vremeni" [1934. To the archeology of "our time"], *Vestnik Permskogo universiteta. Istoriya* [Bulletin of the Perm University. History], 2022, no. 2(57), pp. 83—104.
- Panofsky, E. (2009) *Etyudy po ikonologii* [Studies in Iconology], St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ.
- Propp, V. Ya. (1958) *Russkiy geroicheskiy epos* [Russian heroic epic], Leningrad: Goslitizdat Publ.
- Rybnikov, P. N. (ed.) (1861) *Pesni, sobrannyye* [Songs collected by P. N. Rybnikov], Moscow.
- Sandomirska, I. (2022) *Past discontinuous: fragmenty restavratsii* [Past discontinuous: fragments of restoration], Moscow: New Literary Observer Publ.
- Selishchev, A. M. (2003) *Trudy po russkomu yazyku*, vol. 1: Yazyk i obshchestvo [Works on the Russian language, vol. 1: Language and society], Moscow: Languages of Slavic culture Publ.
- Filonov, A. (ed.) (1864) *Russkaya khrestomatiya s primechaniyami: Dlya vysshikh klassov srednikh uchebnykh zavedeniy* [Russian chrestomathy with notes: For the upper classes of secondary educational institutions, vol. 1: Epic poetry], St. Petersburg.
- Sheffer, P. N. (ed.) (1901) *Sbornik Kirshi Danilova... po rukopisi, pozhertvovannoy v biblioteku knyazem M. R. Dolgorukovym* [Collection of Kirsha Danilov... according to the manuscript donated to the library by Prince M. R. Dolgorukov], St. Petersburg.

Статья поступила в редакцию 15.09.2022; одобрена после рецензирования 15.10.2022; принята к публикации 30.10.2022.

The article was submitted 15.09.2022; approved after reviewing 15.10.2022; accepted for publication 30.10.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Александр Викторович Марков — доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Россия. E-mail: markovius@gmail.com

Aleksandr Markov — Dr. Sc. (Philology), Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation.

**КУЛЬТ-ТОВАРЫ:
ЛОКАЛЬНОЕ КАК РЕСУРС МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

**CUL'T-TOVARY/CULTURAL COMMODITIES:
LOCAL AS A RESOURCE OF MASS CULTURE**

Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 4. С. 19—28.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2022. No. 4. P. 19—28.

Научная статья

УДК 087.6

DOI: 10.54347/Lab.2022.4.2

**ФОРМУЛЫ ПОПУЛЯРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КРОСС-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ:
ПРОБЛЕМНЫЕ АСПЕКТЫ ТЕОРИИ ДЖ. Г. КАВЕЛТИ**

Артем Александрович Зубов

Московский государственный университет

им. М. В. Ломоносова, г. Москва, Россия, artem_zubov@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые проблемные аспекты теории литературных формул Дж. Г. Кавелти, а также предпосылки теории формулы и научные подходы, повлиявшие на концепцию. Автор указывает на диалогичность понятия формулы, которая обуславливает ее продуктивность в качестве аналитической категории для изучения популярной литературы. В то же время подход Кавелти обладает рядом ограничений, связанных с тем, что ученый не учитывал фактор «миграции» формул в кросс-культурном пространстве. Автор рассматривает, как эти ограничения преодолеваются в работах, развивающих концепцию формулы. Во-первых, рассматриваются работы, в которых учитывается способность формулы, будучи узнаваемой, меняться при перемещении между разными культурными контекстами. Во-вторых, рассматриваются работы, в которых учитываются особенности аудитории при восприятии формул, и проблема перевода, в частности то, как перевод влияет на передачу формулы жанра научной фантастики.

Ключевые слова: формула, Дж. Г. Кавелти, популярная литература, популярная культура, жанры популярной литературы

Для цитирования: Зубов А. А. Формулы популярной литературы в кросс-культурном контексте: проблемные аспекты теории Дж. Г. Кавелти // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 4. С. 19—28.*

Original article

FORMULAS OF POPULAR FICTION IN THE CROSS-CULTURAL CONTEXT: PROBLEMATIC ASPECTS OF J. G. CAWELTI'S THEORY

Artem A. Zubov

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, artem_zubov@mail.ru

Abstract. In the article, the author addresses some problematic aspects of J. G. Cawelti's theory of literary formulas. The article discusses the prerequisites for the theory of formula and the scientific approaches that influenced Cawelti's concept. It combined, on the one hand, developments in the field of quantitative sociological studies of popular culture, which considered frequent and recurring images and themes in cultural products were in relation to public sentiment. On the other hand, the theory derives from the structural approach to the analysis of literature. The author also points to the dialogic, or discursive, nature of the literary formula: it is dialogical in relation to other formulas that historically participated in its formation, to the sociocultural context, and to the reader. All this led to the productivity of the concept of formula as an analytical category for the comparative historical analysis of popular literature, as well as the study of their cultural functions. According to Cawelti, popular literature embodies texts which are read by the majority in a particular society, it is characterized by the repetition and typicality of narrative structures (formulas), respectively, their study makes it possible to identify ideological contradictions and tensions in society and understand how they are resolved aesthetically. At the same time, Cawelti's approach has a number of limitations related to the fact that the scientist did not take into account the factor of "migration" of formulas in cross-cultural space, he also did not pay special attention to the problem of readers' reception. The article discusses how these limitations are overcome in works that develop the concept of a formula. The focus of attention in the works by modern scientists is, firstly, changeability and mutability of formulas: while remaining recognizable, they are able to adapt to new contexts when moving between different cultural spaces and to adopt new material, aesthetically transform it and make it available to a wide international audience. Secondly, the specificity of the perceiving audience and the historical, cultural, and sociological features of the contexts of perception. The author also addresses the problem of translation and analyses Russian translation of Philip K. Dick's science-fictional novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* from the perspective of formula studies.

Keywords: formula, J. G. Cawelti, popular fiction, popular culture, genres of popular fiction

For citation: Zubov, A. A. (2022) Formuly populyarnoj literatury v kross-kul'turnom kontekste: problemnye aspekty teorii Dzh. G. Kavelti [Formulas of popular fiction in the cross-cultural context: problematic aspects of J. G. Cawelti's theory], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 4, pp. 19—28.

Настоящая статья посвящена рассмотрению теоретического вопроса, связанного с концепцией формулы Дж. Г. Кавелти [Cawelti, 1969; Cawelti, 1976]. Согласно ученому, литературная формула двухчастна: это «комбинация, или синтез, ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм или архетипов»; или иначе: «формулы — это способы, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах» [Кавелти, 1996: 35]. Формула состоит, таким образом, из элементов постоянных — универсальных форм, и переменных — локального культурного материала, который «наполняет» архетипическую форму и преобразует ее в повествовательную структуру, отражающую специфику конкретной культуры. Подобная структура обуславливает, с одной стороны, стабильность и повторяемость формулы, с другой, ее изменчивость, способность адаптироваться к меняющемуся контексту. Имплицитно теория Кавелти указывает на диалогическую

природу литературной формулы: она диалогична по отношению к другим формулам, к социокультурному контексту и к читателю.

Все это делает понятие формулы продуктивной аналитической категорией для осуществления сравнительно-исторического анализа текстов популярной литературы, изучения их культурных функций и читательской рецепции. Однако теория Кавелти не учитывает ряд особенностей, характеризующих бытование популярной литературы в современном кросс-культурном пространстве, в частности способность формулы «мигрировать» между культурными контекстами. В статье мы рассмотрим, каким образом ученые, работающие с понятием формулы, приспособляют ее к анализу популярной литературы в кросс-культурном контексте, а также обратимся к проблеме перевода популярной литературы.

Предпосылки теории литературной формулы

Общие замечания о предпосылках теории Кавелти изложены в статье И. Савкиной [Савкина, 2013], — мы бы хотели их дополнить и расширить. Кавелти отгалкивается от социологического понимания популярной литературы как «народной», т.е. такой, которую читает большинство и чтение которой входит в досуг большинства представителей конкретного общества [Kando, 1975]. Анализ наиболее распространенных и читаемых в обществе произведений позволяет делать выводы о культуре этого общества, о системах ценностей и коллективных представлениях, — в противовес анализу отдельных «великих», «классических» текстов, которые с точки зрения читательских предпочтений не всегда репрезентативны [Nagourney, 1982]. Популярность произведения трактуется как свидетельство сознательного выбора читателей, которые в популярной литературе находят знакомые и понятные модели реальности и через нее приобщаются к социокультурной норме. Соответственно, изучение культуры на литературном материале предполагает выделение в текстах повторяющихся повествовательных структур, для обозначения которых Кавелти предлагает позаимствованный из фольклористики термин «формула».

Формулы есть в любом литературном тексте, так как с их помощью представители той или другой культуры рассказывают друг другу и другим культурам о самих себе. В любом тексте есть и элемент новизны: полностью «формульный» текст представлял бы собой точную копию другого текста. Однако произведения могут отличаться соотношением «формульности» (конвенциональности) и новизны (инновационности). Популярная литература, по мысли Кавелти, характеризуется узнаваемостью, повышенной конвенциональностью, — но она не может не содержать в себе неожиданную, необычную реализацию знакомого, которая и привлекает читателей, обуславливает получение удовольствия.

В теории формулы соединились разработки из нескольких научных дисциплин, в которых осмыслялось взаимодействие текста и социокультурного контекста. В 1950—1970-е гг. для изучения популярной культуры применялся социологический метод контент-анализа: популярность (частотность, воспроизводимость) образов и тем в культуре трактовались либо как отражение отношений членов общества к этим темам и образам, либо как механизм конструирования этих отношений и управления общественными настроениями [Cronin, 1952; Sonenschein, 1970]. Литературное производство в XX в. характеризуется увеличением, по сравнению с предшествующими периодами, объема выпускаемой продукции. Для удовлетворения читательского запроса на литературу издатели вынуждены печатать больше книг; как следствие, вырабатываются стандартизированные схемы серийного производства, книгоиздание организуется по относительно небольшому числу «жанров» (производственных ниш), ориентированных на «целевые аудитории». Для Кавелти ориентация на узнаваемые формулы является характерной чертой популярного производства: так издатели минимизируют риски и затраты, предугадывая желания

аудитории, а читатели получают то, что хотят. Воспроизводимость формул обуславливает востребованность популярной литературы, как следствие, их изучение позволяет выявлять коллективные читательские запросы.

Для выделения и анализа формул в текстах Кавелти предложил метод, в котором объединил два подхода из литературоведческой теории жанров: структурный (синтаксический), традиционно возводимый к работе В. Я. Проппа «Морфология волшебной сказки» (1928, пер. на англ. — 1958), и мифологический (семантический), в наиболее полном виде сформулированный в книге Нортропа Фрая «Анатомия критики» (1957). Синтез этих подходов позволяет разделять в формуле постоянные элементы (архетипические формы) и переменные (локальный культурный материал). Кавелти выделяет пять архетипических форм: приключенческая история, любовная история, история о тайне и загадке, мелодрама, история об измененных состояниях или о встрече со сверхъестественными и монструозными существами [Cawelti, 1976: 37—50]. Эти формы универсальны для повествовательной литературы; в отдельном тексте формы могут комбинироваться: произведение может рассказывать одновременно и историю о приключениях героя, и о раскрытии тайны, и о встрече со сверхъестественным существом. В разных контекстах эти формы преобразуются в формулы, отражающие особенности той или другой культуры: меняются места действия, типы препятствий и опасностей, видоизменяется фигура «злодея» и т. д. В истории формулы трансформируются в жанры — узнаваемые, устойчивые и воспроизводимые комбинации, которые воспринимаются как единая структура.

Содержательно популярная литература отличается от «высокой», которую Кавелти называет также «миметической», тем, что если в последней изображаются реальные жизненные ситуации со всеми их проблемами и напряжениями, то в первой изображение подчиняется определенным правилам и конвенциям. Коммуникативная установка популярной литературы в том, чтобы снять напряжение, показать читателю мир фантазии (*moral fantasy*), в котором реальные социальные противоречия и проблемы получают символическое разрешение. В популярном приключении герой всегда — так или иначе победитель, в любовной истории (вне зависимости от сюжетного разрешения) любовь — вечная ценность, тайны и загадки имеют рациональное и понятное объяснение, в мелодраме незыблема действенность существующего этического и социального порядка, сверхъестественное и монструозное «чужое», угрожающее нормальности мира, всегда может быть изгнано.

Диалогичность литературной формулы

Формула — это дискурсивная конструкция, представляющая собой одновременно и тематически завершенное целое, и синтез нескольких формул. Иными словами, отдельная формула диалогична по отношению к тем формулам, из которых состоит и которые исторически участвовали в ее формировании. Это позволяет Кавелти использовать понятие формулы для сравнительно-исторического анализа текстов популярной литературы.

Классическая формула «криминальной истории» (*crime story*) была «изобретена» Э. А. По в новеллах «Убийство на улице Морг» и «Потерянное письмо» в 1840-х гг. В них По развил более ранние формулы, с помощью которых рассказывались истории о преступлениях. В социальной мелодраме XVII—XVIII вв. акцент делался на наказании преступника и восстановлении этического и социального порядка. Позже в готическом романе, т. е. истории о тайне и загадке в виде, который эта архетипическая форма приобрела во второй половине XVIII в., внимание переносится с наказания на раскрытие преступления, связанного с каким-то семейным секретом. У По готическая формула преобразуется: история рассказывается не с точки зрения жертвы, а отстраненного наблюдателя, для которого преступление —

это интеллектуальная игра, не связанная с какими-либо правовыми, этическими или религиозными нормами [Cawelti, 1976: 80—97]. В конце XIX в. благодаря успеху романов о Шерлоке Холмсе формула «криминальной истории» оформляется в жанр, в котором происходит возврат к более ранним элементам готической формулы и мелодрамы: конфликт и преступление часто связаны с насилием внутри семьи, однако мотивы «злодея» носят индивидуальный, а не социальный характер, т. е. семейный социальный порядок не нарушается. Позже, в 1920—30-е гг. в США криминальная формула распадается на две — «гангстерскую сагу» (*gangster saga*) и «крутой детектив» (*hard-boiled detective*). Хотя эти два типа отличаются друг от друга, их объединяет общее направление развития «криминальной истории»: ослабление элементов, связанных с раскрытием преступления, и усиление элементов мелодрамы и приключения [Cawelti, 1976: 53—61].

Сравнительно-исторический анализ позволяет проследить динамику формул и определить их специфику, но не объясняет, почему формулы меняются и приобретают определенный вид, а не какой-то другой. Для того, чтобы ответить на эти вопросы, необходимо учитывать контекст бытования формул. Формула диалогична также и по отношению к социокультурному контексту, она возникает как реакция на изменения в нем и меняется вместе с ним. Проблема диалектичности отношений литературного жанра и социокультурного контекста в современных Кавелти научных исследованиях подробно изучалась школой «нового историзма», в частности Фредриком Джеймисоном [Jameson, 1975; Jameson, 1981]. Согласно ученому, жанровая форма способна адаптироваться к меняющемуся контексту и одновременно структурировать новый для нее социокультурный материал [Jameson, 1981: 113—132]. Если при анализе текстов фокусироваться не на преемственности жанровых форм, а на отличиях и отклонениях (*generic discontinuities*), то можно понять, как форма реагирует на контекст и как его осмысляет эстетически, — и, таким образом, делать выводы о ее социокультурных функциях.

Кавелти подробно разбирает роман Марио Пьюзо «Крестный отец» (1969), получивший всемирную популярность сразу же после выхода. В романе писатель, с одной стороны, развивает некоторые тенденции, характерные для криминальной формулы, с другой, создает свою формулу, адекватную меняющимся реалиям времени. Центральные фигуры в романе — «Дон» и «профессионал» — символизируют источники власти преступной организации: моральный авторитет и силу. Власть Дона строится не на деньгах и страхе, а на следовании кодексу поведения — он выступает в роли «патриарха», носителя традиционных ценностей, этических и гендерных норм. Профессионал сочетает в себе способности к холодному расчету и экстремальной жестокости, это делает его идеальным исполнителем воли организации. Пьюзо преобразует криминальную формулу из мелодрамы в приключение: он пишет не историю об индивидуальном успехе и поражении преступника, т. е. о восстановлении социального порядка, а о приходе к власти главы преступной организации, которая функционирует как «семья» — она защищает «своих», но взамен требует соблюдения строгих правил. Таким образом, роман предлагает читателям фантазию о такой форме коллективности, в которой сохраняются традиционные ценности и гендерные роли и которая может составить оппозицию деперсонализированному миру коммерческих корпораций, приобретающих влияние в современном мире [Cawelti, 1976: 62—79].

Демократическая установка Кавелти в отношении популярной литературы позволяет рассматривать ее в качестве выражения свободной воли читателей, чьи желания и предпочтения служат «ограничителем» для писательского творчества: «Целесообразно рассматривать коллективные установки, заключенные в художественных произведениях, которые создаются и воспринимаются определенной группой, как ограничитель того, что должно быть изображено в таких произведениях

и как они должны пониматься» [Кавелти, 1996: 54]¹. Тем не менее, при анализе Кавелти опирается не на фактор частотности формул, а фокусируется на отдельных произведениях, авторы которых сумели создать «новые формулы», отвечающие коллективному читательскому запросу и «духу времени».

Ограничение теории Кавелти связано с тем, что в своих рассуждениях о производстве и рецепции популярной литературы он не выходит за пределы американской культуры. Трудно согласиться, что, например, выводы о культурных функциях «Крестного отца» могут быть распространены на все страны, в которых роман получил признание. В свою очередь это означает, что формула диалогична и по отношению к читателю. Дэвид Фелдман обращает внимание, что формулу следует трактовать не только в качестве эмпирически выводимой из текстов повторяющейся структуры, но и в качестве факта читательского восприятия. Оpozнание формулы зависит от предшествующего опыта чтения, который обуславливает и узнавание в тексте знакомого, и эстетическое «остранение», удивление от новизны конкретной реализации формулы [Feldman, 1975]. Как следствие, для понимания функций популярной литературы необходимо учитывать контексты восприятия и способность формул перемещаться в международном пространстве.

Литературная формула в кросс-культурном контексте

Концепция двухчастной структуры формулы оказалась продуктивной для изучения популярной литературы в кросс-культурном контексте, в частности проблемы культурного разнообразия популярных жанров. Исследователи указывают, что жанры популярной литературы изменчивы и неоднородны и не могут быть сведены к какой-то одной формуле; скорее, следует говорить, что жанры состоят из ряда одновременно сосуществующих формул, которые удовлетворяют запросы разных аудиторий [Samuelson, 1993; Kaplan, 2012]. При этом отмечается способность популярных жанров и формул, оставаясь узнаваемыми, приспосабливаться к новому контексту и одновременно приспосабливать к себе новый материал, делая его доступным для международной аудитории.

Эми Дж. Рэнсом исследует проблему институционализации в Квебеке самостоятельной традиции фантастической литературы [Ransom, 2016]. Формирование квебекской традиции фантастики автор связывает с двумя журналами 1980-х гг.: в одном публиковалась франкоязычная фантастика, ориентированная на популярные англо-американские жанровые образцы (с вкраплением локального материала), а второй делал ставку на экспериментальную прозу и связь с академическим миром. Эти журналы соперничали за право определять облик «квебекской фантастики». В конце 1990-х в этой борьбе победил популярный вариант, так как он давал читателям возможность получения двойного удовольствия — распознавания жанровых конвенций, а также локальных сюжетов и образов. В результате, заключает ученый, узнаваемые в глобальном пространстве конвенции фантастики «вынесли на себе» локальный материал, сделали его видимым и доступным не только внутри страны, но и вовне.

Кавелти почти не затрагивает проблему читательской рецепции и лишь оговаривает, что «отношения между формулами и другими аспектами жизни могут быть исследованы прямо и эмпирически, как вопрос о том, почему определенные

¹ Некоторые критики теории Кавелти отмечают, что формулы отражают не предпочтения читателей, а представления издателей о читателях, т. е. служат коммерческим целям производителей литературы и функционируют как рыночные «машины желаний». Согласно Ольге Вайнштейн, «розовый роман» создает в читателях потребность в романтическом переживании, которую сам же и ликвидирует, таким образом репродуцируя себя в неизменном виде [Вайнштейн, 1996]. В то же время соперничество за внимание читателей мотивирует производителей менять сложившиеся формулы [Nord, 1980].

группы людей предпочитают определенные книги» [Кавелти, 1996: 57]. Этот аспект подробнее рассматривается в последующих работах. Различия между контекстами чтения влияют на восприятие одних и те же формул или жанров; более того, читатели по-разному воспринимают «родную» продукцию и зарубежную. Оксана Бочарова изучает рецепцию любовного романа в международном контексте: ее интересует, как читался зарубежный любовный роман в ранней постсоветской России и связывает специфику восприятия с историко-культурными и социологическими особенностями аудитории [Бочарова, 1996].

Отдельный проблемный случай бытования формул в международном пространстве — перевод. Посредством перевода популярные произведения становятся доступными читателям из разных стран, которые таким образом получают представление о разрабатываемых в популярной литературе формулах и жанрах. В то же время не все аспекты формулы могут адекватно передаваться при переводе, из-за чего представление о формуле, которое формируется в принимающей культуре, может отличаться от оригинального. В качестве иллюстрации этой мысли мы предлагаем рассмотреть случай из истории научной фантастики. В течение 1940—1970-х гг. в англо-американской традиции жанра происходит разработка и конвенционализация приемов «погружения» читателя в фантастический мир: уменьшается роль персонажей-«проводников», которые рассказывают герою (и читателю) об устройстве воображаемого мира, акцент переносится на способность читателя самостоятельно ориентироваться в вымышленном пространстве текста через соотнесение себя с героем. Возрастает роль авторских неологизмов, указывающих на дистанцированность мира текста от мира автора и читателя и «остраняющих» значения привычных слов [Зубов, 2020; Зубов, 2021]. Все это предполагает особое отношение писателей — и, как следствие, переводчиков — к языку.

Рассмотрим начало классического научно-фантастического романа Филипа К. Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» (1968) в переводе М. Пчелинцева, выдержавшем наибольшее число переизданий:

Пенфилдовский генератор настроений разбудил Рика Декарда звонким, радостным всплеском электричества. Привычно удивленный неожиданным, безо всяких предупреждений, возвращением из царства сна в мир реальный, Рик спрыгнул с кровати, одернул радужную, под стать своему утреннему настроению, пижаму и сладко, с хрустом потянулся. На соседней кровати его жена Айран разлепила светлосерый тоскливый глаз и тут же со стоном его захлопнула [Дик, 2018: 11].

Этот же фрагмент в оригинале:

A merry little surge of electricity piped by automatic alarm from the mood organ beside his bed awakened Rick Deckard. Surprised — it always surprised him to find himself awake without prior notice — he rose from the bed, stood up in his multicolored pajamas, and stretched. Now, in her bed, his wife Iran opened her gray, unmerry eyes, blinked, then groaned and shut her eyes again [Dick, 2010: 1].

Появление «генератора настроений», некоего вымышленного устройства, настраивает на особый режим восприятия. Авторский неологизм обозначает мир, в котором технологии и эмоции связаны каким-то особым образом и который явно отличается от знакомой реальности. Текст приглашает читателя самому выяснить, в чем именно эти различия заключаются. Возможно, «радужная пижама» — это не привычный элемент домашней одежды, а некое футуристическое устройство. А тот факт, что герой и его жена спят в разных кроватях, может быть как частной деталью, сигнализирующей об отношениях между персонажами, так и указанием на социальные конвенции внутри мира текста. Одновременно с этим «странность» мира для читателя сразу же нейтрализуется поведением героя: для него происходящее естественно, — и даже удивление, которое он испытывает от пробуждения, показывается как привычное. Таким образом создается «эффект реальности» текста:

читатель, воспринимая происходящее через перспективу героя, выясняет, что для изображаемого мира естественно, а что нет.

Неологизм в начале текста «остраняет» значения окружающих его слов, причем в приведенном фрагменте «остраняющее» воздействие имеет динамический характер. Слово «теггу», появляющееся в первом предложении, в конце абзаца приобретает дополнительное значение, связанное с существующими в мире текста технологиями: невеселые глаза («unhappy eyes») жены героя указывают, что она не подверглась действию «генератора». Читатель, дочитав до конца абзаца и оглядываясь назад, теперь понимает, что «теггу» в начале текста следует понимать как «производящий веселящий эффект»². В русскоязычном варианте переводчик использует разные слова («радостный», «тоскливый») и тем самым снимает с читателя необходимость следить за трансформациями значений слов.

Смысловая неопределенность усиливается подобранными автором словами. Словосочетание «mood organ», переведенное как «генератор настроений», можно понимать двояко — буквально и/или метафорически: как описание функций устройства (оно служит своего рода внешним по отношению к человеческому телу «органом») и/или его внешнего вида (оно похоже на музыкальный инструмент оргán). Второе значение поддерживается словом «piped» («surge of electricity piped by automatic alarm»): электрический импульс передается по трубкам и/или сопровождается свистящим звуком. В результате, картина, создаваемая оригинальным текстом, выглядит более устрашающей и дискомфортной, чем «сглаженный» переводной вариант. Поэтика оригинального фрагмента обуславливает интерпретативную работу читателя, который не только строит догадки о значениях привычных слов, но также задается вопросом, отражают ли выбранные автором слова «реальность» мира текста буквально или метафорически?

В 1940-х гг. «иммерсивный» подход к взаимодействию с читателем научной фантастики был новаторским, однако к концу 1960-х гг. он уже стал конвенциональным, т. е. формульным для жанра. При этом Дик усложняет разработанную формулу. Он показывает, что в контексте изображаемого мира слова могут быть неоднозначными, побуждает читателя обращать внимание на то, как слова в тексте меняют свои значения не только по отношению к базовому словарю, но и по отношению к внутритекстовым значениям — какие добавочные и переносные смыслы они приобретают. При переводе на русский язык этот аспект научно-фантастической формулы, как мы видели, утрачивается; как следствие, меняется и представление о формуле, которое складывается в принимающей культуре.

Список источников

- Бочарова О. Формула женского счастья. Заметки о женском любовном романе // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 292—302.
- Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 303—330.
- Дик Ф. К. Мечтают ли андроиды об электроовцах? / пер. с англ. М. Пчелинцева. М.: Эксмо, 2018. 353 с.
- Зубов А. А. Удовольствие от чтения научной фантастики: создание идеи и академическая легитимация популярного жанра // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. 2020. № 4. С. 154—163.

² Как объяснял Дик, он стремился к тому, чтобы с первых же строк произвести на читателя «шок раз-узнавания» (*shock of disrecognition*): читатель должен узнать в тексте знакомое на основании знаний о мире и базового словаря, — но и, осознав частичную нерелевантность этого знания, «пере-узнать» известное [Dick, 1995].

- Зубов А. А. Когнитивные аспекты восприятия жанров популярной литературы и их историческая изменчивость // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6, № 2. С. 10—27.
- Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // *Новое литературное обозрение*. 1996. № 22. С. 33—64.
- Савкина И. «Укушенные», или почему «вампириады» стали популярной жанровой формулой современной массовой культуры // *Детские чтения*. 2013. Т. 4, № 2. С. 112—123.
- Cawelti J. G. The Concept of Formula in the Study of Popular Literature // *Journal of Popular Culture*. 1969. Vol. 3, № 3. P. 381—390.
- Cawelti J. G. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976. 336 p.
- Cronin M. Currier and Ives: A Content Analysis // *American Quarterly*. 1952. Vol. 4, № 4. P. 317—330.
- Dick Ph. K. My Definition of Science Fiction // *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writing* / ed. by L. Sutin. New York: Vintage Books, 1995. P. 99—100.
- Dick Ph. K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* London: Gollancz, 2010. 193 p.
- Feldman D. N. Formalism and Popular Culture // *Journal of Popular Culture*. 1975. Vol. 9, № 2. P. 384—402.
- Jameson Fr. Magical Narratives: Romance as Genre // *New Literary History*. 1975. Vol. 7, № 1. P. 135—163.
- Jameson Fr. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981. 305 p.
- Kando T. Popular Culture and its Sociology: Two Controversies // *Journal of Popular Culture*. 1975. Vol. 9, № 2. P. 438—455.
- Kaplan D. “Why would any woman want to read such stories?”: The Distinctions Between Genre Romances and Slash Fiction // *New Approaches to Popular Romance Fiction* / ed. by S. S. G. Frantz, E. M. Selinger. London: McFarland & Co., Inc., 2012 [Kindle edition].
- Nagourney P. Elite, Popular and Mass Literature: What People Really Read? // *Journal of Popular Culture*. 1982. Vol. 16, № 1. P. 99—107.
- Nord D. P. An Economic Perspective on Formula in Popular Culture // *Journal of American Culture*. 1980. № 3. P. 20—29.
- Ransom A. J. Popular Fiction in Quebec: National Identity and ‘American’ Genres // *New Directions in Popular Fiction: Genre, Distribution, Reproduction* / ed. by K. Gelder. London: Palgrave Macmillan, 2016. P. 239—260.
- Samuelson D. N. Modes of Extrapolation: The Formulas of Hard SF // *Science Fiction Studies*. 1993. Vol. 20, № 2. P. 191—232.
- Sonenschein D. Love and Sex in the Romance Magazines // *Journal of Popular Culture*. 1970. Vol. 4, № 2. P. 398—409.

References

- Bocharova, O. (1996) Formula zhenskogo schast'ia. Zametki o zhenskom liubovnom romane [Formula of Women's Happiness. Notes on Women's Romantic Fiction], *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], no. 22, pp. 292—302.
- Cawelti, J. G. (1969) The Concept of Formula in the Study of Popular Literature, *Journal of Popular Culture*, vol. 3, no. 3, pp. 381—390.
- Cawelti, J. G. (1976) *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press.
- Cawelti, J. G. (1996) Izuchenie literaturnykh formul [The Study of Literary Formulas], *Novoe Literaturnoe Obozrenie* [New Literary Observer], no. 22, pp. 33—64.
- Cronin, M. (1952) Currier and Ives: A Content Analysis, *American Quarterly*, vol. 4, no. 4, pp. 317—330.
- Dick, P. K. (1995) My Definition of Science Fiction, in: Sutin, L. (ed.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick, Selected Literary and Philosophical Writing*, New York: Vintage Books, pp. 99—100.
- Dick, P. K. (2010) *Do Androids Dream of Electric Sheep?* London: Gollancz.

- Dick, P. K. (2018) *Mechtaiut li androidy ob elektroovtsakh?* [Do Androids Dream of Electric Sheep?], translated by M. Pchelintseva, Moscow: Eksmo Publ.
- Feldman, D. N. (1975) *Formalism and Popular Culture*, *Journal of Popular Culture*, vol. 9, no. 2, pp. 384—402.
- Jameson, F. (1975) *Magical Narratives: Romance as Genre*, *New Literary History*, vol. 7, no. 1, pp. 135—163.
- Jameson, F. (1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kando, T. (1975) *Popular Culture and its Sociology: Two Controversies*, *Journal of Popular Culture*, vol. 9, no. 2, pp. 438—455.
- Kaplan, D. (2012) “Why would any woman want to read such stories?”: The Distinctions Between Genre Romances and Slash Fiction, in: Frantz, S. S. G., Selinger, E. M. (eds), *New Approaches to Popular Romance Fiction*, London: McFarland & Co., Inc.
- Nagourney, P. (1982) *Elite, Popular and Mass Literature: What People Really Read?* *Journal of Popular Culture*, vol. 16, no. 1, pp. 99—107.
- Nord, D. P. (1980) *An Economic Perspective on Formula in Popular Culture*, *Journal of American Culture*, no. 3, pp. 20—29.
- Ransom, A. J. (2016) *Popular Fiction in Quebec: National Identity and ‘American’ Genres*, in: Gelder, K. (ed.), *New Directions in Popular Fiction: Genre, Distribution, Reproduction*, London: Palgrave Macmillan, pp. 239—260.
- Samuelson, D. N. (1993) *Modes of Extrapolation: The Formulas of Hard SF*, *Science Fiction Studies*, vol. 20, no. 2, pp. 191—232.
- Savkina, I. (2013) “Ukushennye”, ili pochemu “vampiriady” stali populiarnoi zhanrovoy formuloi sovremennoi massovoi kul’tury [“Bitten”, or Why “Vampyriads” Have Become a Popular Genre Formula of Modern Mass Culture], *Detskie chteniia* [Children’s Readings: Studies in Children’s Literature], vol. 4, no. 2, pp. 112—123.
- Sonenschein, D. (1970) *Love and Sex in the Romance Magazines*, *Journal of Popular Culture*, vol. 4, no. 2, pp. 398—409.
- Vainshtein, O. (1996) *Rozovyi roman kak mashina zhelanii* [Pink Novel as a Desiring Machine], *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], no. 22, pp. 303—330.
- Zubov, A. A. (2020) *Udovol’sstvie ot chteniia nauchnoi fantastiki: sozdanie idei i akademicheskaiia legitimatsiia populiarnogo zhanra* [Finding Pleasure from Reading Science Fiction: Creation of the Idea and Academic Legitimation of the Popular Genre], *Vestnik Moskovskogo universiteta, seriia 9, Filologiia* [Moscow State University Bulletin, series 9, Philology], no. 4, pp. 154—163.
- Zubov, A. A. (2021) *Kognitivnye aspekty vospriiatiia zhanrov populiarnoi literatury i ikh istoricheskaiia izmenchivost’* [Cognitive Aspects of Reception of Popular Genres and Their Historical Variability], *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, pp. 10—27.

Статья поступила в редакцию 15.09.2022; одобрена после рецензирования 15.10.2022; принята к публикации 30.10.2022.

The article was submitted 15.09.2022; approved after reviewing 15.10.2022; accepted for publication 30.10.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Артем Александрович Зубов — кандидат филологических наук, преподаватель, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, г. Москва, Россия. E-mail: artem_zubov@mail.ru

Artem Zubov — Cand. Sc. (Philology), Lecturer, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation.

**КУЛЬТ-ТОВАРЫ:
ЛОКАЛЬНОЕ КАК РЕСУРС МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

**CUL'T-TOVARY/CULTURAL COMMODITIES:
LOCAL AS A RESOURCE OF MASS CULTURE**

Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 4. С. 29—37.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2022. No. 4. P. 29—37.

Научная статья

УДК 394.4

DOI: 10.54347/Lab.2022.4.3

**СОВЕТСКИЕ ТОПОСЫ В ПОСТ(НЕ) СОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ
(Прагмасемантический анализ)**

Григорий Львович Тульчинский

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
(Санкт-Петербург), г. Санкт-Петербург, Россия, gtul@mail.ru

Аннотация. В статье впервые систематизирована динамика отношения к бывшим советским топосам исторической памяти в региональном разрезе. Топосы — места, пространства, мемориальные объекты, используемые для проведения регулярно повторяемых праздников, церемоний и других публичных мероприятий, способствующих воспроизводству общей памяти. Выделены два ключевых фактора динамики осмыслений бывших советских топосов: (1) их включение в современные социально-культурные практики; (2) отношение к предшествующей истории, выражаемое в переименовании. Тем самым топосы предстают «твердыми десигнаторами» прагмасемантического интерфейса динамики исторической памяти советского наследия. Выявлена различная степень интенсивности такой динамики в зависимости от степени урбанизации и интенсивности общественной жизни в крупных, средних и малых городах, закрытых административно-территориальных образованиях и неурбанизированных территориях. Это вполне соответствует уровням исторической памяти и ее динамики в зависимости от ключевых акторов и интенсивности перемен социальной жизни в конкретной местности.

Ключевые слова: историческая память, прагмасемантика, смысловая картина мира, специальные события, СССР, топосы

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00591 «Прагмасемантика как интерфейс и операциональная система смыслообразования».

Для цитирования: Тульчинский Г. Л. Советские топосы в пост(не) советском пространстве: (прагмасемантический анализ) // Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 4. С. 29—37.

Original article

SOVIET TOPOSES IN THE POST(NON) SOVIET SPACE (Pragma-semantic analysis)

Grigorii L. Tulchinskii

National Research University “Higher School of Economics” (St. Petersburg),
St. Petersburg, Russian Federation, gtul@mail.ru

Abstract. The article contains an attempt to systematize the dynamics/inertia of attitudes towards Soviet toposes of historical memory after the collapse of the USSR. Toposes are places, spaces, memorial objects that are used to hold regularly repeated special events (holidays, ceremonies and other public events) in specific places that are significant for a given community. Therefore, topoi serve to reproduce the common memory of this community. They make it possible to realize the chronotopes of historical memory, to experience ownership of its content, to reproduce cultural identity. In this regard, toposes play the role of “rigid designators” of historical memory, without which it is impossible to correlate its semantic content (myths, legends, ideology) with the reality of experience, the way out of the semantic picture of the world into real life. Historical memory is realized at several levels relative to the main actors and the speed of transformation of semantic content. Such dynamics has not yet been considered in the regional context. The post-Soviet space is a very vast territory with its own regional specifics of the economic structure, degree of urbanization, lifestyle, and demography. Therefore, the proposed consideration is implemented as separate cases of large, medium and small cities, closed administrative territorial entities (ZATOs) and non-urbanized territories (rural regions). Without claiming to be exhaustive, the proposed review is an invitation to discussion, based on the assumption that the inertia/dynamics of the attitude towards Soviet heritage memory corresponds to the levels of historical memory. There are identified two key factors in the dynamics of modern interpretations of the former Soviet toposes. Firstly, it is their inclusion in contemporary socio-cultural practices, and secondly, the relation to the previous history, expressed in renaming. The practical context and toponymy realize the role of toposes as a pragma-semantic interface of historical memory. Correspondingly, the inertia/dynamics of the meaning of “rigid designators” of the Soviet heritage memory is also different. The review revealed a different degree of transformation in the understanding of the Soviet historical memory toposes, depending on the degree of urbanization and the public life intensity. The most intensive transformations are taking place in megacities. Large cities are characterized by gradual transformations of the Soviet historical memory. Small and medium cities are even slower. The most inertial situation is in ZATOs, which in this regard act as a kind of “reservations” of Soviet being. Non-urbanized territories live in an even longer historical memory, in fact ambivalent. This state of affairs is quite consistent with the levels of historical memory and its dynamics, depending on the social life intensity and the “depthness” degree.

Keywords: historical memory, pragmasemantics, semantic picture of the world, special events, USSR, toposes

Acknowledgments: this work was supported by the Russian Science Foundation under grant № 22-18-00591 “Pragmasemantics as an interface and an operational system of meaning formation”.

For citation: Tulchinskii, G. L. (2022) Sovetskie toposy v post(ne) sovetskom prostranstve: (Pragmasemanticheskij analiz) [Soviet toposes in the post(non) Soviet space: (Pragma-semantic analysis)], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 4, pp. 29—37.

Вводные пояснения

В статье речь идет об исторической памяти — феномене столь же важном для общества, как и память — для личности. Фактически память — эвфемизм самосознания. Простейший и главный тест на вменяемость личности — ответы на вопросы: как зовут, где и когда родился, где учился и работал и т. п. Речь идет о связанной памяти, способность человека выстроить осмысленную историю своей жизни.

Невменяемую, т. е. лишенную самосознания, самоконтроля, а значит и безответственную личность, так и характеризуют — как беспамятную. То же самое и с обществом. Общество, не способное к выражению и воспроизводству истории своей жизни, испытывает проблемы с консолидацией на основе общей смысловой картины мира, представлений о своем месте в этой картине, а значит и представлений о своих надеждах и перспективах.

Исследования исторической памяти, проведенные в 2014—2019 годах департаментом прикладной политологии НИУ «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге и Российской ассоциацией политической науки (РАПН) в серии семинаров, публикаций, студенческих выпускных работ ВШЭ СПб и РАПН (семинары, серии статей, ВКР), охватывали несколько поколений российских граждан со второй половины XX века до наших дней, содержание медиа и образовательных программ средней школы по истории за этот же период (отслеживались оценочные упоминания ключевых событий отечественной истории, выдающихся политических деятелей, деятелей искусства, науки и техники, а также произведений искусства, посвященных истории) [Кочерягина, 2019; Левченко, 2019; Тульчинский, 2015; Тульчинский, 2016]. Собственно, результаты этих аналитик, а также ряд важных идей А. Ассман, А. М. Эткинды [Ассман, 2014; Ассман, 2016; Эткинд, 2016] лежат в основе этой работы, являющейся их развитием и применением. Для реализации этой задачи используется представляющееся методологически важным концептуальное обобщение технологий выражения и презентации исторической памяти. В качестве концептуальной платформы такого обобщения в работе используется аппарат социальной семиотики с его расширением в форматах глубокой семиотики и прагмасемантики [Золян, Тульчинский, 2021; Zolyan, 2021].

Так, А. Эткиндо было предложено различать в системе презентации исторического прошлого две основные формы: «мягкие» (software) и «твердые» (hardware). К первым относятся фольклор, искусства, образование, гуманитарные науки, медиа, практики нарративной интерпретации прошлого. Ко вторым — объекты преимущественно городской среды: площади, улицы, здания, монументы, памятные знаки музеефикации, мемориалы, места исторических событий, выступающие ориентирами, маркерами привязки нарративов к пространству реального опыта.

В принципе это различие означаемого и означающего в семиотической системе исторической памяти. Однако представляется важным дополнить эту типологию третьим компонентом воспроизводства прошлого — в духе бахтинского «хронотопа». Речь идет о событиях (special events) [Герасимов, 2022]: ритуалах, празднованиях, церемониях, реконструкциях, перформансах, хепенингах, других мероприятиях, привязанных к памятным и знаменательным датам и регулярно проводимых в определенных местах. Такие специально организуемые события — практики не только презентации прошлого, но и сопричастности ему, обеспечивающие взаимопереход социальных значений и личностных смыслов (оценочных отношений и эмоциональных переживаний).

Именно событийный ряд, регулярно повторяемые события в конкретных местах, значимых для данной общности, способствует воспроизводству памяти этой общности. Именно в этом своем значении hard исторической памяти понимается в данной работе как система топосов, которые выполняют роль твердых десигнаторов (rigid designators), без которых невозможно соотнесение смыслового содержания soft'a исторической памяти (мифов, легенд, идеологии) к реальности, выход смысловой картины мира в жизнь реальную.

Упомянутые выше исследования показали, что историческая память динамична, с развитием общества, исторических обстоятельств ее содержание изменяется с различной скоростью на, как минимум, трех уровнях реализации исторической

памяти, на каждом из которых решающую роль играют ключевые акторы и каналы трансляции.

На первом — оперативном уровне — ключевую роль играют политики, деятели культуры и искусства, журналисты, другие лидеры общественного мнения, транслируемого в медиа и культурной жизни. На этом уровне контент исторической памяти наиболее подвижен с лагом изменения до 3—5 лет. Изменяется общая конъюнктура (от слова конъюнкция как совокупность) внутренних и внешних обстоятельств — экономических, политических и т. д. — возникают новые связи, отношения, представления, способствующие новым смысловым ассоциациям в исторической памяти. [Миллер, Липман, 2012; Малинова, 2015] Это неизбежно: общество, как и личность, осмысляет и переосмысляет свой пройденный путь, в том числе и пережитое давно, в самом его начале.

На среднем уровне ключевую роль играют гуманитарные науки (прежде всего — история, философия, социология) и система образования, изменения происходят с лагом до 10—15 лет. Ученые делают новые открытия, которые должны быть доложены научному сообществу, пройти апробацию в докладах на конференциях, в научных публикациях. Только после этого они могут попасть в образовательные программы, учебники, содержание которых так же уточняется и пересматривается.

На третьем — наиболее инерционном уровне — ключевую роль играет семейное воспитание, общение в ближнем кругу личности, прежде всего — в детском дошкольном возрасте. Здесь лаг изменений составляет 20—30 лет, то есть период примерно двух поколений. Именно на этом уровне закладывает культурная идентичность личности.

Фактически речь идет о «просеивании» релевантного для социума содержания исторической памяти, реализации функции культуры как системы порождения, отбора, хранения, воспроизводства и трансляции социального опыта. Поэтому важной темой является соответствие содержания исторической памяти на этих трех уровнях. В противном случае складывается ситуация разорванной исторической памяти, когда политическая и культурная элита руководствуются одной, а «глубинный народ» — другой смысловой картиной мира.

Столь развернутое предварительное пояснение было необходимо для перехода к предмету рассмотрения в данной работе — специфике динамики/инерции отношения к советским топосам исторической памяти после распада СССР.

Постсоветское пространство — весьма обширная территория со своей региональной спецификой экономического уклада, степени урбанизации, образа жизни, демографии. Поэтому рассмотрение ведется в качестве отдельных кейсов больших, средних и малых городов, закрытых административных территориальных образований (ЗАТО) и неурбанизированных территорий (rural regions). Не претендуя на исчерпывающую полноту, предлагаемое рассмотрение является приглашением к обсуждению предположения, что инерционность/динамика отношения к rigid designators памяти советского наследия соответствует уровням («степени глубинности») исторической памяти.

В качестве факторов динамики современных осмыслений бывших советских топосов выделялись два ключевых: их включение в современные социально-культурные практики и отношение к предшествующей истории, выражаемое в переименовании. Именно практический контекст и топонимика реализуют роль этих топосов в качестве прагмасемантического интерфейса исторической памяти.

Большие города

Хотя основные примеры по этому кластеру в данной работе связаны с Санкт-Петербургом, в той или иной степени они свойственны и другим российским миллионникам. Однако следует признать, что Питер был и остается городом-

инноватором России: именно в Северной культурной столице, второпрестольном Санкт-Петербурге все подвижки и разломы российской общественной жизни проявляются наиболее рельефно. Это в полной мере относится и к включению значимых советских топосов в контексты иных социально-культурных практик.

«Культуральное» освоение бывших политически значимых объектов, индустриальных площадок. Речь идет о создании городских культурных пространств на базе бывших предприятий, режимных и полурежимных зданий и территорий. Примерами могут служить такие теперь уже известные на федеральном уровне культурные пространства как «Проект Лофт-этажи» и «Севкабель порт». «Лофт-этажи» расположены в промзоне на Лиговском проспекте Санкт-Петербурга, где в настоящее время проводятся масштабные выставки, концерты, лекции, другие публичные мероприятия. Там также расположены популярное у молодежи кафе и общедоступный хостел. «Севкабель порт» специализируется на более масштабных досуговых и развлекательных публичных мероприятиях. Даже в охраняемом в советское время и ныне Смольном саду, примыкающем к резиденции Городской администрации (кроме того рядом расположены Правительство и Законодательное собрание Ленинградской области, судебные и другие инстанции регионального и федерального уровня, Банк «Россия» и Газпромбанк), все чаще проводятся официальные публичные мероприятия (вроде «губернаторских забегов»), он стал местом паломничества иностранных туристов, преимущественно — китайских, похоже, приезжающих в нашу страну только ради фото-видеосессий на фоне Смольного, памятников В. И. Ленину, К. Марксу и Ф. Энгельсу.

Менее публичные мероприятия и события проходят в Технопарке «Ленполиграфмаш», созданном на территории одноименного бывшего производственного объединения. Теперь в этом пространстве действуют коворкинги, консультационные центры, студии, конференции и конгрессы, офисы фондов поддержки стартапов, инноваций. На территории бывшего Прядильно-ниточного комбината им С. М. Кирова в заданиях *industry style* красного кирпича между улицей Красного Текстильщика и Синопской набережной работают Единый центр документов — многофункциональный современный комплекс, достойный высоких европейских стандартов, несколько современных медицинских центров, ресторанов и кафе. На этих площадках на независимой основе федеральные и городские организации соседствуют с частными. Постепенно, не без конкуренции осваивается пространство «Красного треугольника» — знаменитого ранее производителя обуви и других изделий из резины.

Не менее показательны освоение советских учреждений культуры, прежде всего — дворцов и домов культуры, киноцентров, на стыке столетий ставшими торгово-развлекательными центрами, где наряду с кинопрокатом и концертами, широко представлена розничная торговля, кафе, бары. В результате эти центры официальной культуры за считанные годы наряду с возникшими в спальных районах торгово-развлекательными центрами стали настоящими дворцами культуры массового потребления, в которых можно всей семьей провести выходной день, посмотреть кино, послушать концерт, посетить кафе, провести время на игровых площадках, в промежутках предаваясь такой форме проведения досуга, как шоппинг.

При этом ряд площадок и пространств сохраняют свое значение как мемориальные объекты советского прошлого, которыми пользуются для проведения своих мероприятий члены всех шести коммунистических партий, зарегистрированных в городе (от КППФ до ВКП(б) и РКП), ветераны комсомола и пионерии: набережная Малой Невы у стоянки крейсера «Аврора», памятник Ленина на одноименной площади у Финляндского вокзала, музеи-квартиры, связанные с Лениным.

Топонимика. Последовавшая после переименования города волна активных переименований, возвращения традиционных досоветских названий улицам

и площадям города в начале 1990-х, инициированная депутатами Ленсовета (впоследствии Законодательного собрания города) в конце 1990-х практически остановилась, сохранив Советские (бывшие Рождественские) улицы, Красноармейские улицы (бывшие Роты). Показательно, что переименования не затронули районы новостроек 1960—1980-х годов, сохранив советские названия советских новостроек. В результате в городе не стало проспектов К. Маркса, Ф. Энгельса, улиц Войнова, Петра Лаврова, Дзержинского, Красной Конницы, зато остались улицы Дыбенко, Крыленко, проспект Большевиков. Аналогичная ситуация была и в Москве, где уже в 2000 году местные жители настояли на сохранении названия станции метро «Войковская».

Средние и малые города

Показательны примеры таких городов, как Сыктывкар, Тихвин, где закрепились практика «культурального» (точнее — развлекательного) и коммерческого освоения административных, мемориальных пространств. Так, в Тихвине на площади, где расположена городская администрация, а также на площади Победы и прилегающих пространствах регулярно проводятся массовые публичные мероприятия с неизбежно сопровождающей их торговлей. В Сыктывкаре на главной площади перед зданием республиканской администрации (бывшего обкома КПСС), переименованной с площади Юбилейной (до этого — Красной) на Стефановскую площадь (в честь первосвятителя коми — Стефана Пермского) сохранился памятник Ленину. Поэтому, когда на площади разворачиваются торговые ярмарки, основатель советского государства несколько трагикомично возвышается над торговыми рядами, киосками, ларьками и шатрами.

С этим памятником у автора связано одно яркое впечатление. В одну из частых в 2000—2010-х годах поездок в Республику Коми, проходя через площадь, услышал обмен репликами в компании то ли старшеклассников, то ли студентов. «О! Сталин!» — воскликнул один из молодых людей, увидев памятник. «Нет, это другой!» — ответил один из его приятелей. — «У него была какая-то другая кличка. По-моему — Ленин».

В плане топонимики для средних и малых городов, а также для областных и республиканских центров характерно сохранение советских названий, типичными для них являются улицы Советские, Коммунистические, Ленина, Маркса... Кстати, та же переименованная Стефановская площадь в Сыктывкаре находится на пересечении улиц Коммунистической (ранее Трёхсвятительской) и Ленина (ранее Троицкой). Главные улицы в древнем Тихвине — Советская, Карла Маркса, Ленинградская. Характерно, что советский традиционализм сохраняется в названиях даже высоко урбанизированных областей, несмотря на переименования их административных центров: Ленинградская, Свердловская, Калининградская области.

Закрытые административно-территориальные образования

Однако подлинными «заповедниками» советского традиционализма и в «твёрдых» и в «мягких» презентациях исторической памяти являются закрытые административно-территориальные образования (ЗАО). В таких городах, как Североморск, Видяево, Вилючинск, недавно приоткрывшийся для туристов Балтийск (бывший Пиллау), тщательно сохраняется память советского прошлого, оберегаются памятники и памятные знаки военной истории и героизма, масштабно празднуются федеральные и региональные военно-патриотические праздники. В этом плане к данным регионам примыкает Севастополь.

Неурбанизированные территории

Неурбанизированным и слабо (мало) урбанизированным территориям свойственна еще большая инерция в отношении к советскому прошлому.

Чукотка, Камчатка, Якутия, Таймыр как размечались своими топонимами, так и размечаются.

Калининградские парадоксы

Никак нельзя пройти мимо уникального кейса Калининграда. Это тот самый случай, когда исключение из общего правила только подтверждает само правило. И пример того, что жизнь своей непредсказуемостью всегда оказывается богаче и интересней любых обобщений, открывая, тем самым, новые и новые перспективы осмысления.

Прежде всего, это парадоксальная попытка переименования города, предпринятая в 1990-х. Инициаторы переименования долго дискутировали о вариантах переименования. Возвращение к историческому названию — Кёнигсберг — выглядело непатриотичным. Попытались перевести, воспользовавшись польской версией *Królewska góra*, стали всерьез обсуждать название Королевск. Тем временем, проявили активность депутаты городского совета другого Калининграда, расположенного в Московской области. Учитывая, что этот крупнейший по численности населения российский наукоград небезосновательно считается космической столицей России, так как в нем, наряду с большим количеством КБ и НИИ, размещается ведущее предприятие российской космической промышленности РКК «Энергия» им. С. П. Королёва, город было решено переименовать в Королев. Что было довольно оперативно сделано в 1996 году. Получалась почти мистика: было два Калининграда — могло получиться два почти тезки Королев и Королевск. Поэтому затею с переименованием Калининграда Калининградской области отложили.

Но идея включения восточно-прусского прошлого в бренд города проявилась в коммерческой игре с использованием немецких названий городов и поселков области, названиях гостиниц, магазинов, кафе, кулинарии.

А недавние опросы населения относительно названия города дали еще один парадоксальный результат. Среди подрастающего поколения (школьников и студентов) довольно часто встречается мнение, что название города восходит к дереву калине, а то и сказочному Калиновому мосту, а про бывшего «всероссийского (потом — всесоюзного) старосту», «дедушку Михаила Васильевича Калинина» они ведать не ведали.

Ergo

В России, как часто повторяет известный отечественный экономгеограф Н. В. Зубаревич, — не одна, а «несколько России» — в зависимости от экономического уклада, интенсивности и динамики общественной жизни, культурных практик.

Соответственно различна и инерционность/динамика отношения к «твердым десигнаторам» памяти советского наследия. Наиболее интенсивные трансформации происходят в мегаполисах. Крупным городам свойственны постепенные трансформации советской исторической памяти.

Малым и средним городам — еще более замедленные. Наиболее инерционна ситуация в ЗАТО, которые в этом плане выступают своеобразными «заповедниками» советского бытия. Неурбанизированные территории живут еще в более долгой исторической памяти, фактически амбивалентной.

Такое положение дела вполне соответствует уровням исторической памяти и ее динамики в зависимости от динамики социальной жизни и степени ее «глубинности».

Список источников

- Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.
- Герасимов С. В. Специальные события как триггеры социокультурных процессов. СПб.: Алетейя, 2022. 492 с.
- Золян С. Т., Тульчинский Г. Л. (ред.). Между миром и языком: смысл и текст в коммуникативном пространстве: коллектив. монография. Калининград: Изд. БФУ им. И. Канта, 2021. 435 с.
- Кочерягина Е. П. Кинематограф как инструмент символической политики в России 2000—2017 гг.: опыт формирования исторической памяти // Публичная политика. 2029. Т. 3, № 1. С. 61—74.
- Левченко М. М. Изменение дискурса политических ток-шоу на российском телевидении после 2014 г. // Публичная политика. 2019. Т. 3, № 1. С. 111—126.
- Малинова О. Ю. Актуальное прошлое: символическая политика властвующей элиты и дилеммы российской идентичности. М.: РОССПЭН, 2015. С. 16—22.
- Миллер А., Липман М. (ред.) Историческая политика в XXI веке. М.: НЛЮ, 2012. 648 с.
- Тульчинский Г. Л. Историческая память и социально-культурная реальность: как настоящее управляет прошлым и будущим // Наследие. 2015. № 2 (7). С. 131—152.
- Тульчинский Г. Л. Символическая политика исторической памяти и реальность // Диагностика власти и управления: коммуникативные механизмы и «двойные стандарты». М.: ИС РАН. 2016. С. 47—54.
- Эткинд А. М. Кривое горе: память о непогребенных. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 328 с.
- Zolyan S. On pragma-semantics of expressives. Between words and actions // Studies at the Grammar-Discourse Interface / ed. by A. Haselow, S. Hancil. Amsterdam: J. Benjamins Publ., 2021. P. 245—271.

References

- Assmann, A. *Dlinnaja ten' proshlogo: Memorial'naja kul'tura i istoricheskaja politika* [The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 328 p.
- Gerasimov, S. V. (2022) *Spetsial'nye sobytija kak triggerj sotsiokul'turnykh protsessov* [Special events as triggers for the socio-cultural processes], St. Petersburg: Aleteja, 492 c.
- Zolyan, S. T., Tulchinskii, G. L. (eds.) (2022) *Mezhdju mirom i jazykom: tekst i smysl v kommunikativnom kontekste: Kollektivnaja monografija* [Between the world and language: text and meaning in a communicative context. Collective monograph], Kaliningrad: BFU, 435 p.
- Kocherjagina, E. P. (2019) Kinematograf kak instrument simvolicheskoi politiki v Rossii 2000—2017 gody: opyt formirovanija istoricheskoi pamjati [Cinema as an instrument of symbolic politics in Russia in 2000—2017: experience in the formation of historical memory], *Publichnaja politika* [Public policy], vol. 3, no. 1, pp. 61—74.
- Levchenko, M. M. (2019) Izmenenie diskursa politicheskikh tok-shou na rossijskom televidenii posle 2014 goda [Changes in the discourse of political talk shows on Russian television after 2014], *Publichnaja politika* [Public policy], vol. 3, no. 1, pp. 111—126.
- Malinova, O. Y. (2015) *Aktual'noe proshloe: cimvolicheskaja politika vlasvujutshej elity i dilemmy rossijskoj identichnosti* [The Current Past: The Symbolic Politics of the Power Elite and the Russian Identity Dilemmas], Moscow: ROSSPEN, pp. 16—22.
- Miller, A., Lipman, M. (eds.) (2012) *Istoricheskaja politika v XXI veke* [Historical politics in the XXI century], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 648 p.
- Tulchinskii, G. L. (2015) Istoricheskaja pamjat' i sotsial'no-kul'turnaja real'nost': kak nastojashee upravljaet proshlym i buduchshim [Historical Memory and Socio-Cultural Reality: How the Present Controls the Past and the Future], *Nasledie* [Heritage], no. 2 (7), pp. 131—152.
- Tulchinskii, G. L. (2016) Simvolicheskaja politika istoricheskoi pamjati i realnost' [Symbolic politics of historical memory and reality], in: *Diagnostika vlasti i upravlenija: kommu-*

- nikativnye mekhanizmy i "dvojnye standarty"* [Diagnostics of power and management: communication mechanisms and "double standards"], Moscow: IS RAN, pp. 47—54.
- Etkind, A. M. (2016) *Krivoe gore: Pamjat' o nepogrebjonnykh* [Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 328 p.
- Zolyan, S. (2021) On pragma-semantics of expressives. Between words and actions, in: Haselow, A., Hancil, S. (eds), *Studies at the Grammar-Discourse Interface*, Amsterdam, J. Benjamins Publ., pp. 245—271.

Статья поступила в редакцию 19.08.2022; одобрена после рецензирования 30.09.2022; принята к публикации 30.10.2022.

The article was submitted 19.08.2022; approved after reviewing 30.09.2022; accepted for publication 30.10.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Тульчинский Григорий Львович — доктор философских наук, заслуженный деятель науки, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), г. Санкт-Петербург, Россия. gtul@mail.ru

Grigorii Tulchinskii — Dr. Sc. (Philosophy), Honored Scientist of Russia, Professor, National Research University "Higher School of Economics" (St. Petersburg), St. Petersburg, Russian Federation.

**КУЛЬТ-ТОВАРЫ:
ЛОКАЛЬНОЕ КАК РЕСУРС МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

**CUL'T-TOVARY/CULTURAL COMMODITIES:
LOCAL AS A RESOURCE OF MASS CULTURE**

Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 4. С. 38—47.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2022. No. 4. P. 38—47.

Научная статья

УДК 394.014(470.25)

DOI: 10.54347/Lab.2022.4.4

**ПСКОВСКИЙ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ МИРОЖСКИЙ СОБОР
В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ ГОРОДА**

Илона Витаутасовна Мотеюнайте

Псковский государственный университет,
г. Псков, Россия, ilona_motya@mail.ru

Аннотация. В статье описывается один из самых привлекательных исторических локусов Пскова: Мирожский монастырь с прилегающим к нему Дендропарком. Автор рассматривает историю места и его литературный и ландшафтный образ и указывает на сохранение и одновременно трансформацию монастырско-музейного смыслового наполнения исторического места. Спасо-Преображенский собор стал образцом храмового зодчества Пскова и определил современный туристический архитектурный облик города; программа фресковой росписи собора повлияла на литературно-художественное восприятие города и отразилась на оформлении окружающего пространства. Дендропарк отличается от других парково-прогулочных зон города настроением созерцательности, человечности и принципиальной «невоенности». Кроме того, это место репрезентирует Псков как приграничный город, открытый международным контактам: собор строился и расписывался византийской артелью, Дендропарк создавался в рамках Программы приграничного сотрудничества Эстонии, Литвы и России.

Ключевые слова: Псковский Мирожский монастырь, Спасо-Преображенский собор, Дендропарк, историческое место

Для цитирования: Мотеюнайте И. В. Псковский Спасо-Преображенский Мирожский собор в массовой культуре города // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 4. С. 38—47.*

Original article

PSKOV SPASO-PREOBRAZHENSKY MIROZHISKY CATHEDRAL IN THE MASS CULTURE OF THE CITY

Ilona V. Moteyunaite

Pskov State University,
Pskov, Russian Federation, ilona_motya@mail.ru

Abstract. The article describes one of the most attractive historical locations of Pskov: the Mirozhsky Monastery with the adjacent Arboretum. The author examines the history of the place and its literary and landscape image and points to the preservation and at the same time the transformation of the monastic-museum semantic content of the historical place. The Cathedral of the Transfiguration of the Savior became a model of Pskov's temple architecture and determined the modern tourist architectural appearance of the city; The fresco program of the cathedral influenced the literary and artistic perception of the city and was reflected in the design of the surrounding space. The arboretum differs from other park and walking areas of the city by its mood of contemplation, humanity and principled "non-military". In addition, this place represents Pskov as a border city open to international contacts: the cathedral was built and painted by the Byzantine artel, the Arboretum was created as part of the Estonian, Lithuanian and Russian Cross-Border Cooperation Program.

Keywords: Pskov Mirozhsky Monastery, Spaso-Preobrazhensky Cathedral, Arboretum, historical site

For citation: Moteyunaite, I. V. (2022) Pskovskij Spaso-Preobrazhenskij Mirozhskij sobor v massovoj kul'ture goroda [Pskov Spaso-Preobrazhensky Mirozhsky Cathedral in the mass culture of the city], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 4, pp. 38—46.

Псков, первое упоминание о котором в летописи относится к 903 году, в русском культурном сознании вполне вписывается в имиджевый канон древнего русского города. Среди его маркеров в массовой культуре и туристическом бизнесе первое место принадлежит изображениям и описаниям культовых сооружений и крепостных стен. В содержащих описания города источниках XIX—XXI вв., включая мемуары и этнографические очерки [Евгений (Болховитинов Е. А.), 1831; Желиховская, 1893; Случевский, 1897; Окулич-Казарин, 1911; Лабутина, 2001; Аракчеев, 2012; Левин, 2014; и мн. др.], а также на всех интернет-ресурсах XXI в., имеющих туристическую направленность, упоминается Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря; он занимает второе после Кремля место по значимости и репрезентационной популярности.

Историческое и культурное значение собора закреплено в июле 2019 г. включением Мирожского храма в перечень выдающихся памятников мирового искусства ЮНЕСКО. Особое же отношение к нему жителей Пскова отражено в массовой культуре, включающей литературные тексты, рекламную продукцию, индивидуальные отзывы в Сети и даже ландшафтное оформление окрестности. В этом кейсе совмещаются «внешняя» — туристическая и «внутренняя» — региональная составляющие массовой культуры.

Целью данной работы было определить смысловое значение этого места для псковичей, выделив направления его формирования, а также отражение его в массовом сознании и культуре города.

История Мирожского монастыря

Без преувеличения можно сказать, что Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря — это самый изученный памятник Пскова [Сойкин, 1994: 176—177; Лазарев, 2000: 106—112; Комеч, 2003: 57—66; Морозкина, 2007: 15—27; Сарабьянов, 2015; и др.], и его значение выходит далеко за пределы города. Единственным художественным аналогом фрескам Мирожского собора специалисты считают сицилийские мозаики, а единственный исторически близкий к нему храм — ладожская церковь Св. Климента. Возведение Спасо-Преображенского собора считается свидетельством «ассимиляции византийских художественных традиций молодой русской культурой» [Сарабьянов, 2015: 3]. Об уникальности смыслового ансамбля архитектуры и живописи собора многократно говорили историки, реставраторы, архитекторы и музейные работники, усматривающие в коротком периоде деятельности основателя монастыря новгородского епископа Нифонта в Пскове (1137—1142) один «из переломных моментов в истории зодчества северо-западной Руси XII столетия» [Сарабьянов, 2015: 5].

Спасо-Преображенский собор создавался Нифонтом в XII в. с просветительскими целями. Христианизация русских земель на Северо-Западе осуществлялась им в 1131—1156 гг. с помощью основания монастырских обителей для воплощения «программы проповеди христианских идеалов». «Еще недавно языческая Русь, только что обретшая из рук Византии новую веру, через христианство активно приобщалась к многовековой художественной культуре Средиземноморья» [Сарабьянов, 2015: 5], — пишет В. Д. Сарабьянов, руководивший в 1990-е годы реставрацией фресок в Спасо-Преображенском соборе.

Он производит впечатление не только продуманностью иконографической программы, доступной специалистам, но и непосредственной визуальностью. До нашего времени дошло более 80 % фресковой росписи, которая делалась византийской артелью; мастера использовали минеральные, нечастые на Руси, краски, отчего фрески выглядят ярко и свежо; кроме того, собор имеет соизмеримую с человеческим ростом высоту (высота концов креста равнялась 10 м), поэтому даже при фризовой росписи сюжеты легко читаются. Схемы росписи с названиями сюжетов, выставленные сегодня, в соответствии с музейной практикой, в северной и южной частях собора, нацелены на христианское просвещение современного человека. Таким образом, пространство древнего памятника, сохраняя аутентичность, адаптировано к потребностям массового посетителя.

Мирожский собор положил начало активному храмовому строительству в Пскове; А. И. Комеч называет его «образцом для зодчих последующих столетий» [Комеч, 2003: 66], а Е. Н. Морозкина — «патриархом псковского каменного зодчества» [Морозкина, 2007: 15]. В прошлом столетии послевоенное восстановление города опиралось на концепцию «Старинный русский город с множеством церквей»: в сильно разрушенном городе, в котором людям негде было жить, однако активно шла реставрация храмов; эта тенденция продолжалась и в последующие десятилетия. В результате сейчас реальный облик города соответствует штампу рекламных текстов «Псков — город тысячи церквей», отсылающему к Средневековью. На сегодняшний день в Пскове сохранилось и восстановлено около 40 храмовых построек, большинство из которых расположено в центральной части города.

Литературный образ Мирожского монастыря

Эта особенность Пскова, естественно, многократно и разнообразно отражена в литературе о нем; город сохранившихся (восстановленных) древних храмов превратился в «город-храм». Такое восприятие прекрасно выражено в стихотворении Вс. Рожнятовского «Пскову»:

посмотреть что помолиться
 эти главы эти выи
 штукатурка ярче снега
 среди тяжести листвы
 рыжие протечки кровли
 кладки рыхлой обнаженья
 вы оставленные нами
 о не оставляйте нас

и под серо-мшистым небом
 и под жарким лазуритом
 вон стоят перед глазами
 шлемы луковицы глав
 бегунец поребрик вышит
 да на ворота рубашки
 и разводы и лопатки
 светом вылепляют тень

окна стрелкою на небо
 горделивые обводы
 полных тайною апсид
 и приделы и притворы
 враз поехали по горкам
 посолонь четверика
 в шаг тебя и в ход телеги

здесь интимно встряла паперть
 там взлетевшие ладони
 звонниц меряющих ветер
 выше труб и крыш и купы
 маслянистых темных крон
 выше небо лишь над ними

ниже оглянись повсюду
 эти главы эти выи
 да наполнятся опять
 посмотреть как помолиться
 и навек уже припасть

[Рожнятовский, 2013: 131].

В нем архитектурная лексика (штукатурка, протечки кровли, обнажения кладки, лазурит, луковицы глав, бегунец на поребрике, разводы и лопатки, апсиды, приделы, притворы, четверик, паперть, звонницы) совмещена с лирическим мотивом молитвы: «посмотреть что помолиться». Пространство всего города, облик которого исторически определился Спасо-Преображенским собором Мирожского монастыря, воспринимается целительным для лирического героя — смятенного и молящего о помощи свыше современного человека.

В литературном поле культурной памяти Пскова Спасо-Преображенский Мирожский монастырь занимает особое место. В его образе на первый план выдвигаются размер и особое психологическое состояние, вызванные соразмерностью человеку и отзвуками провинциального текста русской литературы. Именно такое восприятие слышно в строчках Саши Черного: «Белеет за оградой сонно / Спасо-Мирожский монастырь» [Черный, 2003: 76]. А. Г. Разумовская на основе анализа художественных и мемуарных источников выделила в нем «древность, миниатюрность, одушевленность»; он стал «оазисом тишины и покоя, местом романтических мечтаний и отрешенности» [Разумовская, 2021: 110]. При этом его древность имеет

зримую характеристику: он «совсем за века в землю врос», «низеньким стал» [Зуров, 2015: 115] и распространяется на отношение к городу в целом: «Псков не помнит своих героических былин, но собор Мирожского монастыря является их живым воплощением (Пожалуй, он подобен не богатырю-воину, а богатырю-земледельцу Микуле Селяниновичу)» [Морозкина, 2007: 21].

Музейная ипостась монастыря

Настроение особой созерцательной тишины и покоя в монастыре навеяно и музейным фреймом. После революции Мирожский монастырь перестал действовать, в середине 1920-х там расположилась экскурсионная станция. Обнаруженные (открытые под масляной росписью) еще в XIX в. фрески периодически реставрировались почти в течение века. С 1982 г. собор открыт для посетителей, хотя в нем строго соблюдается режим посещения в соответствии с погодными условиями. С 1994 г. территория монастыря делилась между музеем и РПЦ, и с 1 мая 2010 г. весь комплекс зданий и территорий монастыря, за исключением Спасо-Преображенского собора и малых келий, был передан Русской православной церкви в безвозмездное пользование.

Совмещение географической выделенности (о чем ниже) и семантики локусов храма и музея определили специфику этого пространства в сознании горожан. Приведенное выше стихотворение «Пскову» входит в сборник «Мирожские стихи» (2013), автор которого — Всеволод Михайлович Рожнятовский — в течение двадцати лет выполнял обязанности старшего научного сотрудника Отдела монументальной живописи Древнего Пскова в Псковском государственном объединенном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике, он был хранителем памятников средневековой монументальной живописи — фресок. Сборник начинается циклом «Ограда», и это название отсылает к закрытому пространству, что объединяет монастырь и музей как места сосредоточенного служения, уединения, выделенности из актуального настоящего времени, места, связанного с памятью, прошлым и вечностью. Такое восприятие этого места в целом закрепилось у горожан.

В связи с рассматриваемым нами сюжетом интересен развитый в сборнике мотив выхода из храма и трансляции обретенного в нем нового знания на все окружающее пространство. Земная красота воспринимается здесь Раем, а мир — Храмом:

подожди меня немножко Дай еще раз восхититься
как умно и дивно мило сердцу в Красоте весной
сколь премудро невозможно множество в Тебе едино...

[Рожнятовский, 2013: 86].

Такой вектор развития темы навеян композиционной программой фресковой росписи Спасо-Преображенского собора. Его западная часть (выход из храма), с фреской Сошествия Св. Духа на апостолов, посвящена идее христианского просвещения, важнейшей для архиепископа Нифонта. Она прослеживается и в выборе «героев» росписи в этой части: свет Божественной истины распространяется от Христа к апостолам, от них — к ученикам (Климент — ученик ап. Павла), от Климента — к Кириллу и Мефодию и к самому Нифонту. Через 8 веков псковский поэт продолжил эту линию. В продуманной композиции сборника, безусловно, сказывается влияние символической культуры, выразившей себя в храмовой архитектуре и настенной росписи Спасо-Преображенского собора. Однако существенно и его собственно географическое положение: монастырь расположен в низине, вокруг нет построек.

Мирожский монастырь-музей как локус

Монастырь получил имя от названия реки Мирожки, левого притока Великой длиной всего 6 км. Это третья по величине река Пскова, но сегодня ее название словно вытесняется музеем-монастырем. Учитывая ландшафтную и культурную специфику города, этот факт заслуживает отдельного рассмотрения.

Пространство Пскова в целом организовано реками: Великой и Псковой. Это отражено и в языковой картине города псковичей, названия районов производятся от гидронимов: центр, Завеличье и Запсковье; причем в названиях двух последних ударение стоит на первом слоге, вопреки парадигме, — случай орфоэпического провинциализма. А. Г. Разумовская называет реку «одной из семантических доминант локального текста: река является «стержнем» мирового пути, символизирует течение жизни, необратимость времени, постоянную изменчивость» [Разумовская, 2021: 16]. Автор приводит обширный поэтический материал, фиксирующий как описания рек, так и факт рождения Пскова у слияния Псковы и Великой. Именно это место наиболее представлено на туристических фото. В многочисленных стихотворениях о реках Пскова нашлось место даже Черехе, еще одному, более отдаленному притоку Великой. Но речку Мирожку поэты описывают реже всего (автор данной статьи нашел лишь два стихотворения с ее описанием).

Она не случайно практически исчезла не только из поэтического внимания, но и из сознания жителей. Перегороженная дамбой, закрытая в трубы, представленная прудом и долгое время заболоченным лугом, она практически не воспринимается рекой, что сказывается в наименовании городских объектов: расположенная на ней дамба и Дендропарк не отражают ее в названиях; слово «Мирожка» осталось лишь в имени монастыря, практически поглотив название реки. Зато оно определило семантику пространства рядом с ним.

История освоения правого берега Мирожки символически связана с темами созерцания и тишины, навеянными идеями монастырской жизни и служения (в его секуляризованном варианте), а также музейного сохранения памяти. Эти значения отражаются в особенностях локуса. В 1966 г. в заболоченной после строительства дамбы низине правого берега Мирожки были высажены деревья. В течение полувека территория в 5—6 га за стенами Мирожского монастыря благоустроивалась высадкой деревьев и расчисткой дорожек. С середины 2010-х эта территория реконструировалась в рамках программы приграничного сотрудничества Эстонии, Литвы и России (<https://vbglenobl.ru/sites/default/files/doc/estoniya-rossiya.pdf>), и в результате здесь родился Дендропарк [Нефедова, 2014].

Дендропарк

Несмотря на недолгое существование, он уже освоен горожанами и имеет свою специфику. Скверы, парки и активно обустраиваемые прогулочные зоны Пскова (около 9 км вдоль набережных Великой и Псковы и отреставрированной стены Окольного города) обрастают традициями различных массовых мероприятий. Характерно, что ярмарки, патриотические концерты, военно-спортивные состязания и другие шумные и активные мероприятия и акции проводятся в парковых зонах Великой и особенно Псковы, а не в Дендропарке; в нем отсутствуют также прокатные пункты спортивного инвентаря. Это едва ли не самый тихий парк Пскова, дизайнерскими элементами которого стали пешеходные дорожки, аллеи, открытые газоны, скамейки и фонари. Тем не менее в 2015 г. он занял второе место во всероссийском фотоконкурсе «Города для людей». Характерно, что Всероссийская Масленица — одна из новаций городской жизни последних лет — однажды проведенная вблизи Мирожского монастыря, позднее изменила локацию: жители сочли праздник неуместным в прямом смысле слова, и он был перенесен в другое пространство. Зато за Дендропарком закрепилось проведение ежегодного фестиваля

«Музыка на воде», который в 2020 г. состоялся при грантовой поддержке Министерства Культуры РФ, а в 2021 — уже самостоятельно, при поддержке Администрации Псковской области. Симфоническая музыка кажется псковичам более соответствующей месту. В 2022 г. включение цветного фонтана на пруду сопровождается записями классики, выступления же рок-групп и народных коллективов происходят в других локациях.

В сети Интернет прилегающее к Мирожскому монастырю пространство Дендропарка представлено фотографиями и текстами на страницах порталов «Тонкости туризма», «Tripadvisor», «Экскурс», Topgid.net; в группе «Соцтурпроф. Экскурсии по Пскову и области» в социальной сети «ВКонтакте». О его истории сделана виртуальная экскурсия «Парк-дендрарий (Дендропарк) в Пскове» на библиотечном портале Пскова «Bibliopskov». Анализ размещенных на них текстов позволяет выявить три основные темы: официальные источники упоминают международное сотрудничество в благоустройстве территории; рекламные материалы указывают редкие породы деревьев, а посетители неизменно отмечают уютность места. Так, на ресурсе «Тонкости туризма» читаем: «Благоустраивая зеленую зону, ландшафтные дизайнеры сохранили редкие для северо-запада деревья, посаженные больше полувека назад. Это, например, единственный в Пскове явор, распространенный в центре Европы и Юго-Восточной Азии. 6 лет назад растительную коллекцию пополнили больше 150 интродуцентов — раскидистая ива Ледебура, морщинистая роза с пышными ароматными цветами, изящный татарский клен и другие. Об участниках международной программы по воссозданию парка напоминают 10 горных сосен, которые посадили в честь Европейского Дня сотрудничества» [Дендропарк Пскова]. Что касается отзывов посетителей, они достаточно однообразны и немногословны: место всеми оценивается как приятное, спокойное и уютное, отмеченное человечностью; многие упоминают пруд с искусственным островом, на котором круглый год гнездятся утки.

Повсеместная традиция кормления уток в данном случае наделена подчеркнутой «домашностью». Дело в том, что территория за дамбой, на левом берегу реки Мирожки, примыкает к расположению 76-ой дивизии ВДВ, это «военный городок». Однако близость Мирожского монастыря заставляет выделять правый берег реки как место принципиально невоенное. В частности, размножению здесь уток посвящена целая глава в книге «Псковский десант в моей жизни» ветерана псковской дивизии П. Гуца [Гуца, 2019: 296—299]. Автор вспоминает, как десантники и руководство дивизии в течение десятилетий организовывали кормление уток на пруду. Соседство территорий монастыря и военного городка, разделенных рекой, оттеняет символический смысл локуса. Дендропарк — это место для семейных прогулок, отдыха с детьми и общения с природой, — всего того, что противоположно войне.

Заключение

Таким образом, история городского пространства вокруг Псковского Мирожского монастыря демонстрирует ряд тенденций современной массовой культуры города.

1. Принцип тиражирования, лежащий в основе масскульта, с определенной долей условности можно отнести к формированию имиджа города. Архитектура созданного в XII веке Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря послужила образцом для храмового зодчества Пскова, сформировавшегося в особую архитектурную школу благодаря активному строительству храмов на территории всего города. В результате творение древних зодчих определило архитектурный облик города на много веков вперед и легло в основу туристического контента в сегодняшнем Пскове. Конечно, процесс формирования средневековой зодческой

школы не тождественен развитию массовой культуры, однако копирование элементов храмовой архитектуры в открытой «потреблению глазом» городской среде и рекламной продукции отражается в туристических шаблонах и демонстрирует процесс массовизации культуры.

2. Массовая культура, по мнению всех исследователей, становится особым культурным феноменом, в связи с ростом городов и выходом масс на историческую арену. В частности, эти процессы определяют формирование прогулочных зон внутри городского пространства. Одним из традиционных публичных мест остаются парки, совмещающие частную и публичную сферы жизни горожанина [Антонова, 2017]. Псковский Дендропарк, созданный рядом с древним памятником, сочетает современное оформление пространства (удобные формы скамеек и фонарей, открытость видов) и смысловой монастырско-музейный фрейм особой, «тихой» совместности и публичности.

3. Процессы глобализации в современной массовой культуре совмещаются с подчеркиванием специфичности локальных культурных объектов. По отношению к Псковскому Мирожскому монастырю эта тенденция проявляется в двух моментах. Во-первых, место поддерживает статус Пскова как приграничного города, открытого международным взаимодействиям: в XII в. здесь работала византийская артель, в XXI в. — специалисты из стран Балтии. Во-вторых, глубокая традиция христианского просвещения, определившего роспись Спасо-Преображенского собора в XII в., ощущается жителями до сих пор и сохраняется в трансформированном виде: пространство вокруг него наделяется универсальными смыслами созерцания, покоя и любования миром как Творением. Так традиция монастырской практики уединенной молитвы адаптировалась к современной, уже совершенно светской, жизни горожан, для которых религиозные ценности «растворяются» в природных на основе универсальности и «надчеловечности» тех и других. Поэтому в городе воинской славы это место выделяется особенной невоенностью.

Список источников

- Антонова, А. А. Классификация публичных пространств в современной городской культуре // Урбанистика. 2017. № 3. С. 74—80.
- Аракчеев В. А. Власть прошлого: Очерки истории и культуры Псковской земли в XIII—XIX вв. Псков: Обл. тип., 2012. 320 с.
- Гуца П. Псковский десант в моей жизни: военно-исторический труд. Псков: Обл. тип., 2019. 312 с.
- Дендропарк Пскова // Тонкости туризма: энциклопедия. URL: https://tonkosti.ru/%D0%94%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%BA_%D0%9F%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0 (дата обращения: 21.07.2022).
- Евгений (Болховитинов Е. А.) История княжества Псковского с присовокуплением плана г. Пскова Киев: Тип. Киево-Печерской Лавры, 1831. 321 с.
- Желиховская В. П. По старой российской окраине // Псковский городской листок. 1893. 23 июня. № 48.
- Зуров Л. Ф. Иван-да-марья. СПб.: Лимбус Пресс: Издательство К. Тублина, 2015. 332 с.
- Комеч А. И. Каменная летопись Пскова XII — начала XVI века. М.: Северный паломник, 2003. 256 с.
- Лабутина И. К. Псков: историческая справка. Псков: Псковское возрождение, 2001. 172 с.
- Лазарев В. Н. Псков. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря // Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М.: Искусство, 2000. С. 106—112.
- Левин Н. Ф. Псков на старых открытках. Альбом в четырех частях. Псков: Печатный двор «Стерх», 2014. 414 с.
- Морозкина Е. Н. Церковное зодчество древнего Пскова: в 2 т. М.: Северный паломник, 2007. Т. 1. 424 с.

- Нефедова О. Дендропарк с горными соснами появился в Пскове // Псковская правда — Вече. 2014. 25 июня
- Окулич-Казарин Н. Ф. Спутник по древнему Пскову: (любителям родной старины). Псков: Псков. археол. о-во, 1911. 328 с.
- Разумовская А. Г. Город на горах. Мифология Пскова в литературе. Псков: Конкорд, 2021. 290 с.
- Рожнятовский В. М. Мирожские стихи. СПб.: Политехника-сервис, 2013. 154 с.
- Сарабянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М.: Северный паломник, 2015. 80 с.
- Случевский К. К. По Северо-Западу России. Т. 2: По Западу России. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1897. 609 с.
- Соикин П. П. Спасо-Мирожский монастырь в Пскове // Православные русские обители: Полное иллюстрированное описание православных русских монастырей в Российской Империи и на Афоне. СПб.: Воскресение, 1994. С. 176—177.
- Черный Саша. На колокольне // Саша Черный. Ах, опять увижу Псков!: стихотворения и поэма. Псков: Мы пскопские, 2003. 95 с.

References

- Antonova, A. A. (2017) Classification of public spaces in modern urban culture, *Urban Studies*, no. 3, pp. 74—80.
- Arakcheev, V. A. (2012) *The power of the past: Essays on the history and culture of the Pskov land in the XIII—XIX centuries*, Pskov: Regional Printing House.
- Gushcha, P. (2019) *Pskov landing in my life: a military-historical work*, Pskov: Regional Printing House.
- Eugene (Bolkhovitinov, E. A.) (1831) *History of the Principality of Pskov with the addition of a plan for the city of Pskov*, Kyiv: Printing House of the Kiev-Pechersk Lavra.
- Zhelikhovskaya, V. P. (1893) Along the old Russian outskirts, *Pskov city sheet*, no. 48, June 23.
- Zurov, L. F. (2015) *Ivan da Marya*, St. Petersburg: Limbus Press, K. Tublin Publishing House LLC.
- Komech, A. I. (2003) *Stone chronicle of Pskov XII — early XVI century*, Moscow: Northern Pilgrim.
- Labutina, I. K. (2001) *Pskov. History reference*, Pskov: Pskov Renaissance.
- Lazarev, V. N. (2000) *Pskov. Spaso-Preobrazhensky Cathedral of the Mirozhsky Monastery, Art of Ancient Russia. Mosaics and frescoes*, Moscow: Art, pp. 106—112.
- Levin, N. F. (2014) *Pskov on old postcards: Album in four parts*, Pskov: Sterkh Printing Yard LLC.
- Morozkina, E. N. (2007) *Church architecture of ancient Pskov*, in 2 vols, vol. 1. Moscow: Northern Pilgrim.
- Nefedova, O. (2014) An arboretum with mountain pines appeared in Pskov, *Pskovskaya Pravda — Vechе*, June 25, p. 30.
- Okulich-Kazarin, N. F. (1911) *Companion to ancient Pskov: (To lovers of native antiquity)*, Pskov: Pskovian Archaeological Society.
- Razumovskaya A. G. (2021) *City on the mountains. The mythology of Pskov in literature*, Pskov: Concord LLC.
- Rozhnyatovsky, V. M. (2013) *Mirozhskie poems*, St. Petersburg: Polytechnic-service.
- Sarabyanov, V. D. (2015) *Spaso-Preobrazhensky Cathedral of the Mirozhsky Monastery*, Moscow: Northern pilgrim.
- Sluchevsky, K. K. (1897) *In the North-West of Russia*, vol. 2, in the West of Russia, St. Petersburg: publishing house of A. F. Marx.
- Soikin, P. P. (1994) *Spaso-Mirozh Monastery in Pskov, Orthodox Russian Monasteries: A Complete Illustrated Description of Orthodox Russian Monasteries in the Russian Empire and Mount Athos*, St. Petersburg: Resurrection, pp. 176—177.
- Cherny, Sasha (2003) On the bell tower, in: Cherny, Sasha *Ah, I will see Pskov again!: Poems and poetry*, Pskov: We are pskopsky.

Статья поступила в редакцию 31.07.2022; одобрена после рецензирования 30.09.2022; принята к публикации 30.10.2022.

The article was submitted 31.07.2022; approved after reviewing 30.09.2022; accepted for publication 30.10.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Илона Витаутасовна Мотеюнайте — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры филологии, коммуникаций и РКИ, Псковский государственный университет, г. Псков, Россия. E-mail: ilona_motya@mail.ru

Ilona Moteyunaite— Dr. Sc. (Philology), Associate Professor, Professor of the Department of Philology, Communications and Russian as a Foreign Language, Pskov State University, Pskov, Russian Federation.

Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 4. С. 48—106.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2022. No. 4. P. 48—106.

Научная статья

УДК 398.34

DOI: 10.54347/Lab.2022.4.5

**НАРОД НЕ ДРЕМЛЕТ.
ИЗ ЗАМЕТОК ОБ ЭКСТЕРЬЕРЕ СОВРЕМЕННОГО ДОМА**

Михаил Викторович Строганов

Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук,
г. Москва, Россия, mvstroganov@gmail.com

Аннотация. Для адекватного описания современного фольклора требуется подход, отличный от того, который предложен направлением фольклористики, названным пост-фольклором. Необходимо не противопоставление современного фольклора фольклору предыдущих этапов его развития, а выявление в современном фольклоре традиционных и устойчивых качеств и свойств. Данный подход позволяет установить, что жанровый состав современного (постиндустриального) фольклора с функциональной точки зрения практически полностью повторяет жанровый состав фольклора догосударственного общества. В осмыслении современного дома сохраняется свойственное дому в традиционной культуре представление о границе между внутренним (освоенным, своим) пространством и пространством внешним (чужим). Граница эта постоянно смещается, и внутреннее пространство (дом) шаг за шагом отвоёвывает у внешнего пространства новые территории, перенося на них знаки своих границ. Эти знаки границ переносятся первоначально на забор, ограждающий дом (сова, почтовый ящик, табличка «злая собака», флюгер). Следующий этап — захват придомового пространства, выраженный в оформлении палисадников, игровых площадок перед домом, установкой клумб и самодельной скульптуры на значительном расстоянии от дома. В настоящее время формируется автономный сад как модель окружающего мира.

Ключевые слова: фольклор каменных джунглей, дом, порог, окно, забор, придомовое пространство, палисадник, самодельная скульптура, пороговый оберег

Для цитирования: Строганов М. В. Народ не дремлет. Из заметок об экстерьере современного дома // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2022. № 4. С. 48—106.*

Original article

THE PEOPLE DON'T SLEEP. FROM NOTES ABOUT THE EXTERIOR OF A MODERN HOUSE

Michail V. Stroganov

Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russian Federation, mvstroganov@gmail.com

Abstract. An adequate description of other approaches of modern folklore requires an approach that is different from that proposed by the direction of folklore, which is called post-folklore. It is necessary not to oppose modern folklore to the folklore of the previous stages of its development, but to identify traditional and stable qualities and properties in modern folklore. This approach allows us to establish that the genre composition of modern (post-industrial) folklore from a functional point of view almost completely repeats the genre composition of the folklore of pre-state society. In comprehension of the modern house, the notion of the boundary between the internal (mastered, one's own) space and the external (alien) space, characteristic of the house in traditional culture, is preserved. This boundary is constantly shifting, and the inner space (house) is gradually winning new territories from the outer space, transferring the signs of its borders to them. These boundary signs are initially transferred to the fence enclosing the house (owl, mailbox, "angry dog" sign, weather vane). The next stage is the capture of the adjacent space, expressed in the design of front gardens, playgrounds in front of the house, the installation of flower beds and home-made sculpture at a considerable distance from the house. Currently, an autonomous garden is being formed as a model of the surrounding world.

Keywords: stone jungle folklore, house, threshold, window, fence, house adjoining space, front garden, amateur sculpture, threshold amulet

For citation: Stroganov, M. V. (2022) Narod ne dremlet. Iz zametok ob ekster'ere sovremennogo doma [The people don't sleep. From notes about the exterior of a modern house], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 3, pp. 48—106.

1. Постиндустриальное творчество как первобытнообщинное

Поиски новых дефиниций того или иного явления вызываются не праздным желанием упражняться в словотворчестве, а стремлением обосновать и определить новый подход к исследуемому явлению, поскольку наличествующие подходы уже не устраивают.

Продолжая поиски дефиниции народной художественной культуры постиндустриального общества, неизбежно отталкиваешься от ставшего уже классическим термина *постфольклор*, который С. Ю. Неклюдов предложил в качестве рабочего понятия в 1995 г., когда стал главным редактором журнала «Живая старина». Статья с этим термином означала поворот журнала к современным явлениям [Неклюдов, 1995]. В качестве новой программы журнала термин *постфольклор* имел смысл, между тем сразу по появлению он вызвал ожесточённые и по большей части несправедливые возражения. Однако со временем эти полемики были забыты, термин *постфольклор* вошёл в моду и приобрёл права гражданства, многие современные авторы используют его направо и налево. Крайним результатом массированного внедрения термина *постфольклор* оказалась провокационная теория о смерти фольклора (см. особенно: [Панченко, 2005: 75—86]), которая, как можно судить, имела фейковый характер, но вызвала в своё время бурную реакцию в профессиональной среде. Спорить ни с теми авторами, которые используют термин

постмодернизм, ни с теми, кто в своё время говорил о смерти фольклора, — не стоит. Спорить стоит с С. Ю. Неклюдовым, потому что именно он выпустил джина из бутылки, и загнать этого джина обратно становится всё труднее.

Статья С. Ю. Неклюдова отражала общее направление мнений в фольклористике середины 1990-х гг., и К. В. Чистов в том же 1995 г. писал, что середине XIX в. «в большинстве славянских стран» «архаическая традиция еще совсем недавно была достаточно сильна или до сих пор еще живет в памяти старшего поколения. И наоборот, в Англии, Франции, Германии в те десятилетия XIX века, когда формировалась фольклористика, архаические традиции продолжали в какой-то мере функционировать только в некоторых, промышленно менее развитых районах» [Чистов, 2005: 14; впервые: Чистов, 1995].

Сходство подхода очевидно. Но, в отличие от К. В. Чистова, С. Ю. Неклюдов предложил термин *постфольклор*, созданный по модели культурологического и литературоведческого термина *постмодернизм*. Однако если в истории культуры смена направлений и парадигм — это вполне нормальное явление, то для фольклора стадийность подобного рода не свойственна. Между тем первая часть термина *постфольклор* неправомерно противопоставляет современный этап развития фольклора предыдущим этапам. Получается, что на место традиционного, настоящего фольклора пришло какое-то новое явление, сменившее (а в известной мере и отменившее собой) настоящий фольклор, как постмодернизм сменил (а в известной степени и отменил собой) модернизм. Вместе с тем носители фольклора не имеют осознанного отношения к предшествующей традиции и постоянно безо всякой рефлексии воспроизводят модели коллективного сознания в самых разных формах. Говоря об этапах развития фольклора, предшествовавших современному, никто не применяет терминов, аналогичных культурологическим терминам *барокко*, *романтизм*, *модернизм*. Поэтому и к современному этапу развития народного сознания не следует применять термин *постфольклор*, аналогичный *постмодернизму*. Термин *фольклор* как существовал, так и будет существовать, ибо до тех пор, пока будет жить народ, — будет существовать и фольклор. Народ, как мы понимаем, ещё жив. Какой он ни есть, он всё же народ. Мы считаем этот факт бесспорной истиной потому, что видим в фольклоре мнения не «народа исторического» (никакого нам другого не дано), а мнения «народа как воплоителя идеи демократизма». Различая эти понятия, М. Е. Салтыков писал в редакцию журнала «Вестник Европы»: в этом народе «заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности» [Салтыков-Щедрин, 1969: 454]. И «народ как воплоитель идеи демократизма» всегда наделён духовным здоровьем.

Используя понятие *постфольклор*, мы неизбежно противопоставляем современный фольклор некоему цельному, неделимому фольклору, то есть тем жанрам, которые сложились на предыдущих этапах развития. Между тем сами эти жанры складывались всегда на обломках других предшествовавших им жанров, в плане же синхронии старые и новые жанры были неоднородны, и жанры фольклора классового общества находились в конфликтных отношениях с жанрами фольклора доклассового общества. Ведь необрядовая песня, сформировавшаяся в государственном периоде, активно перерабатывала многие песни из календарных и семейно-бытовых обрядов, но выступала, как это обычно бывает в любом наследовании, не только покорной преемницей, но и убийцей старшего родственника. Точно так же театр, появившийся несколько позднее, но на той же почве, смог сформироваться только потому, что распался обряд (в основном календарный), и мощнейшим ферментом, влиявшим на этот распад, выступал сам народный театр. Новые жанры появлялись на обломках старых жанров и получали свою жизненную силу только из того перегноя, который образовывался по смерти и отмиранию жанров старых. Сейчас эти отношения между календарным обрядом и народным театром

не воспринимаются как конфликтные: во-первых потому, что обе эти формы фольклора находятся в конфликтных отношениях с формами современного фольклора, а во-вторых потому, что время стирает и не такие различия. Но если бы в пору формирования необрядовой песни и народного театра жили современные фольклористы, то одни из них называли бы новообразования постфольклором, а другие скорбели бы о смерти старого, милого фольклора, не замечая тех черт старого, милого фольклора, которые мы видим теперь в театре, необрядовой песне, исторической песне.

Критикуя таким образом термин *постфольклор*, мы сразу хотим признать, что термин этот сделал очень важное дело. Он стал флагом, под которым сформировался большой и исключительно продуктивный научный коллектив (чему можно только завидовать), который породил книги о наивной словесности, современном городском фольклоре, современном школьном фольклоре, не говоря уже о многих других проектах. Но, критикуя термин *постфольклор*, мы должны сами что-то противопоставить ему. Иначе критика наша перестаёт быть эффективной: не выдвинув лозунга, никого за собой не поведёшь.

Не имея склонности создавать новые термины (а может быть, просто по неумению делать это), мы в том же «Labirinth»'е не так давно уже предложили описательную дефиницию: *фольклор каменных джунглей* [Строганов, 2021] и сейчас напомним это понятие. Выражение «каменные джунгли» впервые появилось в английском языке (американский вариант) в 1942 г. в фильме «Приключение Тарзана в Нью-Йорке» (Тарзан против мира; *Tarzan's New York Adventure / Tarzan Against the World*; Metro Goldwyn Mayer, режиссёр Ричард Торп, сценаристы Вильям Р. Липман и Майлз Конноли). Тарзан, впервые увидевший Нью-Йорк под крылом самолёта, произносит: «Каменные джунгли».

В фильме эта фраза является поздним и наивным отголоском руссоизма: естественный человек Тарзан судит цивилизованное общество. В связи с этим невольно вспоминается «Железный Миргород» С. А. Есенина. Фильм «Приключение Тарзана в Нью-Йорке» появился в прокате в СССР в 1952 г., и именно здесь советский зритель услышал это словосочетание, которое в пору железного занавеса означало первоначально «страшную» жизнь в «страшном» мегаполисе «страшных» США. Поэтому роман Дж. Х. Чейза «There's A Hippie On The Highway» (Хиппи на шоссе, 1970) в русском переводе В. А. Вебера имел одно из названий «Каменные джунгли» (1990, 1991). Это значение словосочетания «каменные джунгли» — типично советское и обличительное по отношению к «капиталистическому» миру.

Однако затем сочетание *каменные джунгли* разные авторы стали применять к любому современному городу и уже без прежних негативных противопоставлений «у них» и «у нас». С одной стороны Атлантики в 2009 г. рэп-певец Jay-Z и певица Алиша Киз (Alicia Keys) исполнили рэп-композицию «Empire state of mind», в которой упоминаются *concrete jungle* (буквально *бетонные джунгли*). А с другой стороны Атлантики, в России, появился криминальный телесериал «Закон каменных джунглей» (кинокомпания «RatPack Production» по заказу телеканала ТНТ; первый сезон 2015 г., второй сезон под названием «Куда приводят мечты» 2017 г.). И в штатском рэпе, и в российском телесериале акцент сделан на криминальном характере современной жизни.

Мы оставим негативные (руссоистские и советские) коннотации этого оборота там, где они родились, — в прошлом. Нас данный термин устраивает потому, что позволяет зафиксировать, что настоящий фольклор современного города, фольклор современного «цивилизованного» человека, ничем не отличается от фольклора «диких». В каменных джунглях — всё как в джунглях, даром что они каменные. Фольклор каменных джунглей не полицентричен и не фрагментирован в соответствии с социальным, профессиональным, клановым, возрастным расслоением

общества на слабо связанные между собой ячейки, не имеющие общей мировоззренческой основы. Потому что разные по «мировоззренческим основам» скинхеды и эмо-люди (собственно фольклорные образования), бойскауты и комсомольцы (социальные структуры «государственного» типа), равно как и многие другие малые социальные группы, являются разными формами возрастных сообществ инициационного характера. И в этом смысле не важно, в какой именно группе проходит свою социализацию тот или иной молодой человек, важно, что он проходит её. Поэтому современный фольклор не отличается от фольклора крестьянского, и идеологически он не маргинален, а мейнстримен. Народной культурой вообще движут простые и естественные человеческие чувства и потребности, которые могут казаться чересчур незамысловатыми. Но чем эти стимулы «незамысловатее», тем ближе они к самой сердцевине человеческой жизни, к самым главным её вопросам и ответам.

Давно следует обратить внимание на характерный парадокс. Самые «примитивные» архаические жанры и практики, сформировавшиеся на заре цивилизации, в догосударственный период, оказались и самыми живучими: семейно-бытовые обряды, инициация, пороговые практики, суеверные практики, обычное право, идентификационные практики. Все жанры более «высокого» уровня, которые сформировались в государственный и индустриальный периоды¹, оказываются менее жизнестойкими и довольно быстро умирают: былины, исторические песни, семейно-бытовые песни, жестокие романсы, частушки. Жанры этого более «высокого» уровня можно со всей справедливостью назвать изменчивой пеной на поверхности глубокой и стабильной народной жизни.

И если посмотреть на все якобы постфольклорные явления с этой точки зрения, то в них сразу же проявится архаическая традиционалистская основа. В футбольных кричалках мы сразу же обнаружим практики ритуального поминовения и дележа наследства умершего воина. Татуировка и граффити на частных автомобилях сразу же покажут, что они оказываются рефлексом инициации и идентификационных практик. Оформление придомового пространства выявит в себе разнообразные пороговые практики. Пословицы и поговорки в современной семье (и в микроколлективах) — и вообще все паремии — продемонстрируют свою роль регуляторов обычного права. Всё, что казалось постиндустриальным, окажется на самом деле первобытнообщинным. И мы поймём, что никакой разницы между джунглями в Центральной Африке и джунглями в Нью-Йорке нет. Каменные джунгли могут удивить Тарзана с внешней стороны. Но законы жизни в каменных джунглях те же самые, что и в древесных, и тут Тарзану удивляться не приходится.

И как в древесных джунглях явления фольклора не выделены из потока жизни: не висят по стенам музеев и не разыгрываются на сцене театров, — точно так же в каменных джунглях фольклор является нам на асфальтах и стенах домов, на стадионах и транспортных средствах. А под воздействием фольклора те же самые формы бытования осваивает и профессиональное творчество, являя себя в самых непривычных местах и формах. Вот почему мы с полным правом можем называть постиндустриальное творчество первобытнообщинным, и в этом не будет ни преувеличения, ни насмешки.

¹ О применении терминов исторической поэтики *догосударственный период*, *государственный* и *индустриальный периоды* к фольклорному материалу см.: [Строганов, 2019]. Нечто сходное мы видим в указанной выше работе К. В. Чистова: [Чистов, 2005: 20—22]. Это сходство закономерно, поскольку исследователь также основывается на построениях М. М. Бахтина, хотя и не ссылается ни на его исследования, ни на их интерпретацию у С. С. Аверинцева.

2. «Прошлый» дом в «настоящем» виде

Не претендуя на окончательное решение вопроса и принимая высказанные выше соображения в качестве гипотезы, мы и намерены в свете этих соображений рассмотреть экстерьер современного дома. Нельзя сказать, что экстерьер дома не изучен. Но изучая, например, деревянную домовую резьбу [Соболев, 1934: 101—152; Калмыкова, 1995; Скворцов, 1984; Чепкунова, 2015], исследователи отвлекаются от ее символического значения (а если берутся за толкование его, то делают это упрощённо и грубо). Истолковывая мотивацию современной самодельной садовой скульптуры, исследователи справедливо указывают в качестве первого мотива «необходимость безопасности, проявляющейся в поиске стабильности и потребности в структурировании и упорядочивании окружающей среды», «преобразования окружающего пространства в соответствии с собственными потребностями, что даёт чувство свободы, поскольку в “своём” пространстве человек не подвластен кому-либо». Но основное внимание сосредотачивают на последних в этом ряду мотивах: «самоактуализация и эстетические потребности» [Морозов, Слепцова, 2017]. Редкие адекватные толкования материала оформлены в рамках научного дискурса².

Но современный дом построен по преимуществу не из дерева, и как следствие — деревянной резьбы на нём практически нет. Не находя тех привычных явлений в экстерьере современного дома, которые свойственны традиционной культуре, исследователи обычно не фиксируют и те новые формы, которые появляются на их месте. Между тем, как мы постараемся показать, эти новые формы выполняют ту же самую, прежнюю функцию.

Мы пренебрегаем современными формами выражения традиционных представлений человека о его доме. Между тем эти представления относятся к числу самых существенных, и с ними «в той или иной мере *были* соотнесены все важнейшие категории картины мира у человека»: своё/чужое, освоенное/неосвоенное (дикое), внутреннее/внешнее, и другие [Байбурин, 1983: 3]. Это вполне справедливое суждение А. К. Байбурина стало со времени своего появления этнографической классикой. Вместе с тем оно включает в себя одно смущающее нас слово, которое мы выделили курсивом. Смущение наше вызвано тем, что слово это относит всё сказанное к прошлому времени, и создаётся впечатление, что в настоящем времени «все важнейшие категории картины мира у человека»: своё/чужое, освоенное/неосвоенное (дикое), внутреннее/внешнее, и другие, — уже не соотнесены с понятием дома.

Далее А. К. Байбурин справедливо говорил (и мы просим у читателя прощения за необходимость приведения всех этих цитат, поскольку авторитет исследователя может спровоцировать неадекватное понимание его суждений):

Относя жилище к сфере материальной культуры, мы тем самым приписываем ему постоянный низкий семиотический статус, так как само по себе разделение объективированных явлений на элементы материальной или духовной культуры можно рассматривать как оценку их семиотичности. Нет необходимости доказывать, что эта оценка, отражающая наш опыт оперирования вещами, наблюдений над их функционированием, может существенно отличаться от прежних, других, причем не только в диахронии, но и в синхронии, в культурном и этническом пространстве [Байбурин, 1983: 10].

Речь здесь идёт о доме вообще, о доме всех эпох, всех народов и всех регионов. Однако при этом вполне сочувственно цитируются слова предшествующего исследователя: «Крестьянский дом является не только вещью, но и знаком» [Бога-тырев, 1971: 363].

² Кудряшов Иван. «Колорит»: примитив и творчество. Народный дадаизм ЖЭК-арта. URL: https://concepture.club/post/rubrika_2021/zhek-art-as-public-dadaism. 20.05.2019.

И ещё в одном месте своей книги А. К. Байбурун пишет:

Но и приведенных наблюдений над знаковым восприятием дома в архаическом сознании, по-видимому, достаточно для того, чтобы говорить о более высоком семиотическом статусе дома на ранних этапах его истории.

Вычленение из синкретической системы различных видов человеческой деятельности, их специализация сопровождалась уменьшением роли сакральных представлений и соответственно увеличением удельного веса производственных, инструментальных аспектов этой деятельности, что повлекло за собой существенные изменения в структуре семиотических систем, используемых в обществе. Знаки и знаковые системы в свою очередь стали более специализированными. Граница между «знаками» и «вещами» становится всё более отчетливой. Семиотический статус вещей довольно резко снизился к настоящему времени [Байбурун, 1983: 13].

В целом это суждение может быть признано и справедливым, поскольку «роль сакральных представлений» о связи дома с потусторонними силами на самом деле уменьшилась. Но в равной степени это суждение представляется и несправедливым, поскольку в современном мире «граница между “знаками” и “вещами”» всё более разрушается, а «семиотический статус вещей», например наручных мужских часов, довольно резко повысился к настоящему времени. Дома и квартиры в тех или иных районах города, на тех или иных этажах — это «вещи», которые приобретают всё более высокий семиотический статус.

Чтобы снять сомнения, относится ли все эти смущающие нас суждения только к «крестьянскому» дому, только к «традиционной» культуре, или и к современной культуре тоже, — мы обратились к А. К. Байбуруну с вопросом, существовало ли в его сознании такое противопоставление традиционного и современного дома, которое можно усмотреть в этих фрагментах. В ответном письме от 11 мая 2022 г., которое мы цитируем с любезного разрешения автора, А. К. Байбурун сообщил: «...в том первом отрывке <...> речь идёт о доме вообще. Семиотическая насыщенность современного дома, наверное, не меньше, чем традиционного жилища, но я их никак не сравнивал». (Суждения автора о том, что семиотический статус любого материального объекта зависит от конкретного контекста, см.: [Байбурун, 1981].)

Итак, мы исходим из того, что современный дом семиотически насыщен ровно столько же, как и традиционное жилище. Просто современная собирательская и исследовательская практика даёт нам большие материалы для того, чтобы основательно рассуждать о доме архаического периода (правила возведения и пользования, внутренняя структура и связь дома с семьёй), и оставляет нас фактически без всяких материалов для аналогичных суждений о современном доме. Поэтому мы и предполагаем в приложении к статье (с. 63—92) представить более или менее обширный полевой материал по этому вопросу.

При этом следует учитывать, что с течением времени представление о доме и его границах существенно изменялись. Когда-то дом был только домом, без прилегающего к нему пространства. Экстерьер такого дома составляли стены, окна, крыльцо. С течением времени это прилегающее к дому пространство с овинами, гумнами, банями вошло в состав дома, и границы дома сместились от самого дома к границам усадьбы, к забору с принадлежащими ему разными аксессуарами. В новейшее время стали появляться новые принадлежащие дому пространства: палисадник, открытый двор, игровое пространство, прилегающая часть улицы. Каждый раз при этом границы дома, разделяющие своё и чужое пространство, изменялись. Можно говорить об экспансии внутрименового пространства (интерьера) вовне, о превращении придомового, внешнего пространства во внутреннее, собственное домовое. И по мере этой экспансии изменялись и развивались пороговые обереги. Собственно, именно этой эволюции представлений о пороге, границах, пространстве дома и посвящены настоящие заметки. В трактовке пороговых деталей экстерьера мы учитываем следующие суждения А. К. Байбурина:

Значимые элементы жилища (т. е. такие элементы, которые обеспечивают статус дома, «делают жилище жилищем») наряду со специальными конструктивными и инструментальными функциями всегда обладают и функцией *границы*.

С этой точки зрения вообще представляется возможным рассматривать жилище как систему границ и вычленяемых с их помощью локусов, т. е. вести описание в соответствующих терминах [Байбурин, 1983: 133].

Специфическая роль окон, дверей и других элементов, обеспечивающих регламентированную связь внутреннего пространства дома с внешним миром [Байбурин, 1983: 134].

Подходя к нашему материалу с этой точки зрения, мы легко обнаруживаем, что все внешне инновационные виды оформления экстерьера современного дома являются на самом деле простой имитацией традиционных приемов, подражанием им. Поэтому последовательность своего описания видов оформления современного экстерьера мы основываем на том, какое место эти виды занимают в экстерьере традиционного дома.

Весь материал собран нами по преимуществу в городе Твери, и поэтому происхождение собственно тверского материала мы всякий раз не указываем. Но мы постоянно фиксируем происхождение материала, собранного в Тверской области и других местах. Мы учитываем известные большие коллекции материалов по разным отдельным темам, как, например, огромная коллекция наличников, собранная по всей России И. Х. Хафизовым (Хафизов Иван. Виртуальный музей резных наличников. <http://nalichniki.com/>), или огромная же коллективная коллекция поделок, в том числе и при оформлении придомового пространства (ЖЭК-Art. Великий русский дадаизм. Форева. <https://vk.com/ktossa>; сайт создан в 2014 г., 40 315 подписчиков). Но, во-первых, выявление разных региональных типов выходит за пределы нашего интереса, а во-вторых, очень трудно истолковывать материал только по чужим фотографиям. Поэтому мы ограничиваемся (за редкими исключениями) своим материалом и в ряде случаев (как с теми же наличниками) только немногими примерами со стороны.

По большей части мы не интервьюировали жителей описываемых домов, потому что исходим из того, что человек, жизнь которого с той или другой точки зрения заинтересовала исследователя, имеет право оставаться со своими представлениями, не замутненными посторонними, внешними вопросами, имеет право жить без рефлексии над тем, что и почему он делает. Изучая этнографический материал с точки зрения антропологии, мы всё время стоим перед вопросом: понимает ли народ то, что ищет в его деятельности антрополог? Леонардо да Винчи, несомненно, не только понимал (конечно, по-своему) то, что мы сейчас ищем в его «Портрете госпожи Лизы дель Джокондо», но совершенно отчетливо и, возможно, даже сознательно закладывал это своё понимание в данный портрет. Но сознательно ли делает народ то, что обнаруживает потом в его текстах и артефактах культурный антрополог? Этнографы спрашивают своего «информанта» о том, что интересует их с научной точки зрения, и уходят, а «информант» остается жить с сознанием, разбуженным этими вопросами, и эта рефлексия может либо лишить его способности продолжать свою деятельность в том же направлении, либо придать этой деятельности рефлексии и приблизить её к авторской.

Здесь опять мы должны вернуться к тому сопоставлению традиционного и современного, которое неизбежно будет сопровождать нас и в дальнейшем:

В своих попытках реконструкции картины мира, и особенно народной картины мира, исследователь имеет дело не со специальными текстами, сознательно описывающими данную картину мира, а с теми, в которых она нашла свое воплощение, причем чаще всего бессознательное воплощение. Задача состоит в том, чтобы проделать обратный путь, т. е. на основе анализа текстов выявить ту модель, реализацией которой они являются. Причем, естественно, любая такая реконструкция ведется с позиций иной культуры, в другой системе

терминов и понятий, что неизбежно сказывается на результатах. Нет такой работы в области воссоздания прошлого (и особенно плана содержания иных культур), по отношению к которой нельзя было бы предъявить претензий о «навязывании» исследователем своих представлений [Байбурин, 1983: 5—6].

Однако всё это совершенно справедливо не только по отношению к прошлому, но и по отношению к сегодняшнему дню, хотя временного разрыва между собирателем и информантом нет, но культурный разрыв неизбежен. Для понимания этой проблемы имеет смысл привести два мнения об одном «психоделическом дворики», фотографии которого были выложены в группе ЖЭК-арт. Эти фотографии вызвали бурную реакцию, в том числе две следующих реплики: «О чем вы? Это жутко, безвкусно, отвратительно. В том, что люди пытаются сделать красивым унылый <...> двор, нет ничего плохого, но этим должны заниматься власти, ландшафтные дизайнеры. Гниющие под дождём и снегом мягкие игрушки и эти кособокые, ужасные, вульгарные поделки из покрышек, раскрашенные в ядовитые клоунские цвета — вы правда считаете это красивым?» И ответ на эту реплику: «...да, это своеобразная красота в стиле треш, я бы сказал, адский треш. Если вы не получаете удовольствие и иронию с такого контента, почему вас заинтересовал вообще этот паблик? Прикол в том, что вряд ли кто-то считает это именно красивым в классическом понимании. Но как-никак, это народное творчество, что-то вроде антропологического чуда, русского устрашающего дворового сюра. А про то, кто что должен, — нууу, спорно. Жильцы вполне имеют и право, и возможность самовыражаться как им вздумается. Вы же не говорите, что в футбол должны играть профессионалы, когда видите пацанов с мячом? Вот что-то дизайнеров не подвозят и не подвозят никак, а вид вокруг только тошнотворнее становится, вот они и психанули» (https://vk.com/wall-39186540_59466/). Очевидно, что собиратель не может подходить к информанту с точки зрения, выраженной в первой реплике. Но и точка зрения, выраженная во второй реплике, тоже едва ли приемлема, хотя какая-то правда в этом втором суждении есть. Исследователь в принципе не имеет права оценивать изучаемый объект. Ясно, что не все частушки хороши, — но это не отменяет жанр частушки, не отменяет необходимости их собирания и изучения.

После всех этих предварительных замечаний нам следует наконец перейти к анализу конкретного материала.

Особенность символики дверей и окон объясняется, по-видимому, тем, что содержание, приписываемое им как граничным объектам, осложняется их специфическим назначением: обеспечивать проницаемость границ. Такое парадоксальное сочетание признаков, противоположных по самой своей сути, обеспечило их статус особо опасных точек связи с внешним миром и соответственно их особую семантическую напряженность [Байбурин, 1983: 135].

В экстерьере традиционного дома самое значительное место занимает оформление окна. Окна как глаза дома, как граница между внешним и внутренним миром — вся эта хорошо известная проблематика неоднократно уже описана [Байбурин, 2005; Байбурин, 2003; Виноградова, Левкиевская, 2004; Ситников, 2018]. И всё это достаточно легко доступно внешнему (даже непрофессиональному) наблюдению. Современный человек ставит свой частный дом уже не из дерева, а из камня или кирпича: это экономичнее при построении и удобнее для содержания. Но он привык к оформлению экстерьера деревянного, бревенчатого дома, в котором он сам родился, и поэтому пытается воспроизвести его у себя. Поэтому он не может видеть голые окна, не прикрытые наличником, и краской по трафарету наводит вокруг своих окон имитацию деревянной пропильной резьбы (01, 02).

Сюда же относятся и разнообразные виды включения в современный дизайн элементов старых форм, в частности — деревянной пропильной резьбы. Например, на новом кирпичном доме (но, возможно, старый деревянный сруб обложен кирпичом)

фасад оштукатурен и с помощью трафарета и краски выделены все необходимые знаковые элементы дома: ворота, вход, окна. Но хозяин решил сохранить и старый элемент декора — пускай не вполне сохранившуюся деревянную резьбу, которая выполняла ту же самую обережную функцию. Поэтому он пускает по краю крыши резной карниз, а над окнами — резной подзор (03).

Но даже если человек живет в коммунальном доме и, как можно судить, занимает в одной из квартир всего одну комнату, он выкладывает вокруг своего окна наличник из керамической плитки (04). Мы видим, что владелец этой комнаты не принадлежит к числу обеспеченных людей, и хотя он вставил пластиковое окно (в других окнах по этой стороне улицы рамы деревянные), но, видимо, самодельно, о чем свидетельствует плохо обработанная стыковка между рамой и оконным проёмом. Здесь и далее мы сталкиваемся с вполне типичной для народной культуры трансляцией традиции: форма и тип изготовления вещи сохраняются традиционные, а материал для изготовления берётся новый [Щепанская, 2011].

Вторым важным элементом традиционного экстерьера, оформляющим границу между внешним и внутренним миром, является крыльцо (порог, ворота [Виноградова, Толстая, 1995; Виноградова, Толстая, 1999; Плотникова, 2009]), которое первоначально ритуально-мифологически, а позднее просто парадно выходило прямо на улицу.

...выделенность входа (как, впрочем, и других функционально сходных частей дома и — шире — двора: ворот, окон и т. п.) подчеркивается различными декоративными украшениями — резьбой, краской и т. п., имевшими, вероятно, значение оберега [Байбурин, 1983: 140].

Именно поэтому парадное крыльцо, парадный подъезд был противопоставлен черному входу. Однако современный частный дом не только не выходит непосредственно на улицу, он, наоборот, стремится отгородиться от внешнего мира достаточно высоким забором (подъезды коммунального дома располагаются обычно с противоположной стороны от улицы). В этой ситуации функции крыльца перенимают на себя ворота в заборе, которые поэтому и становятся референтным элементом.

Сам забор очень часто находится в таком плохом состоянии, что он уже практически не способен выполнять охранную функцию. Но даже и в этой ситуации на крайне хилых воротах в этом заборе (на калитке) мы находим изображение пары гусей-лебедей, хотя краска на воротах и в изображениях птиц давно уже стала облезать (05).

Дом, забор и ворота сами по себе могут быть и покрепче, но находятся они (в первую очередь ворота) в очень запущенном состоянии: металл основательно проржавел, а краска облупилась. И однако на этих воротах мы видим изображение двух сердец (06). Такой рисунок, в принципе, означает двух влюблённых людей. Вряд ли это уличное граффити сделано посторонними молодыми людьми, которые только и стремятся оставить везде знаки своего существования. Скорее всего, этот рисунок сделан хозяевами дома, в таком случае он может быть прочитан как указание на то, что в этом доме живут двое влюбленных друг в друга супругов. Вместе с тем в данной ситуации такое толкование представляется нам достаточно узким.

В данной ситуации мы хотели бы обратить внимание на то, что в предыдущем примере гусей-лебедей было два, и сердец в данном примере — тоже два. Это чётное число изображенных предметов очень важно потому, что ворота выполняют функцию порога между внешним и внутренним миром. Следовательно, для охраны воротами внутренней, домашней гармонии принципиальное значение приобретает четное число предметов, слов, действий и так далее. И если учитывать, что на описываемых воротах изображена пара сердец, то, следовательно, на калитке, о которой шла речь выше, изображены не просто гуси-лебеди, но непременно пара лебедей, являющихся в обыденном сознании символом любви и супружеской верности.

Наше толкование только внешне противоречит тому, что писал о пороговых элементах А. Г. Байбурин:

...объект, манифестирующий границу, принадлежит всегда одному из миров (а не двум одновременно, как это, с нашей точки зрения, «должно быть»), и именно тому, который связан с категорией внешнего, опасного, враждебного человеку. Поэтому порог, дверь, будучи элементами дома, наделены содержанием, характерным скорее для объектов внешнего мира [Байбурин, 1983: 139].

Но на самом деле гармонический рисунок (и орнамент как его высшее воплощение) на окнах и воротах необходим для того, чтобы с его помощью нейтрализовать опасное содержание внешнего мира, сосредоточенное на окнах и дверях. Рисунок и орнамент — это уже пограничники между своим пространством и чужим и опасным миром. Поэтому на входной двери в подъезд многоквартирного дома мы видим чётное число цветочков (07), а на входной двери частного дома чётко структурированный вертикально симметричный орнамент (08).

Для оформления забора как границы между своим и чужим миром хозяин использует в обережной функции карнизную резьбу от старого дома (09). И данный пример зримо показывает нам перенос границы между своим и чужим пространством от самого дома к окружающему его забору. Разумеется, в традиционной культуре забор таким образом не оформляли, но традиционная культура не знала и современных глухих заборов. Однако дело не в том, что этот глухой забор требует определенного эстетического оживления. Хозяин дома использовал старые элементы декора, конечно, потому, чтобы добро зря не пропадало, но тем не менее он перенёс на забор обережные функции домовой деревянной резьбы.

3. Забор как граница

Обереговая, охранная функция дверей и ворот уже специально подчеркивается определенными символами (как следует полагать, «маркеры идентичности», рассматриваемые Т. Б. Щепанской в качестве отдельной группы символов, на самом деле являются вариантом «знаков границ») [Щепанская, 2009]. К «классическому» периоду народной культуры восходит применение в качестве оберега подковы [Левкиевская, 2009].

В современной жизни одним из главнейших обереговых символов становится изображение совы как птицы, которая не спит по ночам и бдительно следит за окружающим пространством. У неё и мышь не проскочит. Поэтому на металлическом столбе, к которому крепится дверца калитки одного дома, и на перилах балкона над забором другого дома сидят вырезанные из дерева совы (10, 11, 12), которые, как можно судить по самим изображениям, сделаны как минимум по одному трафарету, если не руками одного и того же мастера. Вообще такое изображение сидящей совы со сложенными крыльями постоянно встречается среди современных предметов кича, которые постоянно продаются в различных магазинах ширпотреба. Особенно показательны в этом отношении совы-копилки, которые стоят на охране материального благополучия своего владельца.

В другом случае эта сова изображена непосредственно на воротах и прямо глядит на проходящих людей, следя за ними (13). Когда я фотографировал эту сову, из дома вышла женщина с девочкой лет десяти, которая, как потом выяснилось, была ее правнучкой. Эта женщина естественно поинтересовалась моим занятием и на мой ответ, что сова уж больно красивая (я не стал говорить, что собираю этнографический материал), сказала, что нарисовала сову ее внучка, мать десятилетней девочки, правнучки. Тут уже собиратель поневоле спросил, занималась ли где внучка изобразительными искусствами: ходила ли в специальную школу

или студию? Оказывается, внучка не только не посещала специальные учебные учреждения и училась рисованию лишь в общеобразовательной школе, но и эта работа была единственной в ее жизненной практике. Вдруг захотела и нарисовала. Тут уже по логике разговора и вопреки своему вышесканному правилу собиратель стал расспрашивать: почему — сову, почему — именно так. И на все эти вопросы наша прабабушка могла ответить только одно: а вот так захотела.

Между тем даже без обращения к информанту (который ничего для истолкования изображения не сообщил) рисунок прочитывается очень легко. Эта сова изображена в напряженно ожидающем положении. Одно крыло она распростёрла, как бы предохраняя свой дом от всяких несчастий, а второе крыло она подняла вверх, замахиваясь на непрошенных гостей, способных нарушить гармонию подведомственного ей дома. Она, как и сидящая на столбе сова, непрерывно бдительно следит за всем окружающим ее дом пространством. Ту же функцию выполняет, видимо, и сова за забором из сетки-рабицы в сообществе с парой мифологических существ, которых можно истолковать, видимо, как домового и лесовика (14, 15, 16, 17). Данное соседство с точки зрения классической народной демонологии совершенно неправильно: лесовику следует находиться в лесу, а не около жилья, домовый же должен сидеть себе за печкой. Но создатель этих скульптур данными знаниями не располагал, для него все эти лесовики и домовые важны потому, что с ними связана семантическая напряжённость пограничного пространства.

В ряде случаев эту охранную функцию выполняет другая птица: либо орёл (18, 19), либо ворона (20, Израиль, Хайфа).

В аналогичной функции используется и другой пороговый оберег — «Осторожно, злая собака!», очень широко распространённый и очень хорошо известный. При этом он никогда, насколько мне известно, не подвергался не только исследованию, но даже и систематической фиксации. Так что те, кто жил при советской власти, согласятся со мной, что и тогда подобные надписи встречались, но не смогут привести никаких доказательств в подтверждение этого, кроме ссылок на собственные воспоминания.

Пороговый оберег «Осторожно, злая собака!» при советской власти существовал в основном в виде надписи на заборе без какой-либо картинке. Судя по моим собственным воспоминаниям, мы воспринимали эти надписи совершенно серьёзно: не изображённая собака воображалась на самом деле злой и представляла опасность для тех, кто покушался на чужую собственность.

В настоящее время такие надписи без картинок встречаются редко и воспринимаются как глубокая архаика, всё время кажется, что им чего-то не хватает, сделаны они самодельно, «от руки» (21, 22, 23). Гораздо шире распространены сейчас те же стандартные надписи со стандартными же картинками, представляющими, так сказать, безликую чаще всего овчарку, хотя встречаются и другие породы. Обычно морда этой собаки лишена всякого выражения злости, настороженности; эта собака скорее добродушна и не может вызвать у прохожего ни малейшего чувства опасения (24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32). Текст самой надписи при этом обычно варьируется (33, 34, 35, 36). Иногда, впрочем, собака изображается на самом деле злой (37, 38, 39, 40), а наиболее частый текст в таком случае — это: «Внимание! / Территория / охраняется / собакой!» (здесь и далее слешами мы обозначаем разбиение текста на строки). Появляющееся в данном обращении слово *территория* снимает вопрос о доме, поскольку территория не обязательно включает в себя дом и принципиально возможна без дома. И вообще слово *территория* означает собственность скорее коллективную, а не индивидуальную; индивидуальная собственность называется придомовым участком. При изображении на самом деле злой собаки добавляются «устрашающие» характеристики, например: «служил / на / границе / уволен / за / жестокость» (41).

Однако как только появляются эти «устрашающие» характеристики, а вместе с ним изображение на самом деле злой собаки, так сразу же всё это устрашение превращается в стёб, самоиронию и насмешку, которые снимают стрессовую ситуацию. Уже приведённую выше надпись никто не воспринимает вполне серьёзно: каждый человек прекрасно понимает, что собаки не служат и со службы их не увольняют и что никакой особой жестокостью пограничная собака не может отличаться.

Это превращение устрашения в насмешку осуществляется с помощью двух приёмов. В качестве наиболее продуктивного приёма для этого используется противопоставление традиционного текста и снижающей его картинке. Изображённая на картинке собака, скорее всего, не соответствует той реальной собаке, которая охраняет дом. Собака эта или слишком мала, чтобы быть сторожевой собакой (42), или портрет её дополняется комически снижающими деталями: косточка, галстук-бабочка, — вследствие чего она выглядит слишком обжорой, слишком франтом, чтобы быть защитником дома (43, 44). К числу этих снижающих картинок относится картинка с известным мемом «ты заходи, если что» из мультфильма «Жил-был пёс» [Неретина, Строганов, 2021]. На ней мы видим типовое изображение Волка, прислонившегося плечом к чему-либо, и надпись: «<собака> злая, как волк / ты / заходи, / если что! / побегаешь...» (45). В контексте этого мема (и мультфильма) оборот «злой, как волк» звучит явно иронично и несерьёзно.

В других, более редких случаях снижение осуществляется в результате введения новых текстовых элементов, которые иногда вытесняют собой и саму картинку, развиваясь в обстоятельный рассказ. Например, в надписи «осторожно! / во дворе злая собака / цепь китайская!» (46) первые две строки вполне стандартны, как и само изображение собаки (ср. 28). Но последняя строка очевидно иронична, и она выворачивает весь текст наизнанку: китайской продукции приписывается обычно более низкое качество, поэтому цепь китайского производства может не удержать собаку. Таким образом, текст сохраняет прежнее значение: собаку нужно бояться, как и раньше; но мотивировка снижается: собака, конечно, злая, но главное, что «цепь китайская». Сходным образом развивается дискурс и в следующей надписи: «осторожно! / во дворе злые собаки / прививок не делали, / давно мечтают / себя / реализовать» (47). Текст самодельный и создан с учётом ситуации ковида, но предостережение основано не на потенциальной «заразности» собак, поскольку всем известно, что животные не являются носителями ковида. Предостережение мотивировано (и эта мотивировка выделена жирным шрифтом) стремлением собак «реализовать» себя. В результате такого развития вербального текста изобразительный ряд становится ненужным и вытесняется за пределы текста.

Мы уже могли заметить, что на ряде наших картинок изображения собаки и сами эти объявления в целом имеют типовой характер (таковы примеры 25 и 26; 24, 23 и 36; 37 и 38; 39; 28; 42, для трёх последних изображений повторы не приводим). Совершенно очевидно, что многие такие таблички не перерисовываются друг с друга, а изготавливаются по заказам, и мы находим в Интернете сайты специальных мастерских, которые выполняют аналогичные заказы³. Данный материал ставит перед нами вопрос о характере изучаемого явления. Обычно мы исходим из презумпции, что народное художественное творчество является творчеством самодельным, непрофессиональным. И если ещё допускаем, например, профессионализацию

³ Каталог / Таблички / Таблички Осторожно злая собака. Осторожно! Злой пес. Служил на границе, уволен за жестокость. URL: <https://www.warco-znaki.ru/view?good=5106&id=693>; Жестяные таблички, металлические календари и магнитные доски. Таблички с домашними животными. URL: https://tinsign.ru/zhestyanye-tablichki/domashnie-zhivotnye/#category_id=190&page=2&path=182_190&sort=p.viewed&limit=24&route=product/category&min_price=750&max_price=990.

резчиков по дереву, то с большим предубеждением смотрим на изготовителей табличек про злую собаку как на деятелей массовой культуры, изготовителей «культуртоваров». Однако в большой исторической перспективе изготовители этих табличек, равно как изготовители стандартных резных наличников и изготовители глиняных вятских свистулук, относятся к одному и тому же типу мастеров, которые удовлетворяют современные потребности общества, а по возможности и спекулируют (более или менее удачно) на этих потребностях. Как только в народной среде появляется повышенный интерес к тому или иному продукту, производитель сразу же откликается на него. Производство продукта может быть сколь угодно механизированным. Но запрос принадлежит народу, и с этой точки зрения таблички про злую собаку, невзирая на то, что они выполнены машинным способом, можно рассматривать как фольклорное явление.

В современных условиях глобализации вопрос о национальной специфичности того или иного явления народной культуры постоянно становится нерелевантным. И в нашем случае со злой собакой мы находим аналогичные явления в городской культуре Израиля. Здесь мы встречаем и более традиционную, нейтрально изображённую собаку с надписью «Осторожно, /! собака во дворе» (48, 45, 50, 51, 52, 53, 54, Хайфа), и ту же надпись в сопровождении снижающего комического рисунка собаки, нападающей на нарушителя границы (55, Хайфа), и надпись без изображения собаки (56, Хайфа). Мы видим «устрашающую» собаку (57, Хайфа), особенно ярко это устрашение выражается в тех случаях, когда мы можем сравнить изображение с той собакой, которая живёт в доме (58, Хайфа). При этом собака как охранник дома, так же как и в России (36, 40), соседствует с современными и более эффективными охранными устройствами, с камерами слежения (59, Хайфа; надпись «Осторожно, собака»). Более того, в Израиле существует и своя служба по изготовлению подобного рода обережных надписей⁴, и все зафиксированные нами таблички изготовлены профессионально, и на большей части их мы видим указание на изготовителя, их продают и в магазинах (60, Хайфа). Короче говоря, всё обстоит так же, как и в России, разве что развёрнутых текстов, аналогичных российским, в Израиле мы не находим.

Однако репертуар рисунков и надписи только на иврите говорят в пользу параллельно развивающейся национальной традиции. Даже надпись на четырёх языках: на иврите, русском, арабском и английском — отражает эту национальную традицию (61, Хайфа, на том же заборе, где и изображение 59). К числу этих национально специфических признаков следует отнести помещение такой таблички с надписью «Осторожно собака!» на двери квартиры в многоквартирном и далеко не престижном доме (62, 63, Хайфа). Но наиболее наглядно о специфике национальной традиции свидетельствует тонкое различие в надписи: вместо русского «злая собака» мы видим на иврите «собака во дворе» или просто «собака». Отсутствие оценки *злая* отражает исключительную любовь евреев-израильтян к собакам, а указание *собака во дворе*, в некоторой степени сходное с оборотом *территория охраняется собакой*, звучит менее официально и прямолинейно: разумеется, охраняется, если во дворе, и всё-таки в моём дворе, а не на какой-то там территории.

Как легко можно заметить, этот словесно-изобразительный текст в качестве порогового принадлежит одновременно двух пространствам: внешнему и внутреннему. Как указывают формулы «Осторожно», «Внимание», «Остерегайтесь», — текст обращён за границы дома, поэтому создаётся впечатление, что он оберегает непрошенных гостей от встречи с охраняющей дом собакой. Однако очевидно, что текст повешен хозяином в целях охраны своего дома от этих непрошенных гостей. Вместе с тем совершенно ясно, что в современных условиях сторожевая собака

⁴ כלבים-שלטים. URL: <https://www.yolles.co.il/153065-כלבים-שלטים>.

никого ни от чего не может уберечь. И поэтому не случайно рядом с табличками, предупреждающими о собаке, появляются настоящие оберегательные таблички о том, что данные «объекты» «охраняются охранной организацией “Аргус”» или какими-либо иными, а иногда рядом с этими табличками с собакой мы видим и сами видеокamеры слежения. Вот «Аргус» и камера слежения на самом деле охраняют дом и «объект», а обережная надпись про злую собаку оказывается на этом фоне только данью традиции. Если использовать дихотомию, которую применил к описанию дома А. К. Байбурин, «Аргус» и камера слежения относятся к материальной части культуры, к миру «вещей», а обережная надпись — к духовной части, к миру «знаков». Соответственно, согласно А. К. Байбурину, семиотичность «Аргуса» и камеры слежения ниже семиотичности «злой собаки», которая не охраняет, а просто устанавливает границу между внешним и внутренним миром и подчёркивает права хозяина на внутренний мир взамен на предоставление чужому человеку права быть вольным во внешнем мире. Пограничный характер этой надписи и даёт нам основание называть её пороговым оберегом и рассматривать как рудимент обряда перехода. В данном случае — перехода из внутреннего, освоенного, своего, частного пространства, в котором человек властен делать всё, что хочет, в пространство внешнее, чужое, в котором человек вынужден соблюдать нормы общежития.

И в этом смысле никакого различия между, с одной стороны, табличкой про злую собаку, изготовленной машинным способом и растиражированной большим числом экземпляров, и, с другой стороны, повешенной на притолоке входной двери подковой или закопанным под порог символом строительной жертвы некрещённым младенцем — нет. Всё это знаки перехода из своего, о-своенного мира в мир чужой, фактически — в мир смерти. Вряд ли кто сейчас верит, что подкова сама по себе оберегает, однако верят, что оберегает обозначенная ею граница.

Спрашивать современного человека, почему он вешает такую табличку, столь же бессмысленно, как и спрашивать крестьянина-пермяка, почему он закапывал под порог горсть муки [Жеребцов, 1971: 76; ср.: Байбурин, 1983: 68]. И тот и другой отделаются общими словами. Крестьянин-пермяк скажет, что так делали предки, потому и мы так делать будем; современный человек ответит ещё проще: прикольно. И поскольку между этими ответами нет никакой разницы, практику вывешивания табличек про злую собаку следует считать относящейся к традиционной культуре.

И сюда же, к традиционной культуре, следует относить и ещё один современный пороговый оберег — почтовый ящик. Он вешается на забор вблизи ворот и очень часто соседствует с табличкой про «злую собаку». Почтовые ящики изготавливаются, естественно, только производственным образом, не вручную (64, 65, 66, 67, 68, 69, 70). Но хозяева часто украшают их либо государственным флагом России (71, 72) (герб России в ряде случаев изображён на почтовых ящиках уже производственным способом), либо орнаментами и цветочками (73, 74, 75), усиливая таким образом охранную функцию этой «вещи», превращая её в символический «знак».

И к этой же группе «вещей» относятся флюгеры. Совершенно ненужные с прагматической точки зрения, потому что направление ветра и силу его можно узнать в настоящее время совершенно иными способами, флюгеры тем не менее устанавливаются, причём это чаще всего изображение какого-либо животного или птицы (76, Берново, 77, 78, Тверь, 79, Хайфа). Флюгер в этой ситуации оказывается просто знаком одомашненности, освоенности пространства, находящегося под ним, флюгер — это оберег своего пространства, дома.



Ил. 1, 2



Ил. 3, 4



Ил. 5, 6



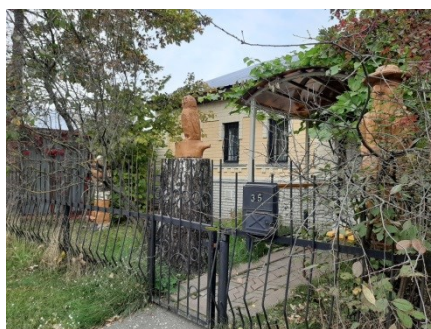
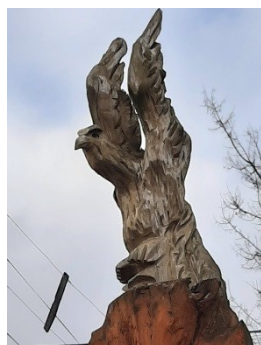
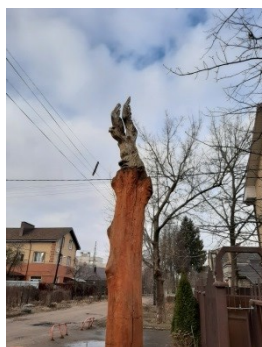
Ил. 7, 8

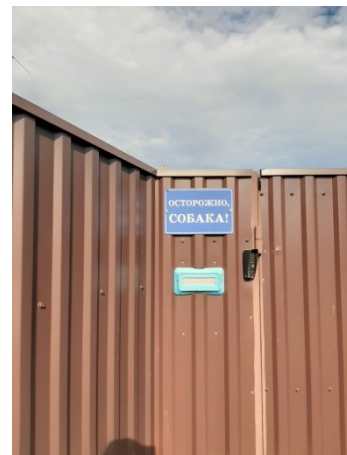


Ил. 9, 10



Ил. 11, 12

*Ил. 13, 14**Ил. 15, 16, 17**Ил. 18, 19, 20*



Ил. 21, 22



Ил. 23, 24



Ил. 25, 26



Ил. 27, 28



Ил. 29, 30



Ил. 31, 32



Ил. 33, 34



Ил. 35, 36



Ил. 37, 38



Ил. 39, 40



Ил. 41, 42



Ил. 43, 44, 45



Ил. 46, 47



Ил. 48, 49



Ил. 50, 51



Ил. 52, 53



Ил. 54, 55



Ил. 56, 57



Ил. 58, 59



Ил. 60, 61



Ил. 62, 63

*Ил. 64, 65**Ил. 66, 67**Ил. 68, 69*



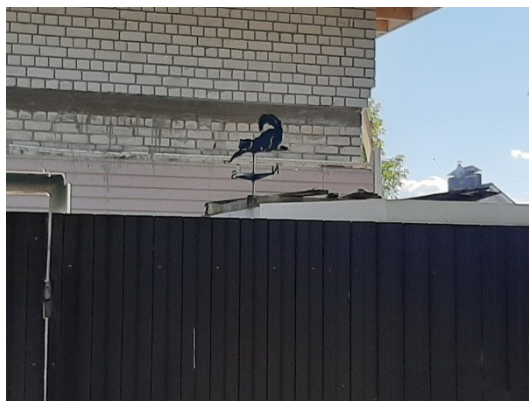
Ил. 70, 71



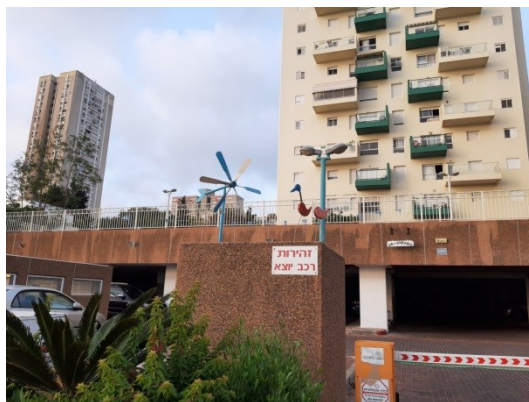
Ил. 72, 73



Ил. 74, 75



Ил. 76, 77



Ил. 78, 79



Ил. 80, 81





Ил. 82, 83



Ил. 84, 85



Ил. 86, 87

*Ил. 88, 89**Ил. 90, 91**Ил. 92, 93*



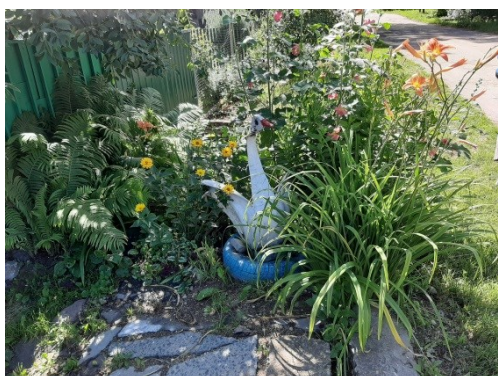
Ил. 94, 95



Ил. 96, 97



Ил. 98, 99

*Ил. 100, 101**Ил. 102, 103**Ил. 104, 105*



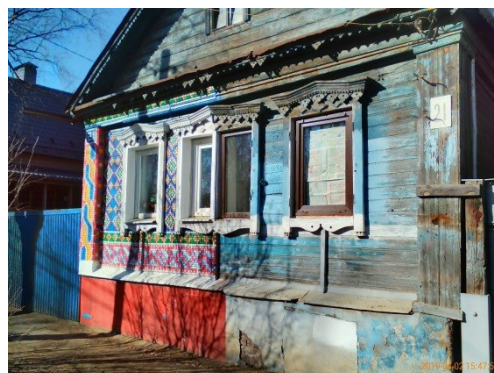
Ил. 106, 107



Ил. 108, 109, 110



Ил. 111, 112

*Ил. 113, 114**Ил. 115, 116**Ил. 117, 118**Ил. 119, 120*



Ил. 121, 122



Ил. 123, 124, 125

*Ил. 126, 127**Ил. 128, 129**Ил. 130, 131**Ил. 132, 133*



Ил. 134, 135



Ил. 136, 137



Ил. 138, 139

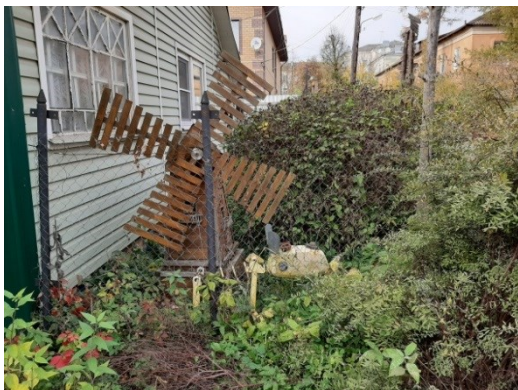
*Ил. 140, 141**Ил. 142, 143**Ил. 144, 145*



Ил. 146, 147, 148



Ил. 149, 150



Ил. 155, 156



Ил. 157, 158



Ил. 159, 160

*Ил. 161, 162**Ил. 163*

*Ил. 164**Ил. 165. 166*

*Ил. 167, 168**Ил. 169**Ил. 170, 171*



Ил. 172, 173



Ил. 174, 175

Ни флюгер, ни деревянная сова, ни почтовый ящик, ни даже «злая собака» не могут, разумеется, конкурировать в охранной функции с камерой наблюдения. Но они необходимы как знаки границы, и в этом качестве они уходят в седую древность, в мир бабы Яги, у которой на заборе вокруг избушки на курьих ножках были развешаны черепа [Пропп, 1986: 63].

Забор — это первая экспансия дома во внешнее пространство. Но с течением времени дом «пошёл» дальше.

4. Экспансия современного дома

Описывая дом как пространство в пространстве, Т. В. Цивьян справедливо указывала, что дом воспринимается как мера пространства:

Поскольку дом образует самостоятельное замкнутое пространство (объем) в пространстве, он начинает восприниматься сам как внутренность пространства. На лексическом уровне это отражается, в частности, в том, что оппозиция внутри/снаружи заменяется оппозицией дома/снаружи. В свою очередь «снаружи» расшифровывается как лес, поле, вода, гора, места скопления народа (базар, площадь), т. е. как лексемы, имеющие особую семантическую функцию в организации фольклорного пространства. Оппозиция: внутренний/внешний, принадлежащий дому / принадлежащий внешнему миру может быть интерпретирована как оппозиция: принадлежащий культуре / не принадлежащий культуре («неочеловеченный») [Цивьян, 1978: 74].

Экстерьер дома находится на границе дома и внешнего мира, и на мифологическом уровне, и на житейски-бытовом — это граница между хаосом и космосом. Преодолению хаоса и созиданию космоса, переформированию хаоса в космос и посвящен экстерьер дома. Эта граница чрезвычайно подвижна и зависит во многом от технического прогресса общества. То, что мы называем окном, первоначально в «доме» человека отсутствовало и в современном виде появилось только тогда, когда человек научился закрывать его материалом, пропускающим свет. Следовательно, и бережные практики вокруг окна появились тоже позднее, чем около двери, входа. При отсутствии в современном доме печи как источника тепла происходит принципиальное перераспределение функций и других частей дома. С дальнейшим освоением придомового пространства границы своего и чужого перемещаются к забору, что и отражают описанные ранее совы, злые собаки, почтовые ящики и флюгера.

Во второй половине XX в. границы дома вновь смещаются вовне. Чувство границы остаётся (не «всё вокруг моё»), но внутреннее пространство дома захватывает ещё большие части внешнего пространства. Первоначально это были палисадники под окном, где за невысоким и полупрозрачным забором были насажены цветы, ягодный кустарник и небольшие плодовые деревья («Расцвела под окошком белоснежная вишня»). Но довольно быстро, особенно в городах, изгороди палисадников пали, цветы стали выращивать без ограды. Плодовые деревья, особенно сливу, стали сажать и перед заборами. На сегодняшний день мы видим три формы проявления этой экспансии дома во внешнее пространство, которые сейчас назовём условно *сад*, *дизайн* и *микромир*. Эти формы часто пересекаются друг с другом, и о них можно говорить скорее как о некоторых тенденциях, нежели как о законченных явлениях.

Эта экспансия внутреннего пространства во внешний мир связана, как можно судить, с развитием сферы досуга в жизни человека [Cheauré, Stroganov, 2016; Cheauré, Stroganov, 2021], что предполагает тотальный рост материальной обеспеченности. До конца XIX в. такую экспансию дома вовне мы видим только у привилегированных сословий, и в России классический пример этого процесса представляет нам дворянская усадьба. Но со второй половины XX в. эта практика становится общераспространённым явлением, однако фиксация её началась сравнительно поздно [Просина, 2013]. Сюда же относится доклад В. Е. Добровольской

«Декорирование окна и палисадника в традиционной культуре Центральной России: архаика и реновации» на XLVII Международной филологической научной конференции Санкт-Петербургского государственного университета 20 марта 2018 г., к сожалению, не опубликованный (<https://conference-spbu.ru/38/reports/76040>).

Итак, первым шагом в этом направлении стали палисадники перед фасадом дома. Засаженные тигровыми лилиями, георгинами, флоксами и турецкими гвоздиками, они поначалу были очень скромны. Современный палисадник такого типа отличается внешней небрежностью (естественностью, «близостью к природе») и гораздо бóльшим разнообразием цветов (80, Берново Старицкого р-на Тверской обл.). Бывают, впрочем, и иные направления развития: например, аллея цветов одного сорта перед забором (81, Берново). Но самое главное — второй шаг дома был направлен за пределы не только ограды дома, но и за пределы палисадника. Двором (внутренней, освоенной частью) становится улица — внешняя, враждебная часть пространства. Иногда это некий протуберанец дома, выкинутый им на улицу (82), и соединить его с каким-то конкретным домом весьма затруднительно. Но чаще всего — это оккупация всего прилегающего к дому пространства (83—91, Берново), по периметру которого хозяева расставляют между собственно избой и хозяйственными постройками через дорогу большие клумбы из тракторных шин, а внутри этого пространства помещают игровую площадку для детей и палисадник. В данном конкретном случае очень важно, что в ансамбль дома, помимо главного хозяйского дома, включены ещё два дома, стоящие по обеим сторонам от него. Возможно, что это дома членов одной большой семьи, но возможно также, что это просто экстраполяция одного стиля оформления пространства на соседние дома и, таким образом, поглощение чужого пространства своим.

Точно так же оформлено пространство вокруг другого дома: есть и палисадник с цветами, есть и вынесенные за границы внутреннего пространства расширяющие его ориентиры, в данном случае это грибы; охранную функцию в этой усадьбе выполняют тоже птицы (голубь, петух, аист) и цветы (92—99, Берново).

Такая экспансия внутреннего пространства во внешнее возможна в деревне, где земли немерено. В городских условиях подворье, натурально, ограничено, и на улицу выходит палисадник и некоторое продолжение его за пределами ограды. Казалось бы, весь сад можно было бы взять в ограду. Однако владельцам необходимо структурирование пространства. В центре находится дом с наличниками на окнах, солярными и другими неизвестно откуда взявшимися знаками обережного характера. Перед домом расположен палисадник с цветами, среди которых доминируют флоксы. А перед палисадником — сад из камней с незначительными вкраплениями невысокой растительности и садовой скульптурой (100—102). Чтобы попасть внутрь дома, нужно преодолеть первую преграду (=оберег) — сад из камней, потом вторую преграду — палисадник и, наконец, третью преграду — орнамент на стенах дома. Выходя во внешнее пространство и как будто открываясь этому внешнему пространству, дом строит вокруг себя новые и новые фронты обороны. Каждый вновь отвоёванный кусок внешнего мира дом превращает в порог между собой (своей сердцевиной) и внешним, чужим и опасным.

В ряде случаев это отвоёванное у внешнего мира пространство дом использует со вполне утилитарными целями. Особенно часто — в качестве детской игровой площадки. В таком случае акцент делается не на самом доме, который утрачивает свою «знаковую» природу и остаётся только «вещью». В большей мере семантизируется палисадник, в котором на кусте сирени вешается гнездо аиста. Перед палисадником в качестве охраны выставляется садовая самодельная скульптура (лебедь и лягушка). И в гораздо большей степени насыщается противоположная сторона улицы около гаражей, где находится детская игровая площадка с качелями и прочими забавами, главным украшением которой становится роспись фасада гаражей

персонажами мультипликационных фильмов и скульптура Змея Горыныча (103—106). То же самое — в деревне. На самом доме отсутствуют всякие символические, «знаковые» детали, палисадник выражен очень слабо (у него нет забора, он выгорожен камням, но в нем есть садовая скульптура), зато детская площадка через дорогу от дома, ограниченная по углам клумбами в шинах, а по бокам врытыми в землю шинами, насыщена символикой (107—109, Берново).

Наконец, вполне достойна внимания сама рефлексия народа по поводу сада в палисаднике. Этот сад может быть очень условен, только номинативен, иногда достаточно только указания на его существование, как в следующем примере, где под окнами старенького домика с плохо, самодельно вставленными стеклопакетами металлическими колышками выделено небольшое пространство, а рядом установлена бумажная табличка с надписью: «Сад памяти / 75 / победа! / 1945—2020» (110).

В тех же случаях, когда настоящий палисадник как охранная зона под окнами невозможен, вместо живой, естественно-природной охранной зоны формируется рукотворная зона. В этом случае владелец прибегает к другой форме оберега, которую мы условно называем, в отличие от группы *сада* группой *дизайна*. В нашем примере пешеходы идут прямо под окнами дома, и владелец дома просто изображает райский сад (111—115). Мы видим на доме сделанное фасадной декоративной штукатуркой барельефное изображение дерева (точнее, двух деревьев) и птиц (голубей, судя по форме хвоста), которые летят к ним. Эти деревья можно интерпретировать либо как древо мира, либо как райское дерево, но едва ли владелец дома предполагал эти мифологические интерпретации. Он, конечно, просто хотел устроить рай в своем доме в самом бытовом смысле, как, впрочем, и любой другой человек. Но как и любой другой человек, мечтающий о домашнем рае (это словосочетание постоянно встречается, как показывает поисковик в Google, в названиях гостиниц, ресторанов, магазинов интерьера, постельного белья), владелец этого дома оставался в рамках бытового словоупотребления: «Лучшая жизнь, если вдуматься, — это маленький *домашний рай* на Земле»⁵.

Вместе с тем очень примечательно, что изображения деревьев расположены с двух сторон угла дома перед входной калиткой и воротами. В таком расположении эти два дерева выглядят как изображение одного и того же дерева в двух проекциях. Создатель этого изображения не предполагал, видимо, такого эффекта, но такое прочтение вполне возможно. И птицы, летящие по фасаду к дереву, летят, оказывается, к дому, то есть слетаются, — так реализуется обычная языковая метафора. Как птицы летят к дереву, так слетаются к родному очагу члены семьи.

Расположение изображения с обеих сторон угла дома вписывается в нормы традиционного оформления деревянного дома в подражание каменному строительству. С этой целью деревянный дом обшивали тёсом, а углы дома, где соединялись в лапу брёвна, специально обозначались и оформлялись обычно с использованием элементов декора «под камень». Угол оформлялся, таким образом, в качестве опорного столба, имитация которого повторялась и в тех местах, где в доме шла глухая стена. Таким образом, дерево в данном экстерьере не просто украшает дом, но и держит его на себе.

Более того, владелец дома дополняет собственно экстерьер придомовым пространством. В летнее время это очень маленький палисадник с невысокой посадкой, главное назначение которого утилитарно — помешать посторонним людям ходить прямо под окнами. Но по периметру палисадника с невысоким сквозным заборчиком выставлены макеты домов-городков, которые служат оградой для дома,

⁵ Шевцов А. Сила. URL: https://books.google.co.il/books?id=Mjl8DwAAQBAJ&pg=PT714&lpg=PT714&dq=домашний+рай&source=bl&ots=9LQlseGbZy&sig=ACfU3U2zThW9QxUNc-i0JK2bqXQjkdVnQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKewjIs9ipuo_4AhWk57sIHb8yC614ChDoAXoECCAQAaw#v=onepage&q=домашний+рай&f=false

огораживают его. Забор в данном случае выступает в роли «вещи», а дома-городки — в роли «знака». Оградить и защитить они никого ни от чего не могут и только означают огораживание, ограду. В зимнее время, когда палисадник завален снегом и поэтому городки (их на это время закутывают плёнкой) не могут выполнять свою охранную функцию, ее перенимает на себя какой-то пенёк с глазами, поставленный около калитки. Вообще пенёк с глазами около дома — это достаточно частое явление в оформлении внешнего пространства.

За отсутствием возможности посадить сад (буквально рядом большая проезжая дорога, и места для посадки растений практически нет) хозяин дома устраивает напротив окон игрушечную страну, имитируя маленькие домики, как в долине муми-троллей, устанавливая около них старые настольные лампы и украшая всё пространство старыми же заварочными чайниками. Так создаётся уютный гармоничный мир, который можно видеть из окон дома. Это мир повернут к дому лицом, а к проезжей улице, чужому пространству задом, — и таким образом он замыкает мир дома, внутреннее пространство и не позволяет проникнуть в него, вновь выступая как оберег.

Разумеется, такое оформление экстерьера уникально — и по задумке, и по решению, и по вкусу, с которым оно исполнено. Обычно, как мы видим на других наших примерах, всё гораздо проще.

Вот, в частности (116), довольно простой деревянный дом с кирпичной пристройкой (видимо, на месте бывшей деревянной веранды, о чем свидетельствует широкое окно). С одной стороны, краска на доме уже основательно облупилась, а «мансардная» часть давно уже не крашена. Но, с другой стороны, на окнах (как на основном деревянном срубе, так и на кирпичной пристройке) стоят очень нарядные и, возможно, новые наличники. Но главное для нашей темы — это изображение нескольких цветков на углу кирпичной пристройки, рядом с калиткой во двор дома. Цветы наведены очень просто, без затей. Но хозяину дома необходимы именно цветы для обозначения домашнего рая.

И, очевидно, тот же самый ход мысли был и у владельца квартиры в старом (постройки 1903 г.) коммунальном доме. В этом запущенном доме более ста лет не было капитального ремонта, и трубы центрального отопления проходят не внутри здания, а снаружи, здесь нет горячей воды, а холодная вода течёт ржавой из старых труб. И вот в этом доме хозяин квартиры в проёме между двух окон своей квартиры на первом этаже так же выложил три цветка из мелкой керамики (117). Дом старый, обшарпанный, и эти три цветка на стене как бы загораживают грязное пятно, образовавшееся от постоянно текущей по стене дождевой воды. Однако владелец квартиры не ограничился изображением цветка. На обоих окнах также сделана имитация наличников: на ближайшем к крыльцу окне она побогаче, насколько хватило материала, а на более удалённом от крыльца окне (левое на фотографии) — победнее, и так как керамики не хватило, для оформления этого окна была использована краска. Вообще владельцы этой квартиры пытались компенсировать убогое состояние дома целым рядом усовершенствований экстерьера: поставили лебедя из шины, раскрасили масляной краской сад камней под окном, повесили кашпо для цветов на крыльце, летом под окном разводят цветник. То есть оформление экстерьера в данном случае — это систематическая и целенаправленная работа. Совершенно очевидно, что наведение «красоты» не является здесь самоцелью и выполняет защитную функцию, имитируя (если не создавая) гармонию и благоустроенность.

Вообще цветы: живые и искусственные — постоянно используются для оформления интерьера. Поэтому неудивительно, что они выносятся и за пределы внутреннего убранства, в экстерьер. Но при этом цветы символизируют внутреннее

состояние, поэтому они примыкают к входу, к окну, к пограничным местам между собственно домом и враждебным окружающим миром.

Как можно предположить, в той же самой функции выступает и следующее оформление фасада деревянного дома, хозяин которого, полностью сохраняя старые элементы декора, использует и новые элементы, прагматическое использование которых крайне сомнительно. По старой деревянной обшивке и при сохранении деревянной резьбы хозяин дома покрывает фасад цветными крышками от пластиковых бутылок. В результате этого создается геометрический орнамент в «народном» духе, хотя он и не имеет, как можно судить, каких-то определённых конкретных национальных корней (118). Такое украшение дома принципиально непрактично, поскольку под этими пробками будет скапливаться дождевая вода, вследствие чего деревянная обшивка дома в скором времени вся сгниет, и вряд ли владелец деревянного дома не понимает это. Однако обивка дома пластиковыми пробками компенсирует утраченные элементы старого декора — наличники, которые, как мы видим, сохранились лишь фрагментарно. Поэтому такую обивку нельзя признать отвлеченно декоративной и не имеющей прагматических функций. Хозяин дома ощущает необходимость гармонизирующих элементов в его экстерьере для сохранения береговой функции и поступается меньшим ради большего.

Ту же самую береговую функцию выполняют дизайнерские мозаические украшения дома из керамики, расположенные на стенах самих домов и на ограде (119—122, Хайфа; 123—129, Хайфа). В этих случаях можно было бы обойтись и цветами, но в данном районе принято строить достаточно глухие заборы, из-за которых цветов не видно, палисадник в этой ситуации вообще невозможен, поэтому и появляется керамика. Наконец, ещё один пример — фигуры из дерева, вынесенные за пустой, без цветов палисадник, огороженный прозрачной сеткой-рабицей и прикрытый крупными деревьями: здесь и имитация клумбы из осенних листьев и фигурки лягушки в них, и два пня с глазами, сторожащими территорию, и поваленный ствол дерева, выкрашенный и разрисованный ползущими по нему божьями коровками (130—133).

Уже во всех этих примерах, помимо использования штукатурки, мозаики, керамики (см. также 134, Хайфа), мы видим большое число разнообразных скульптурных элементов. Вообще любая вещь, любой предмет человеческого быта свидетельствует о человеке, помогая усваивать этому человеку пространство, освящённое ими. Чайники, курительная трубка, телефон, кукла, качели перестают быть только предметами, а то и вообще перестают быть предметами, «вещами» и становятся «знаками» принадлежности данного пространства тому или иному человеку. Детские плюшевые игрушки, ёлочные украшения, разные бантики, ленточки повешены на углу забора из сетки-рабицы вокруг усадьбы не для красоты, а для обозначения границы (135, Берново). Разбросанные по большой территории вокруг дома и в проходах между кустами божья коровки, крокодилы, черепахи и неопознанные глазастые существа ограждают домашнюю площадку для детских игр (136—138, Берново). Чучела, стоящие обычно в конце или посередине огорода, своим человекообразным видом тоже не только отпугивают птиц, но и обозначают границы внутреннего пространства (139—140, Берново; 141—143, Берново). На границы своего пространства указывает и плоская утка-кенгуру, вырезанная из листа металла и вынесенная в начало открытого дворика с горшками цветов (144, Хайфа). В той же роли выступает и старый велосипед, украшенный горшками с растущими цветами, с закреплённой на раме фотографией мужчины и женщины на этом велосипеде и их именами, водруженный над входом в придомовую территорию (145, Хайфа). Иначе говоря, все те скульптурные формы, которые мы видели в приведённых ранее примерах, выполняют береговую функцию. Они наследуют, таким образом, ту традицию, которая была намечена образами совы, злой собаки,

почтовых ящиков и флюгеров и которую мы описали ранее. Конечно, каждая из этих скульптурных форм сама по себе очень индивидуальна, но все вместе они несколько не индивидуальны, все они выполняют одну и ту же функцию, указывая на границы своей территории.

Получив огромное развитие и применение, «дизайнерское» направление в береговых практиках начинает смыкаться с современными авторскими фресками, с муралом. Среди экстерьеров, синхронных по времени нашим материалам, мы видим фасады одного дома в немецком городе Фрайбург-им-Брайсгау (146, 147, Фрайбург-им-Брайсгау). Здесь по обоим фасадам мы видим роспись по штукатурке, которая представляет нам райский, волшебный, сказочный сад, окна и двери буквально вплетены в древесные и цветочные побеги. Рисунок экстерьера убеждает нас, что внутри дома существует такой же сказочно-райский уголок. Работы выполнены профессиональным фрайбургским художником Томом Бране (Tom Brane; см. о нем: TOM BRANE ARTS; URL: <http://www.tombrane.de/>; об этом доме см.: WHOLE HOUSE. Tom Brane; URL: https://www.behance.net/gallery/43425849/WHOLE-HOUSE?tracking_source=search%7CBrane).

Некоторые элементы в этих рисунках напоминают эпизоды из сказки Р. Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес», хотя при этом следует учитывать некоторые особенности текста, варьирующего при переводах-переделках сказки с английского на разные национальные языки. История граффити на этом доме, сама по себе очень интересная, демонстрирует сложное соотношение индивидуальной инициативы и народного волеизъявления: граффити было задумано одним человеком, но доведено до конца под сильным напором общества. Другие подобного типа граффити на частных жилых домах ни во Фрайбурге, ни в других европейских городах нам не встречались (если не считать скромное украшение подъезда, 134, Хайфа). Отличие этой профессиональной работы от самодельных практик вполне очевидно. Вместе с тем нельзя не заметить общность в развитии этих двух направлений.

Итак, во всех этих примерах мы видим в качестве берега сад, то ли реальный, то ли изображённый. При этом сад этот выходит за старые границы забора и осваивает новые пространства. Границы дома как бы растворяются, как бы открываются внешнему миру. Но на самом деле границы просто переносятся с одного места на другое, чужой и незнакомый мир ещё больше отступает под натиском человека.

5. Дом как микромир

Следующий этап в освоении домом внешнего пространства — это создание своеобразного микромира, имитирующего собой дом и окружающее его пространство. У человека уже есть свой дом, но ему мало одного этого дома, ему нужно ещё новое пространство, типа как колония. Если садовый и дизайнерский пути освоения всегда приобщают внешнее пространство к дому, то путь микромира, имитируя мир человека, создаёт ещё один дом во внешне независимом пространстве. Первый пример такого микромира уникален по чёткой разработанности каждой его составляющей. Этот микромир поставлен перед палисадником, глухие кустарниковые посадки в котором практически целиком отгораживают дом от микромира. Здесь есть всё (148—158).

Избушка на курьих ножках;

в палисаднике за калиткой, рядом с почтовым ящиком с изображением совы (с одной стороны, Сова из «Винни-Пуха», с другой — та сова, о которой мы говорили ранее), — вырезанный из дерева медведь в рост, рядом аист, за ними прислонённый к стенке деревянный папуас;

«метеоболт» и расшифровка его показаний:

Метеоболт
 Болт мокрый — идёт дождь
 Болт сухой — нет дождя
 Болт белый — идёт снег
 Болт качается — ветрено
 Болта не видно — туман
 Болт отбрасывает тень — ясно
 Прыгает вверх-вниз — землетрясение
 Болта нет — обновление данных
 Язык прилипает к болту — мороз;

указатель расстояний от этого дома как центра мира⁶ во все возможные стороны света (сохраняем повторы и ошибки в километраже):

Осло — 2082 км	Берн — 2797 км
Гонконг — 81613 км	Дели — 4340 км
остров Пасхи — 15881	Гавана — 9597 км
Люксембург — 2603 км	Анкара — 1897
Амстердам — 2155 км	Мехико — 10556
Пекин — 5849 км	Вашингтон — 7772
Рио де Жанейро — 11727 км	Казань — 820
Лихославль — 45 км	Рим — 2352
Ташкент — 2796 км	Токио — 7650 км
Ватикан — 2376 км	Бремен — 1762
Берлин — 1820 км	Женева — 2344
Рамешки — 64 км	Санта Барбара — 11629
Нью-Йорк — 7670 км	Ашхабад — 2673
Юж. полюс — 16360, Сев. полюс — 3689	Сеул — 6655
Брюссель — 2552	Атланта — 8489
Венеция — 2061	Калязин — 171 км
Ватикан — 2355	Бейрут — 2554
Исламабад — 3669 км	Кабул — 3522
Гонолулу — 11229	Ржев — 117
Алжир — 3297	Оттава — 6998
Сидней — 13011	Иерусалим — 2792
Минск — 621	Доха — 3729
Сантьяго — 14146 км	Хиросима — 7237
Монако — 2516 км	Ялта — 1380
Цюрих — 2126 км	Париж — 2635
Дубай — 3847	Лас Вегас — 10305 км
Варна — 1619	Чикаго — 7840
София — 1810	<Новый> Орлеан — 9113;

под указателем расстояний и далее: змея из покрышки; «собака» из металлических частей с надписью «Осторожно / солидол!»;

два дракона и лебедь из покрышек;

семья из деревянных чурбачков на скамейке: папа, мама и ребёнок между ними;

ветряная мельница с другой собакой, уже внутри палисадника;

пара аистов в гнезде;

флюгер-корабль на крыше.

⁶ Концепт 'центр мира' отражает геополитическую претензию того пространства, которое применяет его к себе. Словесные формы воплощения этого концепта: поговорка по модели «<некий город> — Москвы уголок» [Текст пространства, 2014: 145—149], именование того или иного города центром мира [Литягин, Тарабукина, 2000], концепция «Москва — Третий Рим» [Успенский, 1996]. Ср. также упоминание «космической линии Гдыня — Марс» [Лем, 1968: 7].

Владелец дома, написавший свои инициалы над калиткой (ГГИ), создаёт рядом со своим домом модель идеального мира, в котором представлено всякой твари по паре. Исчерпывающая наполненность этого мира сама по себе уже создаёт представление о гармонии, уравновешенности, слаженности частей. Это вполне самостоятельный мир, но он расположен рядом с домом, хозяин которого и сотворил его. Гармония освоенного пространства вынесена за пределы освоенного пространства, за пределы дома. Чужое, неосвоенное, внешнее пространство подчиняется пространству внутреннему. Хозяину мало дома-усады, он создаёт нечто вроде музея под открытым небом, только это не музей, а живой мир, куда он и сам приходит от забот и сует, и нас приглашает. Концепция этого мира принципиально иронична. Автор создаёт пародии на приметы погоды («метеоболт»), на геополитическую претензию (указатель расстояний), на изделия из шин (драконы в соседстве с лебедями). Иронично оформлен забор как ограда: нигде в других местах мы не встречали соединения в одном пространстве совы, почтового ящика, флюгера и злой собаки («Осторожно / солидол» пародирует «Осторожно, злая собака»). Иронично соединение в одном пространстве в качестве обережных фигур «русского» медведя и фигуры папуаса. В этом смысле деятельность создателя данного микромира является рефлексивной и поэтому уже не вполне фольклорной. Но вынесение этого парка-музея скульптуры, затей и пародий за пределы палисадника, оккупация пространства улицы в определённой степени независимо от самого дома отражает, скорее всего, спонтанную тенденцию и потому «фольклорно»⁷.

Примерно так же выглядит в другой такой микромир, хотя предметы расположены в нём более скученно и хаотично. Создатель этого микромира хотел создать эту идеальную модель, но, погнавшись за количеством, пренебрёг гармонией. Расчленив это пространство, выявить, где что изображено, — невозможно. Однако для нас в данном случае имеет значение не качество исполнения, а сам замысел (159—160, Хайфа).

Первый описанный микромир находится перед частным домом, так что создатель его известен. Второй микромир расположен перед многоквартирным домом; ясно, что создателем является кто-то из жильцов, но неизвестно, кто именно. Третий микромир вынесен вообще за пределы дома, на пустырь. И мы можем только гадать, что его создатели живут где-то поблизости, может быть, по ту сторону забора, рядом с которым расположена вся композиция, но он достаточно автономен, это на самом деле самостоятельный мир (161—163). В центре этого мира доминирует космонавт, за ним баба Яга, за которой избушка на курьих ножках, а дальше — из земли торчат две женские ноги в красных туфлях. Тут есть и грудок, над которым висит чайник, и цветы из пластиковых бутылок, и деревянная собака, и пень с глазами, и деревянная скамья, боковины которой тоже наделены глазами, и ещё одна баба, идущая, видимо, за водой, и колодец, и ведра рядом с ним, и корзина с грибами... Здесь много всего, но, в отличие от предыдущего микромира, здесь можно увидеть детали. Этот микромир также ироничен, как и рассмотренный ранее. Но создатель такого сознательно гротескного и, возможно, даже стёбного мира, видимо, не хотел помещать его непосредственно рядом со своим домом, не хотел полностью идентифицировать себя с ним, и поэтому вынес его за пределы своей усадьбы.

⁷ На современной Google-карте этот дом (по адресу: 2-й Академический пр-д, 17, Тверь, Тверская обл., Россия, 170024) имеет только калитку с инициалами владельца и остатки указателя расстояний на столбе около дома: URL: <https://www.google.com/maps/place/2-й+Академический+пр-д,+17,+Тверь,+Тверская+обл.,+Россия,+170024/@56.8475456,35.8267648,3a,75y,270.3h,90t/data=!3m1!1e1!3m4!1skS81KVN4YMqQrxqldhkJUw!2e0!7i1331218i6656!4m5!3m4!1s0x46b687eb75da5569:0xb42b7ddb3e404fe6!8m2!3d56.8467424!4d35.8269949>.

Но ещё один микромир (164—166, Хайфа), менее насыщенный разными предметами, так что его в этом отношении можно было бы не упоминать, вполне серьёзно. Интересен он в первую очередь потому, что вынесен вообще за пределы жилого пространства, через дорогу от жилых кварталов, на границу парковой зоны. Но это тоже центр мира, хотя создателям указателя направлений движения в ту или другую сторону (километраж не указан) хватило сил только на четыре таблички. Это что-то типа «нахаловки», созданной, однако, не с меркантильными целями, а для игры. Не будем перечислять все составляющие этот мир детали и только отметим, что центральное место в этом мире занимают цветы, а не рукотворные вещи.

Такие микромиры появляются и вне жилого пространства, как, например, мир за оградой одного учреждения в г. Королёв Московской области (благодарю С. И. Михайлову за предоставленный материал) (167—172, Королёв Московской обл.).

Классической моделью любого (видимо) микромира является маленькая круглая клумба (наличие цветов факультативно, наличие более или менее заметных камней обязательно). В центре клумбы находится дерево, рядом или на нём домик на курьих ножках и баба Яга. Аксессуары могут варьироваться, но они всегда доброжелательны (173, 174, Электроугли Московской обл.; благодарю А. С. Ямашеву за предоставленный материал). Как пишет В. Я. Пропп, дом бабы Яги находился, согласно мифологии, отражённой в народных сказках, на границе двух миров: своего, царства живых, и чужого, царства мёртвых [Пропп, 1986: 58—66]. В таком случае баба Яга с её домиком на курьих ножках выступает антагонистом дома, имитируя противопоставление внешнего пространства — внутреннему. Но создатели этих композиций толкований В. Я. Проппа не читали. Для них главное, что баба Яга обязательно имеет дом: дом и его насельница составляют единое целое. Вынесенная на авансцену, перед человеческим домом, эта композиция репрезентирует мир и гармонию того дома, который находится за ней. Поэтому и сама баба Яга доброжелательна, не говоря уже об окружающих её персонажах. Этот дом бабы Яги может находиться и перед фасадом дома, вместо клумбы — окружение цветов и «добрых» зверушек. Вторым важнейшим мифологическим персонажем в данной композиции является волк из мультфильма «Жил-был пёс...» с его коронной фразой на пузе «Заходи / если шо...» (175). Здесь дом бабы Яги и охраняет хозяйский дом, и репрезентирует его мир и гармонию, а волк воплощает благожелательность и добродушие. Деталей в этой композиции немного, но коллективное бессознательное уже продумало их все, выкристаллизовало и довело до требуемого мифологического уровня. Все эти детали принадлежат уже не дому — «предмету» и «вещи», а дому — «знаку» и «тексту», и поэтому для всех данных микромиров обязательно необходима ограда, выделяющая микромир из окружающего чужого пространства и охраняющая его от него. В первом случае микромир прямо примыкает к оградепалисаднику, хотя и вынесен за его пределы.

Таковы пути и формы эволюции репрезентации символического, «знакового» образа дома в современном реальном «доме-вещи». Мы видим, что «вещи» меняются (и довольно быстро), но как «знаки» и символы они остаются неизменно архаическими. При этом происходит постоянная экспансия внутреннего пространства во внешнее, постоянный захват внутренним пространством новых и новых слоёв внешнего пространства. Однако, невзирая на это, ощущение границы (а точнее, потребность границы) между внутренним и внешним пространствами, между домом и чужим — сохраняется. Как бы далеко ни отодвигалась эта граница от «дома-вещи», она неизбежно переживает, её необходимо обозначить, зафиксировать. Человек меняет окружающий его мир, но сам он не изменяется.

В результате все виды оформления экстерьера современного дома, которые кажутся нам инновационными, оказываются на деле только неосознанным воспроизведением традиционных приемов. Создатели и владельцы того или иного

изображения не всегда задумываются (а может быть, даже никогда не задумываются) об их охранной функции. Они думают, что четное число цветов, птиц, сердец на воротах — это красиво. Но слово *красиво* в данном случае означает ‘целесообразно’ и ‘гармонично’. Чётное число охраняет гармонию внутреннего мира. По большому счету (в конечном итоге) ту же самую роль выполняют и наличники.

Народ не понимает то, что ищет в нём антрополог. Хотя народ говорит, что он оформляет свое жилище изнутри и снаружи из соображений красоты, но красота эта сугубо прагматична и практически ориентирована. Сами по себе цветы на стенах ряда домов трудно признать красивыми. Красиво в данном случае не само изображение, красива — символизируемая им гармония внутреннего мира дома, интерьера. Наличник из керамической плитки некрасив, но он сделан для выделения данного окна, данной комнаты среди других и для оберегания этих жителей от внешней угрозы, и это — красиво. В народной утилитарной эстетике красота никогда не существует в отвлеченном от практической пользы виде, она всегда связана с утилитарными, подчас слишком утилитарными целями. Традиционные женские головные уборы с современной сугубо эстетической точки зрения едва ли можно признать красивыми, и создавались они не из соображений красоты, а в целях сообщения той или иной информации. И народ не должен понимать, почему он делает то или другое, так или иначе. И будет очень плохо, если он поймет то, что он делает, и задумается над самими процедурами действия — вот тут и наступает смерть того явления, на которое культурный антрополог обратил его внимание. Живой спонтанный процесс становится предметом сторонней рефлексии, что неизбежно ведет к гибели этого живого процесса.

Список источников

- Байбурин А. К.* Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология: сборник МАЭ. Л.: Наука, 1981. Т. 37. С. 215—226.
- Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, 1983. 191 с.
- Байбурин А. К.* Окно в звуковом пространстве // Евразийское пространство. Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 120—133.
- Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. 2-е изд., испр. М.: Языки славянской культуры, 2005. 224 с.
- Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 511 с.
- Виноградова Л. Н., Левкиевская Е. Е.* Окно // Славянские древности: этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3: Круг — Перепелка. С. 534—539.
- Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Ворота // Славянские древности: этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1: Август — Гусь. С. 438—442.
- Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Забор // Славянские древности: этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2: Давать — Крошки. С. 230—232.
- Жеребцов Л. Н.* Крестьянское жилище в Коми АССР. Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1971. 96 с.
- Калмыкова Л. Э.* Народное искусство Тверской земли. Тверь: РИФ ЛДТ, 1995. 384 с.
- Левкиевская Е. Е.* Подкова // Славянские древности: этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4: Переправа через воду — Сито. С. 97—98.
- Лем С.* Автоинтервью // Тридцать первое июня: сборник юмористической фантастики / сост. А. Стругацкий. М.: Мир, 1968. С. 7.

- Литягин А. А., Тарабукина А. В. К вопросу о центре России: (топографические представления жителей Старой Руссы) // Русская провинция: миф — текст — реальность / сост. А. Ф. Белоусов, Т. В. Цивьян. М.; СПб.: Тема, 2000. С. 334—347.
- Морозов И. А., Слепцова И. С. «Искусство обновления форм»: скрытые знаки традиции и ее движущие силы // Этнографическое обозрение. 2017. № 1. С. 109—122.
- Неклюдов С. Ю. После фольклора // Живая старина. 1995. № 1. С. 2—4.
- Неретина А. А., Строганов М. В. Фольклоризация образа Волка из мультфильма «Жил-был пёс» // Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 32—66.
- Панченко А. А. Фольклористика как наука // Первый конгресс фольклористов: сборник докладов. М.: ГРЦРФ, 2005. С. 72—95.
- Плотникова А. А. Порог // Славянские древности: этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4: Переправа через воду — Сито. С. 173—178.
- Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. 365 с.
- Просина С. В. Стихийные практики оформления московских дворов и улиц // X Конгресс этнографов и антропологов России, Москва, 2—5 июля 2013 г.: тезисы докладов / ред. М. Ю. Мартынова и др. М.: ИЭА РАН, 2013. С. 22.
- Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 8. 614 с.
- Ситников В. И. Традиции резного декора в тверских деревянных жилых постройках // Тверское фольклорное поле: материалы научно-практических конференций 2013—2015 годов: сборник научных статей. Вып. 6. Тверь: Оптима, 2018. С. 192—201.
- Скворцов А. И. Русская народная пропильная резьба. Л.: Художник РСФСР, 1984. 232 с.
- Соболев П. П. Русская народная резьба по дереву. М.: Academia, 1934. 477 с.
- Строганов М. В. Исторические корни фольклорных жанров: монография. М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. 175 с.
- Строганов М. В. Фольклор каменных джунглей // Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 30—31.
- Текст пространства: материалы к словарю / авт.-сост. Е. Г. Милюгина, М. В. Строганов. Тверь: СФК-офис, 2014. 368 с.
- Успенский Б. А. Восприятие истории в Древней Руси и доктрина «Москва — Третий Рим» // Успенский Б. А. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1996. Т. 1. С. 83—123.
- Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира: (на материале балканских загадок) // Труды по знаковым системам. Вып. 10. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1978. С. 65—85.
- Чепкунова И. В. Русское деревянное. Взгляд из XXI века: Т. 2: Архитектура XIX—XXI веков. М.: Кучково поле, 2015. 303 с.
- Чистов К. В. Фольклор в культурологическом аспекте // Гуманитарий: ежегодник Петербургской гуманитарной академии. 1995. № 1. С. 164—175.
- Чистов К. В. Фольклор. Текст. Традиция: сборник статей. М.: ОГИ, 2005. 272 с.
- Щепанская Т. Б. Декор дверей в студенческом общежитии: маркеры идентичности, знаки границ. Опыт визуально-антропологического исследования // VIII Конгресс этнографов и антропологов России: тезисы докладов, Оренбург, 1—5 июля 2009 г. Оренбург: Издательский центр ОГАУ, 2009. С. 278.
- Щепанная Т. Б. Ржавая мерёжа: к вопросу о трансформации и вариативности традиционной культуры // Фольклор и этнография: к девяностолетию со дня рождения К. В. Чистова: сборник научных статей / отв. ред. А. К. Байбуурин, Т. Б. Щепанская. СПб.: МАЭ РАН, 2011. С. 48—61.
- Cheauré E., Stroganov M. Zwischen Dienst und freier Zeit. Muße und Müßiggang in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts // Muße-Diskurse. Russland im 18. und 19. Jahrhundert / Herausgeber Elisabeth Cheauré. Stuttgart: Stuttgart HRB, 2016. S. 35—80.
- Cheauré E., Stroganov M. Zwischen Tradition, politischem Anspruch und Selbstverwirklichung „Freizeitaktivität“ in ruralen Raumen (1920er und 1930er Jahre) // Verordnete Arbeit — Gelenkte Freizeit. Muße in der Sowjetkultur? / Herausgegeben von Elisabeth Cheauré, Jochen Gimmel und Konstantin Rapp. Tübingen: Mohr Siebeck, 2021. S. 457—488.

References

- Bajburin, A. K. (1981) Semioticheskiy status veshchej i mifologiya [Semiotic status of things and mythology], *Material'naya kul'tura i mifologiya: Sbornik MAE* [Material Culture and Mythology: MAE Collection], Leningrad: Nauka, vol. 37, pp. 215—226.
- Bajburin, A. K. (1983) *Zhilishche v obryadah i predstavleniyah vostochnyh slavyan* [Dwelling in the rituals and ideas of the Eastern Slavs], Leningrad: Nauka, 191 p.
- Bajburin, A. K. (2003) Okno v zvukovom prostranstve [Window in sound space], *Evrazijskoe prostranstvo. Zvuk, slovo, obraz* [Eurasian space. Sound, word, image], Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury, pp. 120—133.
- Bajburin, A. K. (2005) *Zhilishche v obryadah i predstavleniyah vostochnyh slavyan* [Dwelling in the rituals and ideas of the Eastern Slavs], 2-e ed., ispr., Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 224 p.
- Bogatyrev, P. G. (1971) *Voprosy teorii narodnogo iskusstva* [Questions of the theory of folk art], Moscow: Iskusstvo, 511 p.
- Cheauré, E., Stroganov, M. (2016) *Zwischen Dienst und freier Zeit. Muße und Müßiggang in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts, Muße-Diskurse. Russland im 18. und 19. Jahrhundert*, Herausgeber Elisabeth Cheauré. Stuttgart: Stuttgart HRB, S. 35—80.
- Cheauré, E., Stroganov, M. (2021) *Zwischen Tradition, politischem Anspruch und Selbstverwirklichung "Freizeitaktivität" in ruralen Räumen (1920er und 1930er Jahre)*, Verordnete Arbeit — Gelenkte Freizeit. Muße in der Sowjetkultur?, Herausgegeben von Elisabeth Cheauré, Jochen Gimmel und Konstantin Rapp, Tübingen: Mohr Siebeck, S. 457—488.
- Chepkunova, I. V. (2015) *Russkoe derevyannoe. Vzglyad iz XXI veka* [Russian wooden. View from the 21st century], vol. 2: Arhitektura XIX—XXI vekov [Architecture of the XIX—XXI centuries], Moscow: Kuchkovo pole, 303 p.
- Chistov, K. V. (1995) Fol'klor v kul'turologicheskom aspekte [Folklore in the cultural aspect], *Gumanitarij: Ezhegodnik Peterburgskoj humanitarnoj akademii* [Humanitarian: Yearbook of the St. Petersburg Academy for the Humanities], no. 1, pp. 164—175.
- Chistov, K. V. (2005) *Fol'klor. Tekst. Tradiciya: Sbornik statej* [Folklore. Text. Tradition: Collection of Articles], Moscow: OGI, 272 p.
- Civ'yan, T. V. (1978) Dom v fol'klornoj modeli mira (na materiale balkanskih zagadok) [The house in the folklore model of the world (based on the Balkan riddles)], *Trudy po znakovym sistemam* [Works on sign systems], vyp. 10, Tartu: Tartu university, pp. 65—85.
- Kalmykova, L. E. (1995) *Narodnoe iskusstvo Tverskoj zemli* [Folk art of the Tver land], Tver': RIF LDT, 384 p.
- Lem, Stanislav. (1968) Avtointerv'yu [Auto interview], *Tridcat' pervoe iyunya: Sbornik yumoristicheskoy fantastiki* [June 31st: A Collection of Humorous Fiction], Sostavitel' A. Strugackij, Moscow: Mir, p. 7—9.
- Levkievskaya, E. E. (2009) Podkova [Horseshoe], *Slavyanskije drevnosti: Etnolingvisticheskiy slovar'* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary], ed. N. I. Tolstoy. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya, vol. 4: Pereprava cherez vodu — Sito, pp. 97—98.
- Lityagin, A. A., Tarabukina, A. V. (2000) K voprosu o centre Rossii (topograficheskie predstavleniya zhitelej Staroj Russy) [On the question of the center of Russia (topographic representations of the inhabitants of Staraya Russa)], *Russkaya provinciya: Mif — tekst — real'nost'* [Russian province: Myth — text — reality], ed. A. F. Belousov, T. V. Civ'yan. Moscow; St. Petersburg: Tema, pp. 334—347.
- Milyugina, E. G., Stroganov, M. V. (ed.) (2014) *Tekst prostranstva: materialy k slovarju* [Space text: materials for the dictionary], Tver': SFK-ofis, 368 p.
- Morozov, I. A., Slepčova, I. S. (2017) «Iskusstvo obnovleniya form»: skrytye znaki tradicii i ee dvizhushchie sily [“The Art of Renovating Forms”: hidden signs of tradition and its driving forces], *Etnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic Review], no. 1, pp. 109—122.
- Neklyudov, S. Yu. (1995) Posle fol'klora [After folklore], *Zhivaya starina* [Living antiquity], no. 1, pp. 2—4.
- Neretina, A. A., Stroganov, M. V. (2021) Fol'klorizaciya obraza Volka iz mul'tfil'ma «Zhil-byly pyos» [Folklorization of the image of the Wolf from the cartoon “Once upon a time there was a dog”], *Labyrinth. Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth. Theories and practices of culture], no. 4, pp. 32—66.

- Panchenko, A. A. (2005) Fol'kloristika kak nauka [Folklore as a science], *Pervyj kongress fol'kloristov: Sbornik dokladov* [First Congress of Folklorists: Collection of Papers], Moscow: Gosudarstvennyj respublikanskij centr russkogo fol'klora, pp. 72—95.
- Plotnikova, A. A. (2009) Porog [Threshold], *Slavyanskie drevnosti: Etnolingvisticheskiy slovar'* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary], ed. N. I. Tolstoy, Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya, vol. 4: Pereprava cherez vodu — Sito, pp. 173—178.
- Propp, V. YA. (1986) *Istoricheskie korni volshebnoj skazki* [The historical roots of a fairy tale], Leningrad: Izd-vo Leningradskogo un-ta, 365 p.
- Prosina, S. V. (2013) Stihijnye praktiki oformleniya moskovskih dvorov i ulic [Spontaneous practices of decorating Moscow courtyards and streets], *X Kongress etnografov i antropologov Rossii. Moskva, 2—5 iyulya 2013 g.: Tezisy dokladov* [X Congress of ethnographers and anthropologists of Russia. Moscow, July 2—5, 2013: Abstracts], ed. M. Yu. Martynova i dr., Moscow: IEA RAN, p. 22.
- Saltykov-Shchedrin, M. E. (1969) *Sobranie sochinenij* [Collected Works]: in 20 vol, Moscow: Hudozhestvennaya literature, vol. 8, 614 p.
- Shchepanskaya, T. B. (2009) Dekor dvorej v studencheskom obshchezhitii: markery identichnosti, znaki granic. Opyt vizual'no-antropologicheskogo issledovaniya [Dormitory door decor: identity markers, boundary signs. Experience of visual-anthropological research], *VIII Kongress etnografov i antropologov Rossii: Tezisy dokladov*. Orenburg. 1—5 iyulya 2009 g. [VIII Congress of Ethnographers and Anthropologists of Russia: Abstracts. Orenburg. 1 July 5, 2009], Orenburg: Izdatel'skiy centr OGAU, p. 278.
- Shchepanskaya, T. B. (2011) Rzhavaya meryozha: k voprosu o transformacii i variativnosti tradicijnoj kul'tury [Rusty meryozha: on the issue of transformation and variability of traditional culture], *Fol'klor i etnografiya. K devyanostoletiyu so dnya rozhdeniya K. V. Chistova: Sbornik nauchnyh statej* [Folklore and ethnography. On the ninetieth anniversary of the birth of K. V. Chistov: Collection of scientific articles], ed. A. K. Bajburin, T. B. Shchepanskaya. St. Petersburg: MAE RAN, pp. 48—61.
- Sitnikov, V. I. (2018) Tradicii reznogo dekora v tverskih derevyannyh zhilyh postrojках [Traditions of carved decor in Tver wooden residential buildings], *Tverskoe fol'klornoe pole: Materialy nauchno-prakticheskikh konferencij 2013 2015 godov: Sbornik nauchnyh statej* [Tver folklore field: Proceedings of scientific and practical conferences 2013 2015: Collection of scientific articles], vyp. 6, Tver': Optima, pp. 192—201.
- Skvorcov, A. I. (1984) *Russkaya narodnaya propil'naya rez'ba* [Russian folk carving], Leningrad: Hudozhnik RSFSR, 232 p.
- Sobolev, P. P. (1934) *Russkaya narodnaya rez'ba po derevu* [Russian folk woodcarving], Moscow: Academia, 477 p.
- Stroganov, M. V. (2019) *Istoricheskie korni fol'klornyh zhanrov: Monografiya* [Historical Roots of Folklore Genres: Monograph], Moscow: RGU im. A. N. Kosygina, 175 p.
- Stroganov, M. V. (2021) Fol'klor kamennyh dzhunglej [Folklore of the stone jungle], *Labyrinth: teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth. Theories and practices of culture], no. 4, pp. 30—31.
- Uspenskij, B. A. (1996) Vospriyatie istorii v Drevnej Rusi i doktrina «Moskva — Tretij Rim» [Perception of history in ancient Russia and the doctrine of “Moscow — the Third Rome”], Uspenskij B. A. *Izbrannye trudy* [Selected writings], Moscow: Yazyki russkoj kul'tury, vol. 1, pp. 83—123.
- Vinogradova, L. N., Levkievskaya, E. E. (2004) Okno [Window], *Slavyanskie drevnosti: Etnolingvisticheskiy slovar'* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary], ed. N. I. Tolstoy. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya, vol. 3: Krug — Perepelka, pp. 534—539.
- Vinogradova, L. N., Tolstaya, S. M. (1995) Vorota [Gates], *Slavyanskie drevnosti: Etnolingvisticheskiy slovar'* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary], ed. N. I. Tolstoy, Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya, vol. 1: Avgust — Gus', pp. 438—442.
- Vinogradova, L. N., Tolstaya, S. M. (1999) Zabor [Fence], *Slavyanskie drevnosti: Etnolingvisticheskiy slovar'* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary], ed. N. I. Tolstoy, Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya, vol. 2: Davat' — Kroshki, pp. 230—232.
- Zherebcov, L. N. (1971) *Krest'yanskoe zhilishche v Komi ASSR* [Peasant dwelling in the Komi ASSR], Syktyvkar: Komi knizhnoe izdatel'stvo. 96 p.

Статья поступила в редакцию 22.09.2022; одобрена после рецензирования 22.10.2022; принята к публикации 30.10.2022.

The article was submitted 22.09.2022; approved after reviewing 22.10.2022; accepted for publication 30.10.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Михаил Викторович Строганов — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук, г. Москва, Россия. E-mail: mvstroganov@gmail.com

Mikhail Stroganov — Dr. Sc. (Philology), Professor, Leading Researcher, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.
ORCID iD 0000-0002-7618-7436.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

INFORMATION FOR THE AUTHORS

1. К публикации принимаются статьи, рецензии, материалы круглых столов (рекомендуемый объем статьи 20—25 тыс. знаков, в исключительных случаях до 40—45 тыс. знаков; объем рецензии 10—15 тыс. знаков) в редакторе Microsoft Word шрифтом Times New Roman, кегль 14. При создании диаграмм и графиков необходимо использовать приложения Microsoft Graph и Microsoft Excel.

2. Материалы принимаются в электронном виде по адресу <https://labyrinth.ivanovo.ac.ru>.

3. Комплект документов должен состоять из двух файлов, сохраненных в формате RTF:

1) собственно статьи (приводятся имя, отчество и фамилия автора, название статьи, текст, список источников). Приветствуется членение статей на смысловые части (разделы);

2) приложения, в котором должны быть следующие составляющие (в соответствии с ГОСТ Р 7.0.7—2021):

- сведения об авторе / авторах (имя, отчество и фамилия, ученая степень и ученое звание, место работы и должность, контактные данные (телефон и электронная почта);
- аннотация, отражающая основное содержание статьи (10—15 строк);
- ключевые слова (не более 10);
- название статьи на английском языке;
- имя и фамилия в транслитерации (в латинском алфавите). Правила перевода с кириллицы на латиницу см.: <http://www.langust.ru/etc/translit.shtml>;
- аннотация статьи на английском языке. Она должна быть содержательнее и объемнее (до 0,5—1 страницы) аннотации на русском языке. Просим обеспечить квалифицированный перевод и приложить оригинал на русском языке, который был переведен (для удобства работы проверяющего переводчика);
- ключевые слова на английском языке;
- место работы, ученая степень и должность на английском языке.

4. Список источников к статье должен быть выполнен в двух вариантах.

В первом варианте («Список источников») библиографическое описание источников оформляется в соответствии с российскими ГОСТ 7.1—2003, 7.0.5—2008. В алфавитном порядке указываются только использованные в статье источники (сначала на русском языке, затем на иностранном). Пункты списка, в каждом из которых приводится одна работа, не нумеруются. Ссылки на список даются в тексте статьи в квадратных скобках, где указывается фамилия автора, далее, через запятую, год издания работы и, после двоеточия, страница. Образцы оформления ссылок см. на сайте журнала.

Второй вариант списка использованной литературы («References») выполняется в латинском алфавите.

В References включаются: монографии, статьи, сборники, тезисы, диссертации, авторефераты диссертаций; не включаются: архивы, газеты, указы, постановления, приказы, небольшие интернет-материалы.

Для русскоязычных источников (и других источников, изданных во всех алфавитах, кроме латинского) сначала приводится транслитерация названия, затем в квадратных скобках — его перевод на английский язык (в этих случаях транслитерируются и названия издательств). Если описание начинается со статьи или главы, то на английский язык переводятся их названия, а названия журналов и монографий, где они размещаются, только транслитерируются.

Названия работ, изданных на латинице, дублируются в двух списках. Порядок источников диктуется латинским алфавитом.

Образцы оформления см. на сайте журнала.

5. Направление в редакцию ранее опубликованных и принятых к печати в других изданиях работ не допускается.

Электронное издание

LABYRINTH
Теории и практики культуры

Научный журнал

№ 4 — 2022

[12+]

Директор издательства *Л. В. Михеева*
Корректор *О. Н. Масленникова*
Технический редактор *И. С. Сибирева*
Компьютерная верстка *Т. Б. Земсковой*
Дизайн обложки *А. Евлоевой и Д. Оразмухаммедовой*

*В оформлении обложки использован рисунок ситца
фабрики Антона Михайловича Гандурина с братьями
(из коллекции Музея ивановского ситца)*

Дата выхода в свет 28.12.2022 г.
Формат 70×108 1/16. Уч.-изд. л. 7,8. 19,7 МБ

Издательство «Ивановский государственный университет»

✉ 153025 Ивановская обл., г. Иваново, ул. Ермака, 39

☎ (4932) 93-43-41. E-mail: publisher@ivanovo.ac.ru