

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского»

На правах рукописи

Белова Анна Павловна

**ВЕЩНЫЙ МИР В ТРИЛОГИИ В. И. БЕЛОВА
«ЧАС ШЕСТЫЙ»: ПОЭТИКА И СИМВОЛИКА**

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Юхнова Ирина Сергеевна

Нижний Новгород – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. «Вещь» как предмет научного изучения в философии, культурологии и литературоведении	33
Глава 2. Мир вещей в трилогии В. И. Белова «Час шестой»	64
2.1. Вещи первого круга	68
2.1.1. Шуба/тулуп, макинтош, сюртук/китель	
2.1.2. Карман	
2.1.3. Сапоги	
2.2. Вещи второго круга	107
2.2.1. Трон, лавка, кресло, венские стулья	
2.2.2. Сундук	
2.2.3. Чемодан, портфель, котомка	
2.3. Вещи третьего круга	168
2.3.1. Мельница	
2.3.2. Лодка	
Глава 3. Вещные поля персонажей	207
3.1. Вещное поле Евграфа Миронова в контексте христианской идеи смирения	208
3.2. Вещное поле Кинди Судейкина в контексте древнерусской традиции скоморошества	219
3.3. Оптические средства: вещи, организующие видение персонажа (окно, зеркало, очки)	237
3.4. Антитеза как принцип соотнесения вещных полей героев-антагонистов	261
3.5. Лейтмотивная вещь как особенность организации вещного поля персонажа	271
Заключение	282
Список литературы	288

ВВЕДЕНИЕ

Творчество В. И. Белова традиционно рассматривают в рамках «деревенской прозы». Автор одной из монографий о писателях-«деревенщиках» А. Разувалова отмечает, что «деревенская проза» постоянно (с момента зарождения) находилась в центре идеологических споров¹. Кэтлин Партэ утверждает, что ни одно из направлений советской литературы не подвергалось столь часто политической интерпретации, как «деревенская проза»².

А. Разувалова обозначает вектор истолкования произведений «деревенской прозы» следующим образом: от «идеологии» к «онтологии». Исследователь считает, что в созданных в советское время литературоведческих трудах круг идей этой прозы и позиции писателей интерпретировались с учетом ограничений, налагаемых официальным дискурсом и требованиями дисциплинарной чистоты³. В 1970-е – первой половине 1980-х главные идеи «деревенской прозы» рассматривали как развитие «вечных» для русской литературы тем («человек и земля», «человек и природа», «любовь к родному пепелищу» и др.), ссылаясь на традицию XIX века «деидеологизировала» авторов-«неопочвенников». Новый всплеск внимания к историософии и идеологии писателей-«деревенщиков» произошел благодаря изменению перспективы восприятия их прозы в культурной ситуации конца 1990-х годов (интерес к традиционалистскому типу мышления стал полубессознательной терапией культурного шока 1990-х, а «деревенская проза» показалась воплощением устойчивых свойств национального менталитета). Интерес к «художественному мифологизму», стабильным смысловым структурам,

¹ Разувалова А. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 10.

² Партэ К. Опасные тексты России. Политика между строк. СПб., 2007. С. 497.

³ Разувалова А. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 25.

архетипам, «смыслопорождающим матрицам», то есть к механизмам, обеспечивающим воспроизводимость традиции, был характерен для работ, написанных о «деревенской прозе» в постсоветский период. В 2000-е годы, по мнению А. Разуваловой, дал о себе знать еще один вариант истолкования текстов «деревенщиков» — «онтологически ориентированный», который стал связываться с православной религиозностью писателей. Исследователь также выделяет несколько тенденций в изучении творческого наследия писателей-«деревенщиков»: психоаналитические штудии⁴, рассмотрение текстов писателей как вариантов регионального литературного сверткста (Северного и Сибирского)⁵.

В работах, посвященных произведениям В.И. Белова, можно обнаружить все выше отмеченные этапы в истории изучения творчества писателей-«деревенщиков».

Ю. Селезнев, один из первых критиков творчества В.И. Белова, отмечает, что рассказы писателя, вышедшие до «Привычного дела» и «Плотницких рассказов», мало заинтересовали критику. Споры разгорелись после публикации упомянутых повестей. Анализируя смысл финала «Плотницких рассказов», Ю. Селезнев формулирует вопрос: что это — христианское всепрощение?⁶ С точки зрения критика, повесть Белова многозначна, сложна, как и сама жизнь, и однозначные толкования — всегда только схема. И, обозначив вариант прочтения повести в общечеловеческом контексте, критик переходит к ее социально-историческому толкованию: «...за большой общей исторической правдой укрываются порой, маскируются Авинеровы кривды. А что до «всепрощения», так ведь и действительно с все в землю ляжем. Только ляжем-то каждый со своей правдой: кто с той, перед которой и «попу не

⁴ Разувалова А. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 32.

⁵ Там же. С. 33.

⁶ Селезнев Ю. Современность традиции. Заметки о творчестве Василия Белова // Наш современник. 1974. № 11. С. 165.

устоять», а кто и с «правдой» малой нужды... Какое уж тут всепрощение»⁷. Часть работы Ю. Селезнева посвящена интерпретации образа главного героя повести В. И. Белова «Привычное дело». Критик приводит точки зрения других исследователей (В. Воронова, Е. Стариковой, Ф. Кузнецова, В. Чалмаева и др.). Не соглашаясь с предложенными трактовками образа Ивана Африкановича («социальный младенец», или «чуть ли не идеальное воплощение национального духа», или герой с «примитивными нравственными и духовными понятиями», или человек цельный, даже философ, но только в сфере природной, «традиционной», не социально-исторической, не в сфере прогресса, не в сфере «ветров века»), Ю. Селезнев формулирует свой ответ на вопрос об особенностях личности Дрынова («бессознательный» Дрынов куда как самокритичнее, чем представляют его некоторые критические комментаторы; Иван Африканович активен как личность тогда, когда он в коллективе, и раскрывается его личность через коллектив; он не «массовый человек», его скорее можно определить как коллективную личность, в отличие от личности автономной⁸).

В.А. Емельянов рассматривает произведения В.И. Белова «Привычное дело», «Плотницкие рассказы», «Воспитание по доктору Споку», роман «Кануны», некоторые рассказы в контексте традиций русской классической литературы, тех гуманистических принципов, которые писатель воспринял от великих предшественников, – это обостренное внимание к духовному миру человека, утверждение идеала⁹.

Л.Ф. Ершов, возвращаясь к полемике об Иване Африкановиче, пишет, что характер главного героя повести «Привычное дело» не прочитывается в координатах функционально-производственной прозы. Его несет исторический поток в своих глубинных, придонных течениях. Это русский

⁷ Там же. С. 165.

⁸ Там же. С. 170.

⁹ Емельянов В.А. Воспитание любовью: нравственный потенциал творчества Василия Белова // Литература в школе. 1982. № 5. С. 12–18.

национальный характер, каким он воссоздавался классикой XIX – начала XX века, но с теми чертами, на которые наложили свою печать 20–40-е годы. Натура этого персонажа может показаться примитивной только на первый взгляд, ведь его сокровенное желание – постичь суть мира, в котором он живет¹⁰.

В работе «Жажда гармонии» Л. Петрик (1984 г.), размышляя о «Привычном деле», приходит к выводу о том, что повесть может быть осмыслена читателем по-другому, если он познакомится с книгой В.И. Белова «Лад»¹¹. С точки зрения исследователя, читая эту книгу, мы не просто узнаем о плотниках, доме, одежде, играх, сказках, частушках и прочем, мы постигаем гораздо большее: образ жизни, мировидение, мироощущение крестьянина с его представлением о красоте, труде, семье, времени, пространстве, то есть постигаем материально-бытовое и духовное начало в их неразрывной взаимосвязи. Остановившись на главах из «Лада» («Жизненный круг», «Круглый год»), Л. Петрик пишет об особом способе размышлений В.И. Белова – возврате к уже сказанному, этот возврат позволяет писателю обнаружить и обнажить циклы-круги, а спаять их в один целостный образ помогает фигура человека (именно человек находится в центре каждого круга). В этой поэтически воссозданной крестьянской «вселенной» изображается крестьянин, для которого такие добродетели, как любовь к труду, привязанность к земле обусловлены всей сутью крестьянской жизни (труд крестьянина сплетается с природой, а природа ритмична, и этот ритм определял ритм жизни человека). Указывая на этот главный принцип организации жизни крестьянина, Л. Петрик говорит о значении ритма, цикличности в организации глав в повести «Привычное дело», в построении отдельной

¹⁰ Ершов Л.Ф. Истоки души народной: Василий Белов // Память и время. М., 1984. С. 212–246.

¹¹ Петрик Л. Жажда гармонии // Длинною в жизнь: повести, рассказы, очерки. Кишинев, 1984. С. 522–535.

главы («На бревнах»), о другом контексте, в котором стоит осмысливать думы Ивана Африкановича.

В работе А.И. Овчаренко исследуется мир повести «Привычное дело», которая трактуется как преддверие к роману В.И. Белова «Кануны» (об этом так же говорил и А.Д. Знаменский). А.И. Овчаренко сообщает о своем впечатлении от романа, который он прочитал в рукописи: «... и я почти не поверил, что о жизни нашей страны в конце 20-х годов написал человек, родившийся в 1932-м: так много здесь мелких деталей быта, нравов, обычаев, которые не восстановишь ни по каким документам»¹². Ссылаясь на А.Д. Знаменского, определившего «Кануны» как энциклопедию крестьянской жизни на рубеже эпохи, в канун коллективизации, А.И. Овчаренко отмечает ряд особенностей романа: широкий охват событий, пересечение деревенской линии с городской, заглядывание на самые верхи, и глубинное прощупывание корней, ведущие к расширению типологии, *к просвечиванию быта философским прожектором* (курсив наш. – А.Б.), и символизация пейзажных картин, и многое другое.

В работе А.Д. Знаменского исследуется колорит художественной палитры В.И. Белова, которым отличается роман «Кануны» (в описаниях русской природы, деревенской «натуры», крестьянского быта, человеческих характеров), который позволяет представить и почувствовать эту жизнь вещественно – на вкус, цвет, запах и «крепость настоя», проникнуть в потаенную суть бытия, высший смысл этой традиционной жизни, который лежит в ее основе. А.Д. Знаменский указывает на генетическую связь романа с новой книгой В.И. Белова «Лад»¹³. В контексте настоящего диссертационного исследования особенно значимым представляется замечания А.Д. Знаменского о том, что *некоторые*

¹² Овчаренко А.И. Художественный мир Василия Белова // Большая литература: основные тенденции развития советской художественной прозы, 1945–1985 гг.: шестидесятые годы. М., 1985. С. 226–254.

¹³ Знаменский А.Д. Художественный мир Василия Белова // Убежденность: о жизни, о литературе. Краснодар, 1986. С. 114–125.

атрибуты и подробности бытия у В. Белова приобретают значение символов¹⁴, что повседневно-текущие подробности быта становятся в один ряд с вечными проблемами бытия (курсив наш. – А.Б.) – жизни и смерти, добра и зла¹⁵. А.Д. Знаменский на основании внимания писателя к деталям, через которые проступает бытие, включает его в большую русскую литературу: классики не игнорировали примет «низкой» жизни (к таким приметам критик относит процентные бумаги, страсти вокруг имущества и наследства, какую-нибудь шинель мелкого чиновника), умея из всего извлечь великий смысл.

В 1991 г. в издательстве «Советский писатель» вышел сборник «С разных точек зрения: «Кануны» Василия Белова». В предисловии от составителя (А.В. Панкова) указывается, что роман В. Белова – о коллективизации в русской деревне, переломном и роковом событии советской истории, последствия которого «мы мучительно ощущаем, переживаем и пытаемся осознать сегодня»¹⁶. Поэтому роман воспринимается не только как литературный, но и как социальный факт. Полемику вокруг романа составитель оценивает как один из общественных уроков 1970–1980-х годов, предлагает рассматривать написанное писателем и его критиками как духовный факт, который нуждается в целостном и трезвом анализе¹⁷. Остановимся подробнее на работе, вошедшей в названный сборник, – работе Ю. Селезнева.

В исследовании Ю. Селезнева подробно анализируется зачин романа «Кануны». Критик отмечает, что он дается глазами не «типичного представителя» крестьянской массы, а нищего (героя, которого нельзя считать передовым человеком своей эпохи). «Но ведь и хуторской пасечник Рудый Панько – далеко не самый передовой человек своей эпохи, однако

¹⁴ Там же. С. 119.

¹⁵ Там же. С. 121.

¹⁶ С разных точек зрения: «Кануны» В. Белова. М.: Советский писатель, 1991. С. 4.

¹⁷ Там же. С. 4.

же и что бы значил даже и сам Гоголь без своего Панька...»¹⁸. В этом запеве к роману лежит, по мнению Ю. Селезнева, устойчивое, выработанное тысячелетиями мироощущение. В зачине читателю открывается весь мир: от баньки Носопыря до «всей Руси» и Мира – Космоса, это и внутренний мир души героя и мир – весь «белый свет», мир христианских представлений о боговом воинстве на белых конях и более древний мир – языческий, мир «тот» и мир «этот». Это многомерный мир, движущийся, при этом устойчивый, противоречивый, мир борющихся противоположностей и единый. Все эти крайности и противоречия, по мнению критика, находятся в постоянном борении и движении и вместе с тем – в столь же очевидном единстве «и даже согласии лада»¹⁹. Ю. Селезнев считает, что лад – основание и суть художественно воссоздаваемой писателем «крестьянской вселенной», главный закон ее устройства, взаимосвязанности ее движения и устойчивости, ее сохранности и единства, это нравственный центр идейно-художественного мира романа, это идеал крестьянского быта и бытия. С его точки зрения, лад – это главный ключ к пониманию проблематики, идеи и художественных форм воплощения «Канунов». И вновь критик обращается к зачину романа: на сей раз в запеве акценты ставятся на других деталях – убегающем мире, снующей черной мгле, тепле и холоде, погашающих друг друга, печальных звездах – деталях, которые рождают тревогу, «ощущение неслучайности скопления сближающихся крайностей, грозящих единству и целостности этой вселенной»²⁰. Так возникает образ лада в состоянии некоего кризиса. Внимание критика обращено и на финальный эпизод романа – драку Павла Рогова и Игнахи Сопронова, который трактуется как символ извечной борьбы созидания и разрушения. В своеобразной крестьянской эпопее, которая на момент создания работы не была написана полностью, по мнению критика, понятия *лад* и *разлад*, определяющие ее

¹⁸ Там же. С. 21.

¹⁹ Там же. С. 24.

²⁰ Там же. С. 29.

идейно-проблематическое содержание, несут в себе те же начала, что и образы войны и мира в эпопее Льва Толстого, которые имеют кроме своей обобщенно-типологической значимости и конкретно-историческое наполнение.

А.А. Романов в книге «Искры памяти» посвящает В. Белову раздел «Великая доля. Труды Василия Белова». Критик пишет о романе «Кануны», в котором оживает немота архивов и жгуче и зримо представлено прошлое. Он говорит о хронике: «Она распахивается в крестьянский мир, как избы – во Вселенную: так звонко и знобно, что слышно, как индевеют звезды и пылают лучинки, как намерзает на окнах страх и копится в умах погибель»²¹. В приведенной цитате отмечается особенный ракурс изображения привычных предметов в романе – обычная изба распахнута во Вселенную (в космос, в вечность). Отметим, что описывая персонажей романа, А.А. Романов группирует их по этим избам: в каждом доме хозяин – неповторимая личность, и гости, собравшиеся у него, представляют собой особый тип крестьянского характера.

А.Ю. Большакова в работе «В. Белов: метаморфозы русской деревни» анализирует повесть «Привычное дело» как произведение, в котором на первый план выходят вопросы природного и человеческого бытия, в котором актуализируется понятие «онтологической нормы»²². В него входят такие фазы человеческой и природной жизни, как рождение, созревание, взросление, жизненное развитие, брачные отношения, любовь, деторождение, труд, процессы еды и кормления, старение и окончание жизненных сроков, переход в бездну бесконечного и бескрайнего природного бытия, растворение в нем и поглощение им.

В эссе А.И. Солженицына о В. Белове книга «Лад» и романы трилогии анализируются отдельно друг от друга. А.И. Солженицын

²¹ Романов А.А. Великая доля. Труды Василия Белова // Искры памяти. Вологда, 1995. С. 117.

²² Большакова А.Ю. В. Белов: метаморфозы русской деревни // Нация и менталитет: феномен «деревенской прозы» XX века. М., 2000. С. 74.

сосредоточил свое внимание на композиции и сюжете романов: композицию он называет неупорядоченной, считает, что «вбрызгивание» документальности дается в органической неслитости, растущее количество крестьянских лиц называет неоправданным²³. С его точки зрения, В. Белов потерял управление сюжетом, не передал полный напор эпохи, который выражается в том, что не просто уничтожен нацело многовековой этнографический быт, но необратимо сокрушена и народная духовная вера²⁴.

Совершенно иначе прочитываются произведения В.И. Белова исследователями, которые рассматривают их в православном контексте.

М. Дунаев в работе «Православие и русская литература» утверждает: писатели-«деревенщики» показали, что русский человек не может существовать вне Православия – деревня это засвидетельствовала явно: порушенность веры повлекла за собою весьма скорое (по историческим меркам) оскудение всего народного бытия²⁵. В повестях «Плотнические рассказы», «Привычное дело», по мнению М. Дунаева, В. Белов изображает совестливых персонажей (Олешу Смолина, Ивана Африкановича Дрынова), однако пребывающих вне веры. Такой же герой (живущий «по совести», но без веры), с точки зрения исследователя, изображен в романе «Кануны» (помещик Прозоров), которому другой герой (отец Ириней) говорит, что вне Бога жизнь не имеет смысла. М. Дунаев акцентирует внимание именно на образе отца Ириней (называет его смиренным, кротким). Одной из самых важных сцен в романе считает сцену смерти благочинного: свет веры освещает и освящает исход человека из земного бытия в вечность. Отметим, что исследователи 1980-х годов в качестве главных выделяли другие сцены (например, разговор бывших «политкаторжан» Лузина и Шумилова). Рассматривая образы персонажей

²³ Солженицын А.И. Василий Белов // Новый мир. 2003. № 12. С. 154–169.

²⁴ Там же. С. 169.

²⁵ Дунаев М.М. Вера в горниле Сомнений. Православие и русская литература в XVII–XX веках. В 5 т. Том V. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/pravoslavie-i-russkaja-literatura-toma-v-chast-6-dunaev/23/> (дата обращения 30.05.2026).

(отца Николая, Прозорова, Преображенского, Шумилова), М. Дунаев использует понятия «грех», «стыд», «прозрение», «Бог».

В диссертационном исследовании Л.В. Соколовой произведения В.И. Белова осмысляются в контексте литературы Древней Руси. Так, например, с точки зрения литературоведа, в повести «Привычное дело» В. Белов стремится обнаружить житийно-идиллический тип характера, он пытается соотнести жизнь русского человека XX века с идеальной моделью жизни, отраженной в литературе Древней Руси. Сострадание, доброта, созерцание и смиренномудрие – именно эти утраченные черты старинного русского человека оживают в образе Ивана Африкановича. С главным героем связан и важный ключевой мотив повести – мотив детской души и облика ребенка. Устойчивый мотив младенца в повести соотнесен с христианской этикой и эстетикой, что является важнейшей творческой установкой писателя. Л.В. Соколова считает, что в романе «Кануны» создается образ Дома-Храма, который вбирает в себя бытовой и духовно-нравственный уклад русской деревни 20-х годов XX века, пережившей революционные потрясения, но сохранившей самобытный мир. Дому-Храму (Шибанихе) в романе противопоставлен Антидом (Москва). Символические образы и мотивы света и тьмы с самого начала повествования переводят социально-исторический конфликт в метафизическую плоскость²⁶.

В статье Т.А. Пономаревой утверждается, что усиление христианских образов и мотивов в творчестве В. Распутина и В. Белова связано с процессом их воцерковления²⁷. С точки зрения исследователя, особенно нагляден процесс христианизации в творчестве В. Белова. Зачин первого

²⁶ Соколова Л.В. Духовно-нравственные искания писателей-традиционалистов второй половины XX века (В. Шукшин, В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев): диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.01. СПб., 2005. 381 с.

²⁷ Пономарева Т.А. Христианские образы и мотивы в «деревенской прозе» // XVIII ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: Материалы. Т. 1 / Гл. ред.: Протоиерей В. Воробьев; Редкол.: К.М. Антонов и др. Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2008. С. 111.

романа показывает красоту мира как Божьего творения. Главным в романе «Кануны», по мнению Т.А. Пономаревой, является противопоставление христианского сознания (его носителями выступают Павел Рогов, Вера, Прозоров и др.) иному типу отношения к миру, воплощением которого являются, прежде всего, братья Сопроновы, Меерсон и другие представители официальной власти.

В статье И.А. Варниной утверждается, что в исторической хронике В. Белова «Час шестый» используется «православная система координат»: время определяется по православным праздникам, христианским центром Шибанихи является колокольня с кованым крестом, в наиболее драматичные моменты своей жизни герои прибегают к молитве, фигура Христа, практически отсутствующая в первом романе, в последнем незримо присутствует в жизни героев²⁸. Исследователь подчеркивает особое значение в трилогии образов священников.

В монографии Л.Г. Яцкевич «Православное слово в творчестве вологодских писателей» глава «Крестьянская смеховая культура: языческие и христианские традиции» посвящена творчеству В.И. Белова. Способность искренне смеяться (и над собой в том числе) / неспособность к смеху, к улыбке рассматривается исследователем как знак различного душевного и духовного устройства разных персонажей трилогии «Час шестый»²⁹. Размышляя о тех, кто не способен к добродушному смеху, к иронии над собой (к таким персонажам Яцкевич относит Игнаху Сопронова), автор исследования подчеркивает, что такие люди, нравственно чуждые крестьянскому миру, творят глум³⁰. Главным источником, порождающим это низменное состояние духа у человека, с

²⁸ Варнина И.А. К проблеме нравственно-этических и социальных представлений о мире и человеке в трилогии В. Белова «Час шестый» // Русская и белорусская литературы на рубеже XX—XXI вв. / Под ред. С. Я. Гончаровой-Грабовской. Минск: РИВШ, 2010, с. 119–124.

²⁹ Яцкевич Л.Г. Православное слово в творчестве вологодских писателей. Москва, Вологда: Инфра-Инженерия, 2019. С. 212–213.

³⁰ Там же. С. 214.

точки зрения исследователя, является болезнь его души, ее расчеловеченность и нравственная опустошенность.

В статье А. Журова «Василий Белов: опыт разлома» утверждается, что В.И. Белов, в первую очередь, писатель национальный, его «русскость» направлена в прошлое, а не в будущее. Мир, которому дал заговорить писатель, практически закрыт для глаза и уха современного человека. А. Журов утверждает: это крестьянская проза по самой своей сути, то есть не потому, что она о крестьянах, а потому, что говорит их языком³¹. Описывая крестьянский мир, В.И. Белов неизбежно выходит за его пределы, смотрит извне, но при этом остается внутри. С точки зрения исследователя, одна из главных тем трилогии – разрушение традиции. А. Журов интерпретирует содержание романов, используя метод Р. Жирара, описавшего механизм коллективного убийства, и приходит к выводу: текст В.И. Белова реконструирует механизм насилия, приводящий традиционное крестьянское общество к уничтожению. «Лад» и «Разлад» осмысляются исследователем как категории, утверждающие наличие или отсутствие структуры. Анализируя особенности построения сюжета, А. Журов отмечает, что В.И. Белов строит повествование по спирали: сюжетные линии появляются, исчезают, появляются вновь – спираль сужается. Начинается все почти с идеального круга – не случайно именно в «Канунах» совершается главное событие – строительство мельницы, колесо которой становится символом вечно обновляющегося хода жизни крестьянской общины. Далее этот круг разрывается, постепенно сворачивается в спираль. Трагические события становятся интенсивнее, спираль превращается в точку, устремляясь в небытие. Отмечая особое соотношение в трилогии мифа и истории, А. Журов указывает на отличительную черту стиля автора – наложение реальных исторических

³¹ Журов А.В. Василий Белов: опыт разлома // Новый мир. 2013. № 9. [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2013/9.html (дата обращения 31.05.2026).

событий на его мифологические представления о деревне. Финальный вывод исследователя формулируется с помощью повтора слова *миф*: «По сути, перед нами миф о разрушении мифа»³².

Статья Я.В. Сальниковой посвящена особенностям организации художественного пространства в романах В. Белова. Анализируя романы трилогии, исследователь делает вывод о том, что в центре внимания писателя стоят пространственные оппозиции и связанные с ними мотивы и топосы, выводящие на смысловой уровень текста. Основными являются следующие оппозиции: «вертикальное – горизонтальное», «внешнее – внутреннее», «расширение – сужение», «пустое – наполненное», «реальное – искажённое». Эти понятия отражают основную оппозицию всего творчества В. Белова «лад – разлад»³³.

В статье А.В. Федоровой исследуется роль образов Москвы и Вологды в реализации оппозиции город / деревня в трилогии В.И. Белова «Час шестой». Автор утверждает, что в прозе писателя город – конфликтное пространство по отношению к деревне, являющейся абсолютной ценностной доминантой. Рассматривая специфические черты образов Москвы и Вологды в трилогии «Час шестой», А.В. Федорова определяет основные элементы структуры городского пространства (лабиринт и круг, отсутствие вертикали), его содержательное наполнение (звуковые, цветовые, обонятельные характеристики), основные функции (репрессивная и потребительская), выявляет особенности восприятия города повествователем и персонажами³⁴.

В Вологде изданы две коллективные монографии, посвященные повести В. И. Белова «Привычное дело».

³² Там же.

³³ Сальникова В.Я. Пространственные оппозиции романов В. Белова («Кануны», «Год великого перелома», «Час шестой») // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2010. № 1. С. 91–98.

³⁴ Федорова А.В. Роль образов Москвы и Вологды в реализации оппозиции город/деревня в трилогии В. Белова «Час шестой» // Вестник Череповецкого государственного университета. Филологические науки. 2015. № 3 (64). С. 91–94.

В монографии «Повесть В.И. Белова «Привычное дело» как вологодский текст» одно из наиболее значимых произведений деревенской прозы второй половины XX века анализируется с точки зрения воплощения в нем особенностей региональной культуры. Повесть характеризуется авторами в разных аспектах – рассматриваются рецепция ее критиками, мир крестьянской семьи, люди и вещи, город и деревня, карнавальная смех и его «фигуры», кинопрочтение повести, проблемы, связанные с ее переводом на другие языки. Это позволяет углубить представление как о ее содержании, так и художественном своеобразии³⁵.

В монографии «Энциклопедия «Привычного дела» В.И. Белова», по мнению А.В. Петрова, выявляется культурно-историческая содержательность повести как одного из наиболее значимых произведений «деревенской прозы»³⁶. А.В. Петров уделяет особое внимание статье «Маленький человек», в которой устанавливаются и характеризуются черты этого литературного типа в образе главного героя повести Ивана Африкановича: социальная ущемленность персонажа, ограниченность его личностных качеств, невзыскательность к условиям существования, покорность жизненным обстоятельствам и др.³⁷. К.К. Султанов, отмечает, что ключевая семантическая функция в энциклопедии возложена на статьи «Лад», «Жизнь», «Язык “Привычного дела”», «Внутренняя речь». К.К. Султанов говорит о недопустимости отсутствия в энциклопедии статьи о душе, т. к., с его точки зрения, у В.И. Белова жизнь и душа в равной степени экзистенциально и концептуально значимы, семантически синхронизированы. Отсюда повышенная душевная ранимость Ивана Африкановича, определившая подлинность его персональной

³⁵ Баранов С.Ю. и др. Повесть В.И. Белова «Привычное дело» как вологодский текст. — Вологда: ИП Киселев А.П., 2016. 191 с.

³⁶ Петров А.В. Рецензия на книгу: Энциклопедия «Привычного дела» В.И. Белова: монография / редактор и автор вступительной статьи С.Ю. Баранов. Вологда: Полиграф-Периодика, 2021. 655 с. // Вестник Вологодского государственного университета. Серия: исторические и филологические науки. 2022. №3. С. 111–113.

³⁷ Там же. С. 112.

идентичности. Без души он не обходится и в размышлениях, и во внутренней речи, и в своей неутраченной совестливости: она прочно поселилась в его поведении, в мирозерцании, в реакции на события. К.К. Султанов считает, что сквозную тональность художественного мира В.И. Белова предопределяет смыслопорождающая парадигма «Душа болит». К.К. Султанов, учитывая такие ответственные формулировки, как «национальные мировоззренческие константы», «национально значимый миробраз», предполагает, что содержательность словника приумножилась бы, если бы в нем появилась статья «национальная картина мира»³⁸.

Обзор исследований, посвященных творчеству В.И. Белова, показывает, что основное внимание критики было уделено повестям «Плотницкие рассказы», «Привычное дело», попытки осмыслить трилогию «Час шестой» предпринимались реже. Чаще всего предметом исследования в работах, посвященных трилогии, является один из уровней организации художественного произведения – например, пространственная организация, сфера персонажей, конфликтосфера, «лад» и «разлад» как идейные центры повествования. Отмечая достоверность изображения крестьянского быта в трилогии, авторы исследований ограничивались констатацией этого факта, иногда указывая на то, что изображение этого быта позволяет проникнуть в суть бытия. Попытаемся выделить в работах литературоведов мотивы обращения к описанию предметного мира трилогии В. Белова, способы его описания.

В разных работах В.Е. Хализева обнаруживаются упоминания об изображении вещей в произведениях В.И. Белова; обычно это пример, который дополняет размышление литературоведа об особенности изображения предметного мира в произведениях другого русского писателя. Отметим, что основанием для сравнения выступает внимание автора к вещам, которые украшают жизнь человека, а сам способ изображения

³⁸ Султанов К.К. Энциклопедия «Привычного дела» В.И. Белова: Монография / Под ред. С.Ю. Баранова. Вологда: Полиграф-Периодика, 2021. 655 с. // Вопросы литературы. 2022. № 5. С. 290–296.

вещей в этом ракурсе характеризуется литературоведом как поэтический. Так, например, отмечая, что поэтическая сторона быта с его утварью и предметным антуражем, имеющим народные корни, ярко воплощена в повести И.С. Шмелева «Богомолье», В.Е. Хализев упоминает о том, что о подобных предметах бытового обихода говорится в повести В.И. Белова «Деревня Бердяйка», в его книге «Лад», в рассказах В.П. Астафьева «Дуга» и «Звездочки и елочки»³⁹.

В.Е. Хализев, посвятивший одну из своих работ изучению предметного мира в произведениях Н.С. Лескова, отмечает, что материально-бытовой контекст обретает особое значение для литературного творчества. Он полагает, что вещный мир Лескова имеет мало общего с привычным для реалистической литературы XIX в. флюберовско-чеховским представлением о быте как сфере унылого однообразия, серости и монотонности⁴⁰. С точки зрения В.Е. Хализева, впервые после долгого перерыва к укорененной в национальной жизни «предметности» обратились русские писатели 60-70-х годов XX века. Обращаясь к творчеству В.И. Белова, исследователь упоминает повесть «Деревня Бердяйка», останавливаясь на образе старого плотника (Илья Степанович не просто строит дома, он любит украшать их, например, наличниками, которые современным заказчикам не нужны). Подводя итог своим размышлениям, В.Е. Хализев пишет, что произведения Гоголя и Лескова, Белова и Астафьева, в которых вещи играют важную роль, обращены более к прошлому России, нежели к ее настоящему. Однако сам факт обращения к укорененным в национальной жизни бытовым украшениям свидетельствует о том, что эти вещи осознаются писателями «как нечто родное и близкое, насущное и вечно живое»⁴¹.

³⁹ Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. М.: Высшая школа, 2002. С. 239.

⁴⁰ Хализев В.Е. Художественный мир писателя и бытовая культура (на материале произведений Н.С. Лескова) // Контекст: литературно-теоретические исследования. 1982. Том 1981. С. 111.

⁴¹ Там же. С. 145.

Феликс Кузнецов, размышляя о повести В.И. Белова «Привычное дело», отмечает одну из особенностей стиля писателя: «...для него важно воссоздать в подробностях широкое и спокойное течение крестьянской жизни, и потому для него нет мелочей»⁴². С точки зрения исследователя, полное знание крестьянского быта и крестьянских характеров помогает В.И. Белову передавать жизнь в осязаемой, почти физической достоверности. Ф. Кузнецов уточняет, что достоверность бытописания для автора «Привычного дела» не самоцель – «...она подчинена главному: выявлению духовного смысла жизни, им описываемой»⁴³. Духовный смысл этой жизни Ф. Кузнецов комментирует, анализируя ключевые эпизоды повести, речь Ивана Африкановича, смысл названия и смысл подзаголовка повести, образы вещей в поле зрения исследователя не попадают.

В работе Л.Ф. Ершова «Память и время» одна из статей – «Истоки души народной» – посвящена творчеству В.И. Белова. Особо значимым в контексте нашего диссертационного исследования является такое его наблюдение о связи быта и бытия в произведениях В.И. Белова: «И хотя писатель тяготеет, порой в большей, порой в меньшей степени, к сочной бытовой фактуре, быт допускается постольку, поскольку он выступает проявителем народного бытия»⁴⁴. Л.Ф. Ершов анализирует образ Ивана Африкановича и называет его своеобразным крестьянским философом, который способен «осердеченно видеть окружающий мир». Подтверждая своё определение, исследователь приводит фрагмент из повести «Привычное дело», в котором фиксируется особое внутреннее состояние персонажа: он перестает ощущать сам себя, сливается со снегом, солнцем, далеким небом, со всеми запахами и звуками предвечной весны, ни о чем не думает; именно в этом состоянии взрослый человек уподобляется другому – тому, кто сейчас лежит в люльке: «И для обоих сейчас не было

⁴² Кузнецов Ф.Ф. Самая кровная связь: Судьбы деревни в современной прозе. Книга для учителя. М: Просвещение, 1987. С. 23.

⁴³ Там же. С. 25.

⁴⁴ Ершов Л.Ф. Истоки души народной: Василий Белов. М., 1984. С. 213.

ни конца, ни начала». Исследователь не останавливается на образе люльки, с помощью которого строится описание душевного и духовного состояния Ивана Африкановича. Отметим, что Л.Ф. Ершов осмысляет особенности характеров героев, уточняя их биографию, и в этих уточнениях появляются образы разных вещей: черной тарелки репродуктора, созерцание которой по-особому влияет на ход мыслей такого персонажа, как Пятак; шесть пуль, прошивших Ивана Африкановича; справка, из-за которой он устраивает бунт. Интерпретируя содержание другого произведения В.И. Белова – «Плотницких рассказов» – исследователь останавливается на эпизоде, в котором Авинер Козонков просит займы денег у Федуленика. Авинер, раскуривший сигарку от спички, и Федуленик, державший иной год по три коровы и раскуривший ее от уголька из печки, – две морали, два разных видения жизни. Для определения типа персонажей, к которому можно отнести Авинера, Л.Ф. Ершов приводит точечную цитату: герой «при нагане» – бездуховный человек, бездуховность которого порой переходит в цинизм. Именно на основании отношения персонажа к такому предмету, как оружие, литературовед сопоставляет героя романа В.И. Белова «Кануны» (Игнаха Сопронова) с Авинером Козонковым из «Плотницких рассказов»: сожалеющий о том, что сдал оружие, хватающийся за него как за последний аргумент, Игнаха, с точки зрения Л.Ф. Ершова, недалекий, завистливый и бесплодный человек.

Таким образом, в работах исследователей 1980-х годов находим упоминания о важном значении, которое приобретает описание быта в произведениях В.И. Белова, а также тезис о связи быта и бытия героев, однако образы вещей, обнаруживающиеся в цитатах, которые приводятся исследователями, не становятся предметом их анализа.

Одна из первых попыток систематизировать вещи в произведении В.И. Белова предпринимается в исследовании Т.Е. Смыковской. В ее

монографии «Национальный образ мира в прозе В.И. Белова»⁴⁵ предметный мир рассматривается как форма воплощения национального бытия. Анализируя вещный мир в повести В.И. Белова «Привычное дело», Т.Е. Смыковская распределяет вещи на две группы: отображающие гармонию национального бытия и отображающие разрушительные процессы патриархальной цивилизации. Таким образом, автор классификации интерпретирует вещные образы, соотнося их с категориями «лада» и «разлада». Главное внимание Т.Е. Смыковская уделяет таким предметам, как люлька, самовар, печь, поскольку именно они связаны с домом – одним из важнейших элементов национального образа мира. Знаками разлада исследователь считает отсутствие важных вещей в доме Дрынова (святого угла и Библии). Т.Е. Смыковская на этом основании делает вывод об онтологической неполноте духовного мира Дрынова и мира крестьянина советской эпохи. Предметный мир романа В. Белова «Всё впереди» рассматривается Т.Е. Смыковской в аспекте отражения кризисного состояния современной русской цивилизации. Сравнивая предметный мир повести с предметным миром романа, исследователь отмечает, что первый наполнен вещами, которые несут на себе отпечаток индивидуальности героя, след «умельства». Вещи, принадлежащие героям повести, зачастую сделаны ими самими (дом, люлька, лодка), они связаны с героями внутренней связью, являются частью их мироздания. В вещном мире романа такие предметы отсутствуют, он переполнен предметами бездушной техники (к ним относятся радио, телефон, телевизор). Вещи, в основе которых лежит автоматизм, не являются носителями культурной традиции. Главенство в доме таких предметов, как радио, телефон, телевизор, указывает на кризис патриархальной цивилизации. Отношение к старым и новым вещам определяет деление персонажей на разные группы. Уважение к старым вещам, обращение к ним за помощью в

⁴⁵ Смыковская Т.Е. Национальный образ мира в прозе В.И. Белова. М.: Флинта, 2021. 156 с.

минуты душевной тревоги позволяют противопоставить Дмитрия Медведева другим персонажам романа (он является представителем старой русской интеллигенции, носителем национальных качеств в отличие от потребителей новых вещей – жены Любы, Бриша, Зуева, Натальи). Предметные миры этих героев, по наблюдениям Т.Е. Смыковской, переполнены вещами иностранного происхождения, что отражает чуждость этих людей национальному космосу.

Конструктивной роли вещей в художественном дискурсе В.И. Белова посвящены статья и глава монографии «Повесть В.И. Белова “Привычное дело” как вологодский текст» А.В. Федоровой. По мнению исследователя, контакт героя произведения с вещным миром является важным приемом, с помощью которого формируется представление о человеке, поскольку вещь является элементом не только материально-вещественной, но и идеально-духовной парадигмы сознания автора, повествователя и персонажа. А.В. Федорова полагает, что антропоцентрический вектор предметных образов направлен не только на персонажей, но и на автора, т. к. набор вещей, которыми «пользуется» литературный герой, выбирает для него именно автор. И в статье, и в главе монографии А.В. Федорова систематизирует вещи, изображенные в повести «Привычное дело», на основе трех принципов соотношения вещи и условия ее функционирования в произведении: 1. Привычная вещь в привычных обстоятельствах; 2. Привычная вещь в непривычных обстоятельствах; 3. Непривычная вещь в привычных обстоятельствах⁴⁶. К первой относятся еда, выпивка, курево, одежда, орудия труда. Внутри второй группы выделяются вещи, использованные не по назначению (например, кочерга, используемая как оружие для нападения на человека); вещи, усиливающие эффект комической неразберихи, путаницы (штаны одного героя, которые

⁴⁶ Федорова А.В. Принципы функционирования «вещных образов» в повести В. Белова «Привычное дело» // Беловский сборник. Вып. 2 / Администрация г. Вологды, Вологодский гос. ун-т, Союз писателей России, Вологодское отделение РГО. Вологда: Легия, 2016. С. 49.

случайно надел другой); вещи, меняющие семантику при нарушении норм поведения, установленных в привычном жизненном пространстве героя либо при пересечении его границы (стыд и вина, которые испытывает Дрынов после измены Катерине, опредмечиваются в образе красной разорванной рубахи). В третью группу исследователь включает шоколад «Отелло», репродукцию картины Рубенса, детские игрушки «Гусь-озерный», «Лиса-Патрикеевна», ордена Ивана Африкановича. Специфика предметного мира, представленного в повести «Привычное дело», по мнению А.В. Федоровой, найдет продолжение в романах трилогии «Час шестой». В статье исследователь не обращается к конкретным примерам из трилогии, в главе из монографии она дополняет теоретическое суждение примером из романа В.И. Белова. Сквозным сюжетным мотивом в трилогии станет распад деревенской цивилизации, в том числе и ее предметного мира, и потому в романах важным станет еще один принцип соотношения вещи и контекста – непривычная вещь в непривычных обстоятельствах. Одним из таких предметов становится зеркало в кабинете сотрудника ГПУ. Отец Николай, приведенный на допрос, обращается к Райбергу и предлагает ему посмотреть в зеркало, в котором правая рука становится левой. А.В. Федорова делает вывод о том, что образ зеркала и мотив перевернутого отражения определяет идейную структуру всей трилогии⁴⁷.

Таким образом, исследователи сходятся во мнении, что в произведениях В.И. Белова образы вещей, по определению А.И. Овчаренко, подсвеченные философским прожектором, совмещают быт и бытие, приобретают значение символов. Данное утверждение наталкивает на мысль, что вещный мир в трилогии «Час шестой» конструирует особое пространство жизни севернорусской деревни – мифологическое. Данный

⁴⁷ Федорова А.В. Люди и вещи // Баранов С.Ю., Воронина Т.Н., Головкина С.Х., Ильина Е.Н., Патапенко С.Н., Розанов Ю.В., Федорова А.В., Фишер Н.Л. Повесть В.И. Белова «Привычное дело» как вологодский текст. Вологда: ИП Киселев А.В., 2016. С. 79.

аспект трилогии не изучен полностью, что свидетельствует об **актуальности** нашей работы.

Актуальность также обусловлена тем, что категория вещи занимает особое положение в картине мира писателя. В книге очерков народной эстетики «Лад» В.И. Белов, воспроизводя жизненный уклад деревни, обращается к описанию разных вещей. Жизненный уклад в «Ладе» изображается не на фоне конкретной исторической эпохи: время в этой книге оборачивается вечностью, одни и те же эпизоды как бы повторяются вновь, что подчеркивает цикличность народной жизни – в результате время приобретает мифологический характер, а вещный мир становится его строительным материалом.

Нужно отметить, что проблема изучения образа вещи в художественном произведении также является **актуальной**. Активно изучаются функции вещей в произведениях определенного жанра (плутовского романа XVIII века, исторического романа, фэнтези, утопии, детектива и др.), появляются новые работы, в которых предлагается несколько отличное от сложившегося истолкование семантики той или иной знаковой для русской литературы вещи (например, кафтана Митрофанушки), что, в свою очередь, порождает вопросы о контексте, в котором следует воспринимать другие произведения (например, роман А.С. Пушкина «Капитанская дочка»). Изучение вещного мира трилогии В.И. Белова «Час шестой» важно не только для углубления знаний о творчестве писателя, но и для уточнения функций образа вещного мира в литературе в целом.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые выявляется и описывается поэтика и символика образа вещного мира в трилогии В.И. Белова «Час шестой». Вещи распределяются в три круга: образующие ближайшую зону иррадиации человеческого начала; вещи ближайшего окружения и первой необходимости, образующие второй «вещный» круг, несущий на себе печать человеческого; целое среды

обитания образуют третий круг, обозначающий границу между внутренним и внешним пространствами деятельности человека. Такой подход позволяет рассмотреть семантику вещи как производную свойств вещи, свойств ее владельца/создателя, условий ее бытования одновременно в нескольких временных пластах.

В исследовании предлагаются модели вещных полей персонажей трилогии, которые относятся к особо значимым в творчестве В. Белова типам героев – благоухающего праведника в смердящем мире, а также наследника древнерусских скоморохов. Доказывается, что вещное поле героя становится средством характерологии персонажа трилогии.

Цель – выявить и охарактеризовать поэтику образа вещного мира в трилогии В.И. Белова «Час шестой» с учетом сложившегося в литературоведении подхода к анализу предметного уровня произведения.

Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие **задачи**.

1. Систематизировать и сопоставить основные философские, культурологические и литературоведческие подходы к понятию «вещь» для определения его функциональной роли в различных типах дискурса.

2. Выделить особо значимые в художественном мире трилогии вещи, классифицировать их.

3. Эксплицировать семантику особо значимых в художественном мире трилогии вещей, учитывая актуальный для этих вещей культурно-исторический, литературный, биографический контекст.

4. Выделить и проанализировать вещные поля персонажей, относящихся к разным типам героев, проследить характер взаимовлияния вещи и персонажа.

5. Определить зоны пересечения вещных полей разных персонажей трилогии.

6. Установить общие закономерности, специфику и функции изображения мира вещей в трилогии.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что в ней обобщаются основные исследования предметного мира в художественном тексте, существующие на данный момент; выделяются направления в изучении вещного мира, предпринимается попытка описания вещных полей персонажей трилогии, определяется зона пересечения полей разных героев, устанавливается особенность взаимодействия того или иного героя с той или иной вещью, выявляются способы и приемы, с помощью которых вещь мифологизируется, т. е. превращается в мифологему. В работе анализируются формы репрезентации вещи, особенности ее изображения в нескольких планах, описывается семантика разных вещей, относящихся к трем кругам, устанавливается функция вещного поля персонажа как способа его характерологии.

Практическая значимость работы. Результаты, полученные в ходе исследования, могут послужить основой для дальнейшего изучения творчества В.И. Белова. Материалы диссертации могут быть использованы при подготовке курсов «История русской литературы», «Теория литературы», «Введение в литературоведение» для студентов-бакалавров, а также при изучении литературы в школе.

Объект исследования – трилогия В.И. Белова «Час шестой»⁴⁸.

Предмет исследования – вещный мир в трилогии В.И. Белова «Час шестой».

Методологическую базу исследования составили труды, посвященные определению понятия вещь, В.Е. Хализева, А.П. Чудакова, В.Н. Топорова, В.И. Тюпы, Т.В. Цивьян, В.И. Ионесова, О.Н. Нетребской, А.Б. Есина, Е.Р. Коточиговой; вопросам описания семантики вещи в художественном тексте В.Н. Топорова, А.П. Чудакова, Л.В. Карасева, А. Жолковского, Ю.М. Лотмана, Л.Я. Гинзбург, Р.С. Спивак; особенностям функционирования той или иной вещи в художественном мире

⁴⁸ Произведения В. Белова цитируются по: Белов В. Собрание сочинений: в 7 т. Сост.: С.Ю. Баранов, О.С. Белова. Москва: Ред.-изд. центр «Классика», 2011–2012. Далее номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты.

конкретного писателя (А. Жолковский, И.А. Сиволобова, В.Б. Полищук, И.К. Давыдова), или в художественном мире произведений одного и того же жанра (А.Е. Пучкова), одной и той же вещи в произведениях разных авторов (Л. Киселева, А.И. Куляпин), одной и той же вещи в произведениях авторов конкретного периода (А.И. Куляпин), определенного свойства вещи, например, «ветхости одежды» (В.Н. Топоров, К. Поливанов, Н.В. Злыднева), аллюзии к вещному миру другого произведения (В.Б. Давыдова, Е.Ю. Хонг). Кроме того, в исследовании мы опирались на статьи, монографии и диссертации Т.Е. Аркатовой, А.В. Урманова, в которых разрабатывается вопрос моделирования вещных полей персонажей.

Для решения поставленных задач использовались описательный, биографический, культурно-исторический, семантический, сравнительно-сопоставительный методы.

Основные положения, выносимые на защиту

1. В трилогии В.И. Белова «Час шестой» вещи изображаются не только как атрибуты бытовой обстановки, среды обитания людей, знаки времени, но и как предметы, «органически сросшиеся» (В.Е. Хализев) с внутренней жизнью человека, поэтому обретающие особое значение – психологическое, бытийное, онтологическое. Через изображение взаимодействия человека и вещи раскрывается не только психология героя, его мировоззрение, но и мировоззрение автора. Персонаж (с его ценностными установками, с присущими ему реакциями на события, действия других людей, с его представлениями о мире, Боге) вступает во взаимодействие с миром вещей, контактирует не только со своими вещами, но и с вещами других героев (в трилогии важную роль играют мотивы обмена вещами, утраты/обретения вещи, купли-продажи, смены владельца и др.). Одна и та же вещь, обретаясь в вещных полях разных героев, испытывает на себе разную иррадиацию – так создаются условия для раскрытия ее символического значения.

2. Вещи в трилогии В.И. Белова «Час шестый» распределяются в три круга (находящийся в непосредственном соприкосновении с человеческим телом; ближайший к человеку, несущий на себе печать человеческого; пограничный по отношению к внутреннему и внешнему пространству человеческой жизни). В первом особое значение играют образы таких вещей, как тулуп/макинтош/сюртук, сапоги; во втором – сундук, стул, чемодан/портфель/котомка; в третьем – лодка и мельница.

3. Вхождение вещей одновременно в несколько пространственно-временных планов обуславливает их содержательную полифункциональность. Котомки, сосуды сопровождают героев трилогии в их жизни, с одной стороны, характеризуя их как путешественников, странников, нищих, участников праздников и застолий, с другой, маркируя и активно формируя мифологическое пространство романов (сюжет перехода, сюжет блудного сына, сюжет пути на Голгофу). Вещи в трилогии В.И. Белова «Час шестый» составляют онтологическую основу «видимых» сюжетов и оформляют их логику. Одним из самых значимых онтологических сюжетов трилогии является сюжет пути на Голгофу. Вещи, утрачиваемые/обретаемые персонажами на этом пути, подчеркивают их отношение к этой дороге, степень ее преодоления, становятся знаками принятия судьбы, смирения или, наоборот, отказа от этого пути, отрицания его. Путь на Голгофу связан с представлением о кресте, который задает горизонталь и вертикаль. Один из самых важных предметов в трилогии (мельница) связана с вертикалью.

4. Вещи актуализируют обрядовый и христианский контекст трилогии. Онтологическая глубина предмета может обнаруживать присутствие в нем Бога. Через вещь персонаж оказывается связанным с Богом или с бесом. Один и тот же предмет, используемый разными героями, может служить отсылкой к разным библейским эпизодам, мотивам, образам. Актуализируя христианский контекст, вещь уточняет антропологическую концепцию автора: бутылка как сосуд может быть

интерпретирована как метафора души человека (если одни персонажи никогда не опустошают бутылку, то другие постоянно алкают и требуют новых; однако даже в драке бутылка сохраняет свою целостность, не разбивается, что можно истолковать как достаточно прочное устройство внутреннего мира героя: уцелевший сосуд души может быть наполнен божественной благодатью).

5. Вещи, принадлежащие или используемые одним персонажем, образуют его вещное поле. В трилогии важными приемами организации вещных полей являются: наличие лейтмотивной вещи в пределах поля одного персонажа, пересечение нескольких полей, антитеза как принцип соотнесения полей разных героев. Вещное поле персонажа становится способом характерологии героя в трилогии. Вещное поле Евграфа Миронова репрезентирует его как благоухающего праведника в смердящем мире, вещное поле Кинди Судейкина – как наследника традиций древнерусских скоморохов. Два упомянутых типа героя являются одними из самых важных в антропологической системе автора.

6. Максимально полно реализуя свою бытовую сущность, вещи в трилогии наполняются символическим смыслом, становятся мифологемами. Превращение предмета в мифологему осуществляется за счет синкретизма мышления персонажа, антропоморфизма, метафоризации. Обращение к поэтике и символике вещного мира в трилогии «Час шестой» выявляет механизм конструирования художественного мира романов как своего рода *игру разных степеней реальности самого бытия* (выражение А.Ф. Лосева). Конструирование пространства севернорусской деревни в трилогии осуществляется с помощью вещей, каждая из которых не случайна или произвольна, но символична, то есть тождественна идее.

Структура работы определяется целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы, включающего 184 наименования.

В первой главе **«"Вещь" как предмет научного изучения в литературоведении, философии и культурологии»** рассматриваются основные подходы к описанию понятия в философии и культурологии, определение понятия «реалогия», фиксируется роль вещи в космодицее и антроподицее. В этой главе анализируются подходы разных исследователей к анализу образов вещей, вещного мира в произведениях художественной литературы, к описанию семантики отдельных предметов, реконструкции системы предметов, функционирующей в разных произведениях одного и того же жанра, к трактовке функции вещей в произведении.

Вторая глава **«Мир вещей в трилогии В. И. Белова "Час шестой"»** состоит из трех параграфов. В первом параграфе *«Вещи первого круга»* исследуется семантика некоторых предметов одежды и обуви. Во втором параграфе *«Вещи второго круга»* рассматривается семантика некоторых предметов мебели и аксессуаров. В третьем параграфе *«Вещи третьего круга»* на примере мельницы изучается процесс превращения вещи в мифологему, описывается семантика лодки.

Третья глава **«Вещные поля персонажей трилогии В. И. Белова "Час шестой"»** состоит из 5 параграфов. Первый параграф *«Вещное поле Евграфа Миронова в контексте христианской идеи смирения»* и второй параграф *«Вещное поле Кинди Судейкина в контексте древнерусской традиции скоморошества»* посвящены вещному полю персонажа как способу характерологии. В третьем параграфе *«Оптические средства: вещи, организующие видение персонажа (окно, зеркало, очки)»* рассматривается зона пересечения полей разных персонажей. В четвертом параграфе *«Антитеза как принцип соотнесения вещных полей героев-антагонистов»* анализируется антитеза как механизм сопоставления вещных полей полярных героев. В пятом параграфе *«Лейтмотивная вещь как особенность организации вещного поля персонажа»* рассматриваются

эквиваленты транспортного средства как лейтмотивная вещь в поле одного из героев трилогии.

Апробация. Основные результаты работы были представлены на международных и всероссийских конференциях: международной научной конференции «Русская литература в меняющемся мире» (Ереван, 2022 г., 2023 г.), международной научной конференции «Современные пути изучения литературы» (Смоленск, май 2022 г., май 2023 г., май 2024 г., май 2025 г., май 2026 г.), международной научно-практической конференции «Русская классическая и неклассическая литература: текст, контекст, рецепция» (Ярославль, декабрь, 2025 г.), Международной научной конференции «Десятые Моисеевские чтения» (Оренбург, ноябрь, 2025 г.), международной научной конференции «Русская литература в России и в мире» (Улан-Удэ, октябрь, 2024 г.), Всероссийской научной конференции «Аллюзивность и / или интертекстуальность: художественное произведение в культурном контексте» (Томск, январь, 2024 г.), международной научной конференции «Проблемы художественной антропологии и литературной компаративистики» (Северодвинск, ноябрь, 2023 г.), всероссийской научной конференции «Междисциплинарные связи при изучении литературы» (Саратов, сентябрь, 2023 г.), международной научной конференции «Грехнёвские чтения – XIV: Литературное произведение в системе контекстов» (Нижний Новгород, октябрь, 2023 г.), международной конференции «Национальные коды в языке и литературе» (Нижний Новгород, октябрь, 2023 г.), всероссийской научной конференции с международным участием «Художественная картина мира в фольклоре и литературе» (Астрахань, апрель, 2023 г.), международной научной конференции «Поэтика художественной детали в мировой литературе: традиции и новации» (Москва, май, 2023 г.), всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Православие и русская литература: вузовский и школьный аспект изучения» (Арзамас, май, 2023 г.), международной научной конференции «Аспекты трансформации

художественного текста» (Санкт-Петербург, май, 2023 г.), XII Межвузовской научно-практической конференции с международным участием «Национальный стиль русской литературной классики» (Москва, апрель, 2026 г.), VII Международной цифровой научной конференции «Homo dicens» – 2026 (Москва, апрель, 2026 г.), Всероссийской междисциплинарной научной конференции с международным участием «“В ней есть любовь, в ней есть язык...” Природный универсум в пространстве культуры: навстречу юбилею Ф.И. Тютчева» (Москва, май, 2026 г.), X Международной научной конференции «Национальный миф в литературе и культуре: Россия в зеркале мифов» (Казань, май, 2026 г.).

Глава 1

«Вещь» как предмет научного изучения в литературоведении, философии и культурологии

Понятие «вещь» осмысляется разными науками: культурологией, философией, антропологией, экономикой, литературоведением. Символический язык бытовых вещей, их способность выражать мировоззренческие представления и быть культурными знаками давно стали предметом изучения этнографов, культурологов, лингвистов, специалистов по семиотике повседневности⁴⁹.

В.В. Корнев пишет, что при всей интуитивной прозрачности и обширной языковой практике категория вещи остается одним из самых загадочных и непроявленных элементов современного философского дискурса⁵⁰. А.С. Демичева считает, что в современной философии находится множество синонимов для слова вещь, которые иногда вытесняют само это понятие, и приводит некоторые из них: предмет, объект, тело, феномен, явление, единичная сущность и др.⁵¹. Рассмотрев ряд определений, которые даются понятию «вещь» в разных философских словарях, А.С. Демичева формулирует следующий его вариант: вещь – это единица материального мира, обладающая пространственными характеристиками и продолженная во времени⁵². Резюмируя анализ значений перечисленных синонимов, исследователь предлагает такой вариант определения: вещь – это отдельный тип сущего, единица материального мира, обладающая пространственными физическими

⁴⁹ Подюков И.А. Символизм бытовых вещей в традиционной русской культуре Прикамья // Современное изобразительное искусство, архитектура и дизайн: грани и границы. Материалы Всероссийской научно-практической конференции X «Терёхинские чтения» / Под. ред. А.П. Крохалевой. Пермь, 2020. С. 73.

⁵⁰ Корнев В.В. Понятие «вещь» // Известия Алтайского государственного университета. 2003. С. 73–78.

⁵¹ Демичева А.С. Философская специфика категории «вещь» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. I. С. 78.

⁵² Там же. С. 78.

характеристиками (то есть телом) и продолженная во времени (что выражается в процессе изменений), представленная через явления и самотождественная на всем промежутке своего существования, что обеспечивается ее неизменной сущностью. Множество синонимов являются либо синонимами в отдельном смысловом аспекте (гносеологическом, логическом, бытовом), либо отражают смысл категории «вещь» не во всей его сложности, а лишь некоторую ее часть или аспект.

В предисловии к «Проективному философскому словарю» говорится о том, что философия занимается поиском таких новых концептов, категорий, которые освобождают мысль от плена повседневного языка и предрассудков здравого смысла⁵³. В указанном словаре вниманию читателей представлена статья «Реалогия, вещеведение»⁵⁴. Реалогия трактуется как гуманитарная дисциплина, изучающая единичные вещи и их экзистенциальный смысл в соотношении с деятельностью и самосознанием человека. Автор статьи говорит о сущности вещи, которая возрастает по мере того, как утрачивается технологическая новизна, товарная стоимость, эстетическая привлекательность вещи. Эта сущность, способная сживаться, сродняться с человеком, раскрывается все полнее по мере того, как другие свойства вещи отходят на задний план, обесцениваются, устаревают. Пытаясь провести границу между понятиями «вещь» и «предмет», автор обращается к фактам языка («предмет» требует неодушевленного дополнения, «вещь» одушевленного), к терминам психологии (между предметом и вещью примерно такое же соотношение, как между индивидуальностью и личностью: первое – лишь возможность или «субстрат» второго). Предмет превращается в вещь лишь по мере своего духовного освоения, подобно тому как индивидуальность

⁵³ Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г.Л. Тульчинского и М.Н. Эпштейна. СПб., Алетейя, 2003. С. 5.

⁵⁴ Там же. С. 346–350.

превращается в личность в ходе своего самосознания, самоопределения, напряженного саморазвития.

Размышляя о взаимосвязи и взаимовлиянии вещи и человека, автор статьи о реалогии приводит цитаты из произведения А. Платонова, сопровождая их словами о том, что писатель в художественном творчестве исследовал экзистенциальный смысл единичных вещей, разделяющих судьбу своего владельца. Проверка вещи на смысл (даже самой малой, самой пустячной) соотносит реалогию с метафизикой. Вещевой мешок Вощева трактуется как один из возможных опытов космодицеи, оправдания мира и его мельчайших составляющих. Небогатые вещи знаменитых людей усиливают ценность их осмысления. Не в треуголке Наполеона, не в скрипке Страдивари, а в «какой-нибудь ниточке, листике, камешке, спичке обнажается неделимый, “элементарный” смысл вещей»⁵⁵. Отметим особо важное в контексте нашего исследования наблюдение автора статьи о том, что смысл, обретенный вещью, с благодарностью возвращается обратно человеку, заново подтверждая его собственную неслучайность: космодицея становится прологом к антроподицее. Между человеком и вещью совершается встречное движение и возрастание смыслов. Реалогия – это наука о вещах как формообразующих единицах пространства, границах его смыслового членения, через которые выявляется его ценностная наполненность, культурно значимая метрика⁵⁶. Реализованное (актуализированное через вещи) пространство может пониматься как текст: вещи высветляют в пространстве особую, ими, вещами, созданную парадигму и свой собственный порядок – синтагму, т. е. некий текст.

Исследование А.В. Соловьева «Хронотоп вещи или вещь хронотопа: вещь как структуризатор пространства и времени» представляет собой философско-культурологический анализ вещи как культурной формы,

⁵⁵ Там же. С. 347.

⁵⁶ Там же. С. 349.

структурирующей пространство и время повседневного бытия человека, причём главный акцент делается на том, что, создавая и репрезентируя хронотоп, вещь выступает не только в качестве структуризатора пространства и времени, но и по отношению к хронотопу занимает две позиции: 1) находится внутри него – внутренняя вещь (хронотоп вещи) и 2) вне его – внешняя вещь (вещь хронотопа), что позволяет вещи в полной мере реализовывать свои символические функции. А.В. Соловьев ставит важный вопрос о различении двух взглядов на вещь (как на предмет и как на феномен). Вещь как феномен отличается тем, что «ведет себя» как частица-волна в теории струн: в один момент времени, в одном контексте, в одном хронотопе наблюдатель должен выбирать позицию наблюдения – наблюдает он вещь как предмет или как феномен? Вещь – это одновременно и функциональный, и символический объект. Вещь не может не быть символическим объектом. Но если утилитарная функция вещи может быть утрачена, например, по мере развития технологий, то символическая всегда сохраняется и, более того, усиливается, прирастая новыми символическими смыслами, иногда не связанными или даже отрицающими первоначальный смысл⁵⁷.

В статье О.Н. Нетребской «Философско-символический смысл вещи: на примере ряда объектов, связанных с жилищем» отмечается, что наряду с онтологическим значением и практическим предназначением «вещь» обладает символическим смыслом и культурным статусом. О.Н. Нетребская комментирует основные подходы к трактовке вещи: 1) операциональный, согласно которому вещь рассматривается как относительно независимый носитель свойств и связей и означает разложение вещи на составляющие, анализ, редукцию и ряд других подобных логических процедур, т. е. изучаемые явления или события описываются в виде упорядоченной последовательности признаков;

⁵⁷ Соловьев А.В. Хронотоп вещи или вещь хронотопа: вещь как структуризатор пространства и времени // Неофилология. 2024. Т. 10. № 3. С. 736.

2) в европейской традиции существует символизм, подбирающий каждому явлению многочисленные аналогии и приводящий в итоге к целостному мировосприятию. Основной модус вещи, по Хайдеггеру, в её «веществовании». «Веществование» – это не просто существование, но и оповещение о вещи, преодоление её «вещности» и превращение в знак, переход из материально-вещественного пространства в пространство идеально-духовное; хайдеггеровская вещь не изображение, а само присутствие мира; мир присутствует в вещи не как смысловая перспектива, а как её собственное существо; 3) согласно структурно-семиотическому подходу, разработанному московско-тартуской школой, бытие вещи традиционной культуры представляется как целостная семиотическая система, каждый элемент которой обладает своим символическим и функциональным значением, а также семиотическим статусом. О.Н. Нетребская резюмирует: вещь – важная мировоззренческая категория культуры, в том числе традиционной. В то же время вещь является культурным символом, носителем мировоззрения ее создателей. Мир вещей – важный способ фиксации и передачи традиционной культуры, а комплекс вещей – хранитель и носитель культурной памяти и коллективных ценностей⁵⁸.

В статье В.И. Ионесова «Предметный мир в диалоге человека и вещи: некоторые культурологические прояснения» как очевидное утверждается, что вещь больше, чем просто рукотворный материальный объект в культуре повседневности. Вещь не только умиротворяет и вдохновляет, но и зачастую провоцирует людей на агрессию, насилие и столкновения. Вещь не так проста, как кажется. Вокруг вещи всегда множество спекуляций, предубеждений, беспокойств и посягательств⁵⁹. В.И. Ионесов объясняет сложность изучения вещи тем, что в ней соединяются два круга бытийных

⁵⁸ Нетребская О.Н. Философско-символический смысл вещи: на примере ряда объектов, связанных с жилищем // Восточно-европейский научный журнал. 2023. № 2 (87). С. 29.

⁵⁹ Ионесов В.И. Предметный мир в диалоге человека и вещи // Вестник Челябинского государственного университета. 2024. № 4 (486). С. 13.

сущностей – человеческие порывы оживить или одомашнить для себя природу и потаённая незыблемая и уходящая в ничто материя⁶⁰. Он полагает, что нельзя описать вещь, не разрушив её. Вещь непостижима, ей свойственна глубина, которая лежит за пределами человеческой интерпретации. В.И. Ионесов предлагает рассматривать познание вещи как перевод потаённого в непотаённое, скрытого в явное, невидимого в видимое. Исследователь формулирует следующий тезис: вся материальная культура человека есть опредмеченная граница социального бытия, с одной стороны, и зримая репрезентация укрощённой стихии, с другой. Обращаясь к трудам В.Н. Топорова, М. Хайдеггера, В. Флюссера, С.С. Неретиной и А.П. Огурцова, развивая их идеи, В.И. Ионесов формулирует ряд важных положений о вещи:

1) вещь – это оформленная материя, она выражает своё неискоренимое родство с миром первичных сущностей, из которых и было всё создано, вещь удерживает эти примордиальные (первозданные) свойства природной стихии, и таким образом вещь не только выражает свою укоренённость в ничто, но также свою скрытость, недоступность и непознаваемость;

2) предметно оформленная материя начинает вещать и раскрывать свои семантические значения, лишь обретая форму, соответствуя своему назначению, становясь знаком и включаясь в коммуникацию с другими объектами;

3) тяготение к тому первозданному, из которого вещь была создана, объясняет ее амбивалентную сущность, ее антропологические свойства, весь ее цикл жизни: порядок может обернуться хаосом, спасение – опасностью, создание – разрушением и т. д.⁶¹;

⁶⁰ Там же. С. 15.

⁶¹ Там же. С. 17.

4) нельзя понять вещь по отдельным отрезкам её бытия, смысл ее раскрывается через движение и трансформацию, потому вещь может стать посредником, обозначающим протяженность, продление и переход;

5) вещь может стать не только участником, но и инициатором перемен, предвещать культурный сдвиг⁶²;

6) весь путь жизни человека и есть своего рода собирание и нескончаемое потребление вещей.

Сравнивая вещь в дискурсе культурологического знания и вещь как социально ориентированный феномен, Ионесов приходит к выводу о том, что именно культурологический подход представляется наиболее комплексным и перспективным.

Вещность из литературы неустраима⁶³, поэтому изучение поэтики вещного мира – одно из важнейших направлений литературоведения.

Категорию вещи, художественный предмет, художественный мир вещей, предметную сферу в творчестве того или иного автора изучали, теоретически осмысливали Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, В.Е. Хализев, Ю.В. Манн, А.П. Чудаков, А.В. Урманов, Е. Фарыно, Т.В. Цивьян, Л.В. Карасев, Р.С. Спивак, А.В. Соловьев и др.

Понятие *вещь, предмет* раскрывается в работах А.П. Чудакова «О способах создания художественного предмета в русской классической литературной традиции», «Предметный мир литературы (К проблемам категорий исторической поэтики)», «Вещь в реальности и в литературе», «Слово – вещь – мир: Вещь во вселенной Гоголя».

В работе «Предметный мир литературы (К проблемам категорий исторической поэтики)» (1986 г.) А.П. Чудаков высказывает ряд очень важных в контексте нашего исследования мыслей.

С точки зрения А.П. Чудакова, предмет – это особый, отличный от других феномен, со своей спецификой, категория с собственными

⁶² Там же. С. 18.

⁶³ Чудаков А. П. Предметный мир литературы. (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 253.

закономерностями и качествами⁶⁴. Отмечая важность изучения предметного мира в том или ином художественном произведении, исследователь говорит: «В мире писателя одной из составляющих является характер изображения того сообщества предметов, среди которого проходит жизнь человека и вне и без которого она невозможна»⁶⁵.

Рассмотрение вещи в художественном мире писателя имеет очень важное значение, так как, анализируя видение мира писателем, в первую очередь, согласно А.П. Чудакову, стоит обратить внимание на видение художником предмета, вещи⁶⁶.

Вещь неотделима от человеческого бытия во всех его проявлениях, любое событие в мире духа (высокой духовности) – сопряжено с нахождением медитирующего субъекта в некоей точке пространства и определенной предметной ситуации. Поэтому человек всегда подходил к вещам и орудиям не только утилитарно, но и эмоционально.

Перечисляя действия, которые выполняют читатель или исследователь, постигая предметный мир произведения, А. Чудаков использует понятия «вещный облик эпохи», «вещеоощущение эпохи», «вещеориентированность» автора (которая ранее, чем сюжет или герой, говорит об индивидуальности автора). Понятие «художник» определяется исследователем через понятие вещь (художник – созерцатель вещей, носитель вещных интенций времени).

Вещь в упомянутой работе литературоведа трактуется как изначальная единица мира, его первоматерия. А. Чудаков определяет предмет как выраженное в словесной форме конкретно-предметное образование, обладающее как в сознании художника-творца, так и в воспринимающем сознании всею полнотою бытия. Художественный предмет трактуется как репрезентативная единица, несущая в себе главные качества изображенного мира, в который он входит, который он строит, и

⁶⁴ Там же. С. 251.

⁶⁵ Там же. С. 251.

⁶⁶ Там же. С. 253.

потому его изучение – «существенная и необходимая ступень в установлении свойств всего этого мира»⁶⁷.

Важным представляется разъяснение А. Чудаковым природы художественного предмета: он прост и понятен, однако он не исчерпывается этой первичной внятностью, так как он обнаруживает в себе другие, глубинные слои. Материальные предметы превращаются в умопостигаемые и помещаются перед духовным взором во внутреннем пространстве. И это пространство является единственным местом бытия художественного предмета.

Размышляя о жизни предмета в художественном тексте, А. Чудаков пишет, что на облик художественного предмета влияют не только конкретные импульсы, исходящие от ближайшего родственника – бытийного вещного прототипа, но и силы более далекие, но не менее действенные – силы ситуативного поля, всего контекста произведения, законов мира писателя в целом⁶⁸. Исследователь приходит к выводу: у предмета есть онтологическая тайна, так как он представляет собой сплав всех авторских интенций, в том числе не осознанных самим автором; как феномен изображенного мира, он прежде всего является элементом качества системы, и только потом – нечто, изображающее внеположенные художественной системе явления.

В работе В. Топорова «Вещь в антропологической перспективе (апология Плюшкина)» отражен взгляд на вещь как на творимый предмет, человек, соответственно, находится внутри последнего этапа космогенеза и антропогенеза, выступает как демиург. Далее исследователь приходит к выводу, который формулирует, используя слово *печать*: «вещетворение» и «вещепользование» определяют важный аспект жизни и деятельности человека и через них самого человека, «ибо вещь несет на себе печать человека, которому она не только открыта, но и без которого она не сможет

⁶⁷ Там же. С. 254.

⁶⁸ Там же. С. 262.

существовать»⁶⁹. В акте творения, по мнению В. Топорова, всегда присутствует «духовное» делание, на каждом шаге космологического творения одновременно и нераздельно вовлекаются дух и материя.

Рассуждая о делении вещей на «слабые» и «сильные», В. Топоров отмечает, что функция «делания» необходима как для решения задачи непосредственного жизнеобеспечения человека, так и для «теоретического» уяснения отношений человека, «малого космоса» (микрокосма) с миром, «большим космосом» (макрокосмом)⁷⁰. Таким образом, в контексте размышлений ученого особое значение приобретает мысль о связи двух целых (макрокосма и микрокосма) через вещь. Статус человека, способного к творению таких предметов, приравнивается к демиургу. Этот человек не только творец, он одновременно и жертва творения: человек жертвует чем-то своим ради сотворения вещи во внешнем мире. Эта жертва такова, что вызванные ею к жизни вещи творят (рождают) нового человека, который благодаря им перерастает свое «начальное или вообще прежнее состояние»⁷¹. Эти выводы исследователя обретают особое значение при анализе трилогии В.И. Белова «Час шестый», так как один из ее сюжетов – это сюжет творения/строительства мельницы крестьянином-демиургом.

Специфика подхода В. Топорова к вещи, к анализу предметного мира в произведении объясняется особым типом рассуждения ученого: его размышления отталкиваются от высказываний Блаженного Августина и схемы-идеи Николая Кузанского. В. Топоров приводит слова блаженного Августина: «Мы видим вещи таковыми, каковы они суть, вещи же таковы, какими их видит Бог»⁷². Исследователь формулирует тезис о разной глубине одной и той же вещи: в свете Божьего взгляда вещь раскрывает

⁶⁹ Топоров В.Н. Вещь в антропологической перспективе (апология Плюшкина) // Миф. Риутал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 8.

⁷⁰ Там же. С. 12.

⁷¹ Там же. С. 14.

⁷² Там же. С. 21.

иную свою глубину. В. Топоров приходит к выводу о том, что вещь в силу ее подобия ведет человека к Богу, и человек должен помнить, что через вещи он вступает в общение с Богом и Бог через них говорит с человеком. Вещь держится напряжением двух полей (внутреннего и внешнего). Вещь несет в себе мир, его образ, но и мир несет в себе вещь – это и есть схема учения Николая Кузанского о конечном и бесконечном, сливающихся в единое гармоническое целое, и о Боге, заключенном в любой самой малой вещи. Таким образом, одна из главных идей, сформулированных в исследовании В. Топорова, – идея образования союза Бога, человека и вещи («Бог окликает человека как Отец. Вещь окликает его как дитя, нуждающееся в отце»⁷³). Третьей, принципиально значимой цитатой в работе литературоведа, на основании которой он выстраивает лестницу бытийственности (Бог – человек – вещь), можно считать цитату из трудов аввы Дорофея. В приведенном в Примечаниях фрагменте говорится о совести, которую нужно хранить и в отношении к Богу, и в отношении к ближнему, и в отношении к вещам, в последнем случае имеется в виду бережное обращение с вещью, человек не должен давать ей портиться, не должен бросать ее без нужды.

Особый подход к анализу предметного мира художественного произведения предлагает Л.В. Карасев. В работе «Вещество литературы» (2004 г.) он формулирует исходный тезис о том, что важен взгляд, который очищает вещи или вещества от их культурных значений, который переводит их в разряд предметов или фактур, говорящих друг с другом на языке бытийной представленности, вещественного присутствия в мире⁷⁴. Исходный смысл, с точки зрения исследователя, изменяясь внешне, приобретая новые формы в рамках одного и того же сюжета, все время остается одним и тем же по своей сути и направленности. Этот исходный смысл может обнаружить, проявить себя в тексте рядом

⁷³ Там же. С. 33.

⁷⁴ Карасев Л.В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2011. С. 28.

вариантов, то есть иноформ. Онтологически ориентированный взгляд, по словам Л.В. Карасева, вынимает вещи из знакомых оберток, дает почувствовать их тепло, холод, запах, твердость или упругость, их материю. Вещи и вещества наравне с людьми становятся героями текста. Человек и мир уравниваются друг с другом через общее для них свойство существования и вещественности. Тело человека оказывается в одном ряду с «телами» вещей, они могут вступить в диалог на языке вещества.

Семантику вещей изучала Т.В. Цивьян. В ее книге «Семиотические путешествия» есть глава «К семантике и поэтике вещи», в которой дается следующее определение понятию «вещь»: это одно из материальных, буквальных воплощений культуры, результат рукотворной деятельности человека, постоянный его спутник, основной строительный элемент его мира, микрокосмоса⁷⁵. Исследователь отмечает, что в космологических текстах вещи или не изображаются или включают ее мимоходом, как нечто функциональное. Затем вещь «берет реванш»: она становится существенным элементом, основным индексом истории и культуры, по которому определяют «образ» соответствующего хронологического среза. Т.В. Цивьян описывает взаимоотношения человека и вещи как смену влияния: мир вещей создавался человеком, поддерживался им, охранялся, затем этот мир приобретает самостоятельность, независимость и даже — власть над человеком. Управляемый вещный мир служит космосу, вышедший из повиновения, превращается в угрозу, может привести к хаосу. Т.В. Цивьян отмечает, что двойственность вещи заставляет человека балансировать между двумя полюсами: не пристращаясь к вещам, видеть в них здравый смысл и пользу, что соответствует христианской традиции⁷⁶.

Т.В. Цивьян утверждает, что вещь и ее имя самостоятельны, разделены по времени возникновения, поэтому «лингвистический

⁷⁵ Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 121.

⁷⁶ Там же. С. 123.

портрет» вещи помогает обнаружить новые смыслы собственно денотата, т. е. вещи как таковой⁷⁷.

Т.В. Цивьян предлагает подход к анализу вещного кода произведений, сгруппированных по хронологическому и/или пространственному и/или по каким-либо другим принципам⁷⁸.

В литературоведческих работах обсуждается использование понятий «предмет» и «вещь». Так, например, Е.М. Бондарчук отмечает, что эти понятия используются чаще всего в недифференцированном, наиболее общем, объединяющем значении (как всякое конкретное материальное явление, воспринимаемое органами чувств как нечто существующее особо, как артефакт, т. е. материальный продукт человеческой деятельности). Исследователь предлагает разграничить значение понятий «предмет» и «вещь» и для сохранения смысловой точности в обобщенных характеристиках совокупности реалий художественного целого использовать составной термин «предметно-вещный мир»⁷⁹. В статье Л. В. Савеловой отмечается, что предметный состав бытия героя реализуется не только в изображаемых образах вещей, интерпретируемых как «предметы физического мира», «реалии материальной культуры», находящиеся «вне природы и природного ряда» и организованные в художественном целом «исходя из «антропоцентрических» принципов»⁸⁰, но в их соотношении, динамике этих соотношений; понятия «вещь» и «предмет» используются как синонимы.

В работе Л.Я. Гинзбург «О лирике» отдельный раздел посвящен исследованию образа вещного мира в поэзии И. Анненского. Наблюдения Л.Я. Гинзбург, методы и приемы, которыми она пользуется при описании

⁷⁷ Там же. С. 125.

⁷⁸ Там же. С. 137.

⁷⁹ Бондарчук Е.М. Поэтика культурной памяти и предметно-вещная онтология в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2020. № 5 (211). С. 144.

⁸⁰ Савелова Л.В. Метафизика предметности в романе-трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» // Вопросы русской литературы. 2015. № 3. С. 19.

семантики вещей в лирике И. Анненского, выводы об их функциях могут быть использованы и при работе с прозаическим текстом.

Л.Я. Гинзбург отмечает, что вещь у И. Анненского может быть аксессуаром, может не быть им, и тогда она превращается в лирический центр, она не статична, а вовлечена в движение. Вещи – скрипка, шарманка, будильник, испорченные часы, горящий фитиль, выдыхающийся детский шар – действуют, следовательно, меняются их соотношения с миром внешним и с тем внутренним, психологическим миром, которому они соответствуют. Через сюжетное движение вещей совершается лирическое исследование душевного процесса, детализация и конкретизация отдельных психологических состояний. В динамике вещей отражается динамика душевных порывов человека. Связь между вещью и ним может быть символической: вещь иносказательно замещает человека, наделяется его свойствами. В некоторых случаях вещи в стихах И. Анненского сохраняют свое предметное качество, сопровождают душевный процесс, становятся его выразительными атрибутами. Третий тип соотношения между вещью и человеком: предмет не сопровождает человека и не замещает его иносказательно; «оставаясь самим собой, он как бы дублирует человека»⁸¹. В стихотворении «Стальная цикада», с точки зрения Л.Я. Гинзбург, изображается то ли отданный в починку часовой механизм, то ли тоскующее сердце человека. И то, и другое – двойники⁸².

Если раньше мифотворчество и поэзия одушевляли природу, превращали ее в аналогию и подобие человека, то в начале XX века этот процесс распространился на вещи городского бытия: они тоже становятся ландшафтом души и ее подобием. Однако, чтобы вплотную приблизиться к человеку, городской мир, по мнению Л.Я. Гинзбург, должен был сократиться в размерах до единичных вещей. Символическая концепция вещей сужает их круг (ограничивает их отбор). Изображение исконно

⁸¹ Гинзбург Л.Я. Вещный мир // Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Советский писатель, 1971. С. 332.

⁸² Там же. С. 332.

символических вещей (часов, маятника, музыкальных инструментов) меняется: новое урбанистическое сознание наполняет эти вечные символы техницизмом. Шарманка, не новый предмет изображения, представлена как технический инструмент, механизм, описывается через ее составные части и их работу – в результате рождается образ муки⁸³. Анализируя образ паровоза, диалог героя с ним, Л.Я. Гинзбург приходит к выводу, что вещи – знаки душевного опыта, а психические процессы как бы ассимилируют материальную среду, окружающую человека. По принципу, сближающему его с И. Анненским, свое лирическое пространство строит молодой Б. Пастернак. Причудливо сочетающиеся в этом лирическом пространстве предметные и психологические реалии приобретают иносказательное значение, не теряя своей реальности.

Е.Р. Коточигова рассматривает изменения во взаимоотношениях человека и вещи в литературе Средневековья, Просвещения, XX века. Исследователь выделяет несколько функций вещи в художественном тексте: культурологическую, сюжетно-композиционную и характерологическую. Вещь может быть знаком изображаемой среды и эпохи – в этом проявляется ее культурологическая функция (особенно важна эта функция вещей в романах-путешествиях, историческом романе, бытописательном рассказе). Характерологическая функция вещей заключается в интимной связи владельца со своей вещью. Отсутствие вещей (минус-прием) подчеркивает сложность характера героя. Вещи становятся знаками-символами переживаний, состояний человека. Сюжетно-композиционная роль вещи возрастает в детективе. Вещь, выделенная в произведении крупным планом, несет повышенную смысловую, идейную нагрузку, превращается в символ. В контексте нашего исследования особую важность приобретает мысль Е.Р. Коточиговой о том, что жанровые различия произведений «сказываются на изображении вещей,

⁸³ Там же. С. 335.

актуализации тех или иных их функций»⁸⁴. Наиболее широкие возможности воссоздания вещного мира открываются в эпосе. Степень детализации вещного мира зависит от авторского стиля. Описание вещей в произведении может быть одной из его стилевых доминант.

Изучению особенностей вещного мира в художественной литературе посвящен ряд научных статей. Их авторы исследуют семантику отдельных предметов, реконструируют систему предметов, функционирующую в разных произведениях одного и того же жанра, выявляют функции вещей в произведении, учитывая интертекстуальные связи, прослеживают превращение бытовой детали в архиметафору и т. д.

Вещь неоднократно становилась объектом исследования в работах А.К. Жолковского. В работе «*Deux ex machina*»⁸⁵ предлагается классификация машин: физические, социальные и языковые, «готовые предметы», «волшебные» и смешанные, универсальная сюжетная машина и машины кульминации. К первой группе относится водосточная труба (акустическая машина), которая становится важным средством развития действия, фабульная функция трубы в первой половине рассказа представлена в гипертрофированно четком и мощном усилителе – рупоре, который может быть заменен отверстием в стене (речь идет о рассказе Д.Г. Лоренса «*The Lovely Lady*»). Автор может вставить машины в сюжет там, где ему нужно сопрячь «далековатые» вещи (например, человек на расстоянии узнает тайные мысли человека и др.). В одном ряду с такими машина стоит множество разного рода готовых предметов, призванных «перекидывать мостики» между «далековатыми» понятиями и ситуациями. Большинство из них выполняют роль либо «машин силы», либо «машин информации» (кнопки, виселица, опахало, гидравлический пресс, ружье, паровоз и др.). К волшебным машинам силы А. Жолковский относит

⁸⁴ Коточигова Е.Р. Вещь // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высш. Шк., 2004. С. 282.

⁸⁵ Жолковский А.Г. «*Deux ex machina*» // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. 3 / Редкол.: Ю. Лотман (отв. ред.), Л. Вальт, Вяч. Вс. Иванов и др. Тарту: Тартуский государственный университет, 1967. С. 146–155.

сапоги-скороходы, ковры-самолеты, к машинам информации – волшебные клубки ниток, зеркальце и др. Машины кульминации, осуществляющие поворот движения, могли бы считаться представителями сюжетного механизма. В самом четком выражении это всякого рода вращающиеся устройства, колеса в широком смысле слова (как, например, мельничное колесо в фильме «Парижские тайны»)⁸⁶.

В другой работе А. Жолковский сосредоточился на семантике готового предмета (окна). Исследователь называет этот предмет излюбленной вещью у Пастернака. А. Жолковский пишет, что вещи используются художником для того, чтобы «одеть плотью» некоторый набор функций, вытекающих в конечном счете из темы произведения. При этом «обмен функций на вещь» удачен в том случае, если эти функции относятся к числу ее основных, конститутивных свойств. Особенно ясно это видно на примере машин, то есть искусственных вещей, имеющих определенное назначение и выполняющих его неукоснительно (ружье стреляет, колесо вертится, лампа горит и т. д.). Вот такие свойства машин и вообще вещей и образуют их «значение».

Анализируя окно как готовый предмет, А. Жолковский отмечает, что разные части окна имеют разные функции: форточка – отверстие, проникновение, оконное стекло – просвет, окно, подоконник (а также «балкон») – открытая внешнему миру часть жилого помещения, на которой могут располагаться элементы мира комнаты, «оконные стекла», «рамы» и «подоконник» – поверхность, допускающая «озарение», «проникание» и «оставление следа». В качестве второго участника контакта эти разновидности предполагают «лучи света», «дождевые капли» или «ветви деревьев», «стекла», «ставни» и «занавески» способны дрожать, дребезжать, колыхаться и т. п. (тема высшей фазы, разновидность «дрожь»). Резюмируя эти наблюдения, Жолковский делает вывод: окно – готовый предмет, иногда конкретизирующий по отдельности, а чаще совмещающий в тех или

⁸⁶ Там же. С. 154.

иных комбинациях ряд существенных для поэтического мира Пастернака функций: контакт между 'домом' (человеком, обстановкой комнаты, свечой, очагом, посудой, едой, рукодельем, а также составными частями самого окна) и 'внешним миром' (ветром, запахами, семенами растений, звуками, облаками, молнией, зарей, солнцем, огнями улиц, зимой, снежинками, сугробами, землей, детворой, горным склоном, почками, ветвями, листьями, цветами, дождевыми каплями); при этом применяются следующие разновидности контакта – 'проникание', 'приникание', 'оставление следа', 'это – то же, что то', 'озарение'⁸⁷.

Особый интерес вызывают работы литературоведов, в которых авторы, используя разные методы, исследуют предметный мир одного и того же произведения. Так, например, в статье Л. Киселевой, посвященной «Письмам русского путешественника» Н.М. Карамзина, формулируется вопрос: насколько литературна природа бытовых предметов, вещей, представленных в «Письмах...» или они принадлежат лишь внеположенному литературе миру быта и входят в текст как часть описываемой реальности и как средство характеристики героя? Рассматривая разные предметы в их сопоставлении с предметами из «Сентиментального путешествия» Л. Стерна, автор статьи подчеркивает их сентиментально-символическую функцию. В статье А.Е. Пучковой «Предметность в осмыслении окружающего пространства и становление личности героя-рассказчика: “Письма русского путешественника”» исходным для определения типологии вещей в указанном произведении Н.М. Карамзина становится тезис о жанровой полифонии произведения: в нем сочетаются признаки беллетризованного путеводителя, «сентиментального путешествия» в духе Л. Стерна, а также аллегорического путешествия инициатического типа. Каждый из этих жанровых принципов предполагал отдельную художественную стратегию

⁸⁷ Жолковский А.К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. С. 209–240.

работы с предметным миром текста. В результате исследования автор работы приходит к выводу: каждая деталь не только маркирует конкретный эпизод, но и актуализирует культурно-исторические ассоциации, раскрывает философию авторского отношения к миру⁸⁸.

Также А.Е. Пучкова исследует предметный мир в российской массовой прозе второй половины XVIII века. Путем типологизации предметных деталей в российских образцах плутовского романа 1770-х годов (в романах М.Д. Чулкова «Пригожая повариха» и М. Комарова «Ванька Каин»), с учетом их значения в оформлении картины мира, кругозора персонажей, а также возможностей обращения к их внутреннему, душевному состоянию, обусловленному внешними обстоятельствами, реконструируется антропологическая концепция жанра. Пучкова приходит к выводу о том, что массовая литература второй трети XVIII в., представленная главным образом жанром романа, создавала особые, благоприятные условия для освоения литературой сферы предметности⁸⁹. Наиболее продуктивной в этом отношении оказалась модель плутовского романа, сюжетная схема «похождений», позволяющая глубоко погрузить героя в обстоятельства низкого быта. Требовавшие предметной конкретности в изображении мира, знакомого читателю, разнообразные предметные детали при этом раскрывали специфику картины мира героя, конкретизировавшейся в рамках романной формы. С точки зрения автора статьи, предметы, выводящие от изображения внешних условий действия к передаче внутреннего состояния, чувств и переживаний героя, играют значительную роль в романе Чулкова, произведение становится одним из первых в русской литературе примером текста с психологически насыщенными деталями.

⁸⁸ Пучкова А.Е. Предметность в осмыслении окружающего пространства и становление личности героя-рассказчика: «Письма русского путешественника» // Litera. 2025. № 8. С. 309–319.

⁸⁹ Пучкова А.Е. Предметный мир в российской массовой прозе второй половины XVIII в. (Михаил Чулков, Матвей Комаров) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2025. Том 18. Вып. 7. С.2929–2934.

В статье Е.Ю. Хонг исследуются функции вещей в произведениях писателей XX века. Автор утверждает, что в этих произведениях, с одной стороны, возрастает значимость роли вещи в изображении душевных процессов и особенностей внутреннего мира человека; с другой стороны, очевидна тенденция к «равноправию» вещей и персонажей (причём отнюдь не только в сказках, фантастике и фэнтези, для которых это характерно). Исследователь указывает на механизм создания образа вещей – персонификацию, в частности антропоморфизм⁹⁰. Анализируя вещный мир в романе Ю. Олеши «Зависть», Е.Ю. Хонг приходит к выводу: через «взаимоотношения» с вещами подчёркивается комплекс неполноценности рассказчика и раскрывается один из мотивов его доминирующего чувства – зависти, антитеза героя, наделенного воображением и художническим талантом, даром рефлексии (Кавалерова) трезво мыслящему материалисту Бабичеву – таким образом, мир духовный противопоставляется миру вещественному. Роман Ю. Олеши оказал сильное влияние на творчество В. Набокова, отличительной чертой стиля которого стало пристально внимание к миру вещей. Аллюзии «Зависти» особенно заметны в романе «Король, дама, валет», что позволяет исследователям говорить о прямом заимствовании некоторых вещных образов. С точки зрения Е.Ю. Хонг, вещь в романе В. Набокова поднимается до уровня самостоятельной субстанции, вступающей в равноправные отношения с человеком, а иногда и превалирующей над ним (так ведут себя вещи по отношению к Францу). Исследователь подчеркивает разницу функции вещей в двух сравниваемых романах: в романе Ю. Олеши контакт героя с вещами подсвечивает только некоторые грани его личности, в романе В. Набокова они косвенно указывают на разные аспекты человеческой психологии (настроения,

⁹⁰ Хонг Е.Ю. Характерологическая функция антропоморфной вещи в прозе XX века // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2021. №4. С. 99–106.

чувства, мимолетные впечатления, перманентные свойства характера). Набоковские герои делятся на два типа: на тех, кто способен сочувствовать вещам, и тех, кто не способен проявить к ним жалость. Автор статьи пишет о гуманистической традиции русской классики – изображать повествователя / героя, сочувствующего вещам, которое сопряжено со способностью героя /повествователя сочувствовать людям (как в «Записках не писателя» И.С. Шмелева, «Чевенгуре» А.П. Платонова). В произведениях Т. Толстой, близкой по творческой манере В. Набокову, вещи отражают качества не только конкретной личности, но и психологические грани собирательного образа, а также тип авторской эмоциональности⁹¹. Вещное замещение человека, возвышение вещей в рассказах Т. Толстой подчеркивается гротеском.

В статье В.Я. Ивановой «Архиметафора “Рукавичка” в повести В. Распутина “Последний срок”» (2011 г.) импульсом к размышлению стало наблюдение: в тексте слово «рукавичка» встретилось всего три раза, что удивительно, так как само слово является очень употребительным в Сибири. Автор исследования, анализируя самые значимые эпизоды повести, прослеживает появление в тексте таких образов, как рука и ладонь. В итоге В.Я. Иванова выстраивает пирамиду, в основании которой находится слово «рука», в середине – «ладонь», на вершине – «рукавичка». В основании пирамиды заложено слово, которое встречается в тексте повести чаще двух других и с помощью которого героиня – старуха Анна – связана с другими персонажами, на вершине – слово, которое встречается всего 3 раза и связывает Анну не с живыми людьми, а с предметом – стеной. Автор статьи приходит к выводу, что рукавичка становится архиметафорой, в которой аккумулируется семантика нравственных,

⁹¹ Там же. С. 104.

экзистенциальных, духовных изменений, метафорой входа в трансцендентное пространство⁹².

Особый интерес представляют работы литературоведов, которые исследуют одни и те же вещи в одних и тех же художественных текстах, при этом один из исследователей вступает в диалог с другим. Так, например, работа «Между вещью и пустотой: Из наблюдений над поэтикой сб. И. Бродского “Посвящается стулу”» М.Ю. Лотмана и Ю.М. Лотмана становится отправной точкой для другой – «Человек. Бог. Творчество. Стул И. Бродского и стол М. Цветаевой» Р.С. Спивак. Остановимся на основных положениях этих двух работ литературоведов, чтобы зафиксировать разные подходы к анализу семантики одного и того же предмета в одном и том же художественном тексте.

В работе М.Ю. Лотмана и Ю.М. Лотмана⁹³ вещь рассматривается как соединение формы и материи. Материя, из которой состоят вещи, конечна и временна; форма вещи бесконечна и абсолютна. Этот тезис авторы статьи иллюстрируют цитатой из стихотворения Бродского: ср. заключительную формулировку стихотворения «Посвящается стулу»: «...материя конечна. Но не вещь». Из примата формы над материей следует, в частности, что основным признаком вещи становятся ее границы; реальность вещи – это дыра, которую она после себя оставляет в пространстве.

В статье М.Ю. Лотмана и Ю.М. Лотмана рассматривается семантика конкретной вещи – стула. Исследователи отмечают, что текст стихотворения И. Бродского «Посвящается стулу» как бы скользит между несколькими значениями. «Возьмём некоторый стул» – типичное логическое рассуждение о свойствах «стула вообще», «возьмём за спинку

⁹² Иванова В.Я. Архиметафора «Рукавичка» в повести В. Распутина «Последний срок» // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2011. № 10. С. 146.

⁹³ Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой. (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уrania»). [Электронный ресурс]. URL: <https://opentextnn.ru/man/lotman-ju-sovmestno-s-m-ju-lotmanom-mezhdu-veshhu-i-pustotoj/> (дата обращения 12.03.2026).

некоторый стул» – конкретный стул-вещь, стул не просто «этот», стул с определённым артиклем, но он «мой», то есть единственный, собственный, лично знакомый (словно «Стул» превращается в имя собственное), на нём лежал наш пиджак, но он же и конструкция в чертёжных проекциях. В дальнейшем и эта «чертёжная» форма вытесняется из пространства, оставляя после себя лишь дыру в форме стула. Но это не простое исчезновение – это борьба, и в такой же мере, в какой пространство вытесняет стул, стул вытесняет пространство («Стул напрягает весь свой силуэт» – все три принципиально различных уровня реальности: стул-вещь, стул – контур, силуэт и пространство, вытесненное стулом, – чистая форма – равнозначные участники борьбы).

Р.С. Спивак считает, что статья М.Ю. Лотмана и Ю.М. Лотмана, освещающая философию вещи в названном стихотворении Бродского, написана вне сопоставления с Цветаевой, по этой причине оставляет без внимания, на взгляд Р.С. Спивак, центральную проблему стихотворения «Посвящается стулу» – природы творчества, вообще для Бродского актуальную⁹⁴. В работе «Человек. Бог. Творчество. Стул И. Бродского и стол М. Цветаевой» исходным тезисом становится мысль о том, что в цикле «Посвящается стулу» диалог Бродского превращается в полемику, принимает форму художественно-философской пародии на лирический цикл Цветаевой «Стол». Главная мысль Р.С. Спивак состоит в том, что Бродский намеренно и нарочито снижает цитируемые образы и мотивы цветаевского цикла, дискредитирует предмет разговора, вписывает его в другую систему координат. Прокомментируем ход анализа вещи в двух сравниваемых художественных текстах, который выстраивается в работе Р. С. Спивак.

Р.С. Спивак отмечает, что и Цветаева, и Бродский одинаково называют объект своего внимания – вещь, но вкладывают в это понятие

⁹⁴ Спивак Р.С. Небесный и земной Космос русской литературы конца XIX–начала XX века. Знаки и смыслы. СПб.: Нестор-История, 2020. С. 227.

разный смысл и разное отношение. Для Цветаевой вещь – высочайшая оценка объекта описания, для Бродского – что-то несущественное, всего лишь мебель, среднестатистическая вещь. По объему произведение Бродского значительно меньше, что тоже, с точки зрения исследователя, объясняется семантикой слова «вещь»: речь-то всего лишь о вторичном⁹⁵.

Далее Р.С. Спивак отмечает разные интонации поэтов, в итоге – разную форму перечня свойств вещи: у Цветаевой одическая интонация, реестр заслуг стола, у Бродского – краткая опись наличных признаков объекта – с интонацией и стилистикой протокола. Для Цветаевой объект описания – субъект, самостоятельный, активный, высокая духовная субстанция. Для Бродского вещь-стул антиантропоморфен, антисубстанционален, он пишет о нем как об испытываемом материале. Цветаевский стол сам создает ценности, влияет на мир и лирического героя-поэта, стул Бродского подчеркнуто статичен, бесплоден. На основании наблюдений над ассоциацией (стола со столпом) Р.С. Спивак приходит к выводу об уравнивании в композиции строфы понятий «деяние» и «радение», что, в свою очередь, позволяет ей сделать следующий вывод – в столе Цветаевой «налицо богоявленность»⁹⁶. Мотивы Цветаевой у Бродского перемещаются с сакрального на профанный – об этом свидетельствует употребление просторечных слов, замена бытовым эквивалентом «жуть» высокого переживания священного ужаса, стирание сакральной символики «гвоздя», замена пространства с письменным столом в центре, в котором всегда присутствует Бог, на лишенную нравственного содержания вертикальность и др.

Определяя стол у Цветаевой как особую вещь, в которой соединяются Божественное и Человеческое, талант и мастерство, иррациональное и нравственное, Р.С. Спивак говорит о противопоставленности этого (письменного) стола другому (обеденному).

⁹⁵ Там же. С. 229.

⁹⁶ Там же. С. 231.

Отдельное внимание исследователь уделяет фигуре сидящего за столом – у Цветаевой это поэт, Серафим, работник, пахарь. Стол, как живой организм, неповторим, индивидуален, вездесущ и вечен. Стол объединяет разные пласты жизни (частную, народную, национальную). Стул у Бродского – земное, созданное человеком, утилитарно используемая, лишенная жизни и божественного начала вещь. Он сделан, вторичен, и потому – за рамками вопроса о подлинности. Человеческое – лишь имитация божественного, в связи с этим стул лишен органики. Подводя итоги, Р.С. Спивак констатирует: механически соединенное образование, но не целостность, не субстанция. Неорганичность, неструктурность вещи подчеркивается в стихотворении Бродского принципом описания стула: каталогизирования, суммирования признаков. Р.С. Спивак выделяет одну из главных оппозиций в тексте Бродского – противостоящий стулу-вещи «голос». Итоговой оппозицией, оттеняющей разные смыслы, становится оппозиция «вещь»-«вещ» (краткая форма атрибута Бога). Таким образом, цветаевскому апофеозу вещи Бродский противопоставляет ее иронический портрет⁹⁷. Вещь – часть «мира мебели», она не субъект созидания, а объект «использования». Подводя итоги, Р.С. Спивак использует метафору: в пародии Бродского вещь только знак, а не буква в тексте жизни, стул никогда не заменит дерево (древо жизни), останется камуфляжем живой жизни⁹⁸.

Поэтике вещи в современном русском рассказе посвящен один из разделов учебного пособия «Русская и калмыцкая литература XX-XXI веков: жанр, конфликт, герой» Р.М. Ханиновой, материалом для исследования стал рассказ Н. Садур «Стул». Р.М. Ханинова, опираясь на идеи В. Н. Топорова о трех кругах вещей, анализирует семантику главной вещи рассказа – стула. Автор статьи приходит к выводам о том, что семантически значимым является первый вещный круг в рассказе – одежда

⁹⁷ Там же. С. 239.

⁹⁸ Там же. С. 240.

матери: юбка и два платья, которые она постоянно расставляет, так как поправляется и не вмещается в прежние вещи. Эта трансформация одежды – знак деформации ее носителя. Второй вещный круг в жизни главной героини связан с ее «утекающей» жизнью – старая облупленная мебель, сломанная ножная машинка, на которой она не умела шить. Стул стал символом пустоты в жизни главной героини рассказа. Поэтому она подсознательно пытается заместить эту пустоту, скрыть ее (садится на стул). Стул теперь в центре комнаты, мешает ей ходить. Исследователь рассматривает семантику и другой вещи – дивана-кровати, с которой героиня не может встать. Ее жизненное пространство умалется до одной вещи, доступной ей. Эта вещь также семантична и символична: это трансформер – диван и кровать одновременно, в собранном и раскладном виде. Перед смертью главная героиня видит в комнате семилетнюю девочку, в которой узнает себя. Девочка с огненными крыльями ставит стул на место, за что героиня и благодарит ее (стулу нашлось место, которое хозяйка не смогла найти ему при жизни). Обобщая наблюдения над вещами первого и второго круга, принадлежащими главной героине рассказа, Р.М. Ханинова говорит, что в них отражается значимая для понимания произведения идея: трансформация вещного мира свидетельствует о трансформации мира, семьи, жизни⁹⁹.

Особый интерес представляют статьи исследователей, исходным тезисом которых является утверждение о вещи как ключевом понятии для всей национальной литературы. Например, в статье И.А. Сиволобовой формулируется мысль о сосредоточенности на вещах как особом направлении внимания в австрийской литературе, что свидетельствует о специфическом понимании ею реальности¹⁰⁰. «Вещные» стихи Р.М. Рильке,

⁹⁹ Ханинова Р.М. Русская и калмыцкая литература XX–XXI веков: жанр, конфликт, герой. Учеб. пособие. Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2018. С. 8.

¹⁰⁰ Сиволобова И.А. Поэтика вещи в современной австрийской литературе (на материале романов Э. Елинек „Die Liebhaberinnen“, „Die Klavierspielerin“, „Die Ausgesperrten“) // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2017. Том 3. № 4. С. 95–104.

произведения Ф. Кафки, в которых вещи становятся сгустками страха и растерянности персонажа, в романе Э. Каннети, в котором вещи вбирают в себя людей, свидетельствуют об укоренившейся вещной традиции в австрийской литературе. Вещная поэтика, с точки зрения И.А. Сиволобовой, ярко отразилась в романах современного автора Э. Елинек. Анализируя сюжет, систему персонажей, особенности языковой организации текстов романов Э. Елинек, исследователь делает вывод о поэтике предметно-вещного мира автора в контексте австрийской вещной традиции: субъект-персонаж и объект вещь в произведениях как бы меняются местами, т. е. происходит очеловечивание вещи и овеществление персонажа, вещи в романах существуют как метод выявления лжи, молчание автора нарушается вещами («онтологизация языка через вещь»). Выявленные И.А. Сиволобовой способы функционирования вещи отражают то, как на уровне поэтики произведения решается задача критики социального уклада¹⁰¹.

Особенностям организации предметного мира в художественном произведении посвящен ряд диссертационных исследований: в работе Е.С. Мякининой рассматривается вещный мир в произведениях Н.В. Гоголя 1830–1840-х годов, в исследовании И.К. Давыдовой – в произведениях Н. С. Лескова, А.В. Красушкина анализирует предметный мир в сборниках «Физиология Петербурга», В.Б. Полищук изучает предметный мир в прозе В. Набокова, А.В. Урманов – в произведениях А.И. Солженицына и др.

В исследовании А.В. Урманова одна из глав посвящена предметному миру в повестях «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор». Подход А.В. Урманова определяется идеями А. Чудакова о художественном предмете, который несет в себе черты того мира, частью которого является. А.В. Урманов предлагает рассматривать предметные образы как некие кванты, несущие в себе генную память об общем устройстве поэтической

¹⁰¹ Там же. С. 100.

вселенной автора, ее свойствах и качественных характеристиках¹⁰². Исследователь отмечает, что в повести «Один день Ивана Денисовича» разные предметы выполняют разные функции: часть из них характеризует лагерный быт и сталинскую эпоху в целом, большинство оказывается в зоне воздействия «неких силовых полей, образующихся вокруг персонажей»¹⁰³. Такие антропологизированные вещи уже нельзя отнести к сфере чистого быта, ибо они характеризуют не только предметный мир произведения, но и внутренний мир персонажей. С точки зрения исследователя, подобное явление не может квалифицироваться как «бытовизм», «бытописание», хотя и основано на изображении бытовых предметов. В контексте нашего диссертационного исследования особо интересными являются наблюдения А.В. Урманова над способностью вещей творить космос (космос малого мира создается из личных вещей зэка, который таким образом обживает лагерный хаос, выстраивает внутри антибытия космос малого мира, организованный по принципу большого мира) и о роли вещей, которые зэк изготавливает сам, в перевернутом мире: они становятся формой его самоутверждения¹⁰⁴.

Анализируя повесть «Матрёнин двор», А.В. Урманов моделирует вещные поля главной героини Матрёны и других персонажей (Фаддея и Игнатича). Он концентрирует внимание на особенностях личности героев, так как этим объясняется характер их влияния на вещи. Само влияние обозначается словами «поле притяжения», «орбита». Суть влияния двух разных героев на предметы такова: Фаддей низводит вещи до уровня предметов потребления или средств наживы, Матрёна же «возносит» их до сферы духовности, очеловечивает, согревает теплом своей души. То есть, попадая в поле одного героя, вещи проявляют только материальную сущность, попадая в поле другого – открывают идеальную сущность, а

¹⁰² Урманов А.В. Поэтика прозы А. И. Солженицына. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук: 10.01.01. М., 2001. С. 253–254.

¹⁰³ Там же. С. 255.

¹⁰⁴ Там же. С. 259.

также другие качества: знаковость, символичность, сакральность и т.д. А.В. Урманов делает вывод о синтезе идеального и материального в произведении; с его точки зрения, аддитивное двуипостасное единство идеальной и материальной субстанций – принцип миромоделирования, который в христианском искусстве снимает противоположенность неба и земли, духа и плоти, что подтверждает «факт рецепции Солженицыным достижений религиозной эстетики прежде всего эпохи Средневековья»¹⁰⁵.

Моделирование вещного поля героя рассматривается как один из способов постижения образа персонажа в статье Т.Е. Аркатовой, в которой автор исследует вещное поле главного героя романа В. Белова «Всё впереди» Дмитрия Медведева. Исходным тезисом Т.Е. Аркатовой является положение о том, что в этом произведении изображается кризисное состояние современной русской цивилизации, одним из элементов поэтики, который наиболее полно показывает драматические изменения национального космоса, является предметный мир¹⁰⁶. Сопоставляя набор предметов, в окружении которых жил герой в первой части романа, с набором во второй, Т.Е. Аркатова приходит к выводу о том, что герой изменился, он стремится прийти к душевному покою, пытается найти что-то главное. Традиции раскаяния и самоограничения с целью духовного очищения и возвышения, по мнению исследователя, отсылают к истокам русской литературы, а именно к древнерусским житиям, в которых не раз упоминается о том, как русские праведники отказываются от самого необходимого. Выстраивая контекст (обращаясь к «Житию Феодосия Печерского», «Житию Сергия Радонежского», роману Ф. Абрамова «Дом», к высказываниям А.И. Солженицына о раскаянии и самоограничении как категориях национальной жизни), Т.Е. Аркатова выделяет мотив отречения от «суетных вещей», который прослеживается в романе «Всё впереди». Это

¹⁰⁵ Там же. С. 271.

¹⁰⁶ Аркатова Т.Е. Вещное поле Дмитрия Медведева в контексте христианской традиции нестяжательства (по роману В. И. Белова «Все впереди») // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. Вып. 4 (60). С. 265.

служит основанием для истолкования вещного поля Дмитрия Медведева в контексте христианской идеи нестяжательства.

Выводы по главе 1

1. Символический язык бытовых вещей, их способность выражать мировоззренческие представления и быть культурными знаками обусловили постоянный интерес к вещи разных наук (философии, культурологии, социологии, антропологии). Анализируя значения слов, которые используются в разных работах в качестве синонимов к слову «вещь», исследователи отмечают, что они являются таковыми только в отдельном смысловом аспекте (гносеологическом, логическом, бытовом), либо отражают смысл категории «вещь» не во всей его сложности, а лишь некоторую ее часть или аспект.

2. В контексте разных наук вещь рассматривается как предмет и как феномен, как символический объект. Утилитарные функции вещи могут быть утрачены ею, однако ее символические функции могут прирастать. Особенность «жизни» вещи заключается в том, что она преодолевает «вещность», превращается в знак – следовательно, осуществляется ее переход из материально-вещественного пространства в пространство идеально-духовное.

3. Вещность неустраима из художественного текста, поэтому в мире писателя одной из важнейших составляющих является характер изображения того сообщества предметов, среди которого проходит жизнь человека и вне и без которого она невозможна. Художественный предмет – репрезентативная единица, несущая в себе главные качества изображенного в произведении мира.

4. В литературоведении сложились разные подходы к анализу образа вещи в тексте художественного произведения. Согласно одному из них, вещь – предмет творения, а человек – не только ее творец, но и жертва. Макрокосм и микрокосм связаны через вещь. Согласно другому, онтологически ориентированному, вещь освобождается от культурных

значений, вещи и вещества наравне с людьми становятся героями текста – человек и мир уравниваются друг с другом через общее для них свойство существования и вещественности.

5. Вещь, выделенная в произведении крупным планом, несет повышенную смысловую, идейную нагрузку, превращается в символ.

6. Традиционно выделяют несколько функций вещи в художественном тексте: культурологическую, сюжетно-композиционную, характерологическую. Одна и та же вещь, характеризуя быт и эпоху в целом, может оказаться в зоне воздействия силовых полей, образующихся вокруг персонажа. Такую вещь называют антропологизированной, она характеризует внутренний мир персонажа.

7. Характер влияния разных персонажей на вещи может быть разным, поэтому, попадая в зону такого влияния, вещь может либо быть низведена до предмета наживы, средства употребления, либо возвышена, очеловечена. Вещь может проявить как свою материальную сущность, так и идеальную, открыть такие свои качества, как знаковость, символичность, сакральность.

8. Прослеживая изменения набора предметов, в окружении которых живет герой в разные периоды своей жизни, можно сделать выводы об изменениях, происходящих в его внутреннем мире.

9. Устанавливая особый характер взаимоотношений вещей и героев «деревенской прозы», исследователи часто обращаются к историко-культурному контексту – древнерусской литературе, христианской культуре. Основание, сформулированное для истолкования вещного поля персонажа «деревенской прозы», как правило, позволяет выделить и описать ценностные ориентации этого героя.

Глава 2

Мир вещей в трилогии В. И. Белова «Час шестой»

Под вещным миром обычно понимается совокупность материальных объектов, организующих среду бытового существования персонажей. Однако формируется она с учетом потенциальной многозначности каждого создающего ее вещного образа, его семантического потенциала, множественности соотносимых с отдельным образом значений¹⁰⁷.

С точки зрения Т.В. Цивьян, вещь как одно из материальных, «буквальных» воплощений культуры, как результат рукотворной деятельности человека является его постоянным спутником, основным строительным элементом его мира, микрокосмоса¹⁰⁸. По мнению исследователя, вещи обнаруживают свою двойственную природу: созданные человеком (то есть являясь объектами), они могут стать самостоятельными, независимыми (то есть превратиться в субъекты). Это отражается и в переходе функций от создателя к созданию: теперь не человек поддерживает, охраняет вещи, а вещи поддерживают, охраняют его. Двойственная природа вещей с особенной очевидностью обнаруживается в переломные моменты истории. Именно такой момент истории изображается в трилогии В.И. Белова «Час шестой».

Трилогия В.И. Белова «Час шестой» – крестьянский эпос, книга о гибели крестьянской Вселенной. Как видно из названия, в трилогии крестьянский мир изображается в особый момент его существования – перед распятием. Семантика порога, надвигающегося ужаса, мучений, смерти, креста, знания о предстоящем конце актуализирована как в названии всей трилогии, так и в названии каждого романа, входящего в нее

¹⁰⁷ Федорова А.В. Люди и вещи // Баранов С.Ю., Воронина Т.Н., Головкина С.Х., Ильина Е.Н., Патапенко С.Н., Розанов Ю.В., Федорова А.В., Фишер Н.Л. Повесть В.И. Белова «Привычное дело» как вологодский текст: монография / С.Ю. Баранов, Т.Н. Воронина, С.Х. Головкина, Е.Н. Ильина, С.Н. Патапенко, Ю.В. Розанов, А.В. Федорова, Н.Л. Фишер. Вологда: ИП Киселев А.В. 2016. С. 53.

¹⁰⁸ Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 121.

(«Кануны», «Год великого перелома», «Час шестой»). Это же значение заложено и в подзаголовках произведений («Кануны. Хроника конца 20-х годов», «Год великого перелома. Хроника начала 30-х годов»): кроме указания на историческое время (20-е и 30-е годы), в них зафиксировано время мифологическое, библейское (рубежное состояние мира, космоса подчеркивают слова *конец, начало*).

Слово *хроника*, повторяющееся в подзаголовках романов трилогии, обозначает жанр светской литературы и жанр христианской письменности.

М.Н. Эпштейн дает следующее определение понятию «хроника»: «Это литературный жанр, произведение повествовательного или драматического рода, содержащее изложение исторически достопримечательных событий в их временной последовательности. В центре хроники время как субъект исторического процесса. В хронике организующей силой сюжета предстает сам необратимый и всеподчиняющий ход времени, которому подвластны действия и судьбы отдельных персонажей и групп»¹⁰⁹. Для хроники обычен экстенсивный сюжет, образуемый чередованием сцен, фрагментов, картин изменяющейся действительности. Структура хроники отражает темп, длительность, порядок и ритм изображаемых событий, за точку отсчета которых, как правило, принимаются моменты реально-исторического времени¹¹⁰.

Хроника как жанр христианской письменности квалифицируется через следующие признаки: для него характерно описание событий от сотворения мира и человека до современной автору эпохи; в произведениях этого жанра все события человеческой истории

¹⁰⁹ Эпштейн М.Н. Хроника // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. Энцикл., 1962–1978. Т. 8: Флобер– Яшпал / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1975. [Электронный ресурс]. URL: <https://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения 29.05.2026).

¹¹⁰ Там же.

нанизываются на единую шкалу времени, устремленного к своему пределу (эсхатону)¹¹¹.

Таким образом, действительность, в которой существуют персонажи трилогии, неоднородна: её события, разворачивающиеся в реальном времени (иногда время происходящего чётко фиксируется в текстах различных документов, которые приводятся на страницах романов), воспринимаются, осмысливаются некоторыми героями и автором в контексте другой истории – священной, христианской, вечной. Потому в изображении вещей в трилогии происходит некий сдвиг: описанные как бытовые предметы, они, функционируя в этой неоднородной действительности, наполняются символическим смыслом, становятся мифологемами.

Первоначальным индикатором анализа текста, по мнению А. Чудакова, может стать список предметов. В такой список, составленный на основе романов трилогии В. И. Белова «Час шестый», следует включить следующие вещи:

предметы интерьера – мебель и текстиль, осветительные приборы (шкаф, божница, стол, венский стул, кровать, оцеп, лавки, зеркало, сундук, ящик, сейф, скатерть, полотенце, половики, ковер, одеяло, холсты, шпалеры, светец, десятилинейная лампа, паникадило, «летучая мышь»);

утварь (самовар, графин, бутылка, ставец, чашки, стопки, ложки, чугунок, корзина, корчага, ендова);

одежда, облачение, обувь (сапоги, полусапожки, краги, джимы, валенки, ботинки, камашки, опорки, шапка, костюм мужской, рубаха, пиджак, гимнастерка, галифе из чертовой кожи, перчатки, рукавицы, плащ, макинтош, шуба, казачок, епитрахиль, камилавка, стихарик, прапорцы, фата кашемировка, сарафан, чулки);

¹¹¹ Хроника Симеона Магистра и Логофета / Перевод со среднегреческого А.Ю. Виноградова, вступительная статья и комментарии П.В. Кузенкова. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2014. 264 с. (Серия: Византия и ее окружение. Источники. Том I.)

аксессуары, атрибуты (пуговицы, брошь, серьги, очки, значки, чемодан, портфель, саквояж, котомка, пестерь, короб);

еда (пироги, налитушки, блины, кисель, настойка, чай, пиво, «рыковка», заяц, сухари, милостыньки, рогульки, постное масло, яйца, зерно, ландрин, колбаса, «канфеты»);

канцелярские принадлежности (карандаш, вечное перо, блокнот, тетрадь, бумага, печать, гвоздь);

оружие (копье, наган, винтовка, пулемет, нож, ремень с пряжкой, гирька, коромысло, хлыст);

орудия труда (косарь, топор, вилы, пила, лопата, сапожный инструмент, борона, веретено, ткацкий стан, куфтырь);

постройки и их части (изба, баня, сарай, гумно, овин, мельница, храм, дом бывшего Зайцева, дом Лошкарева, дом Ермакова, подвалы НКВД, Духов монастырь, фабрика Печаткина, суд, купола и кресты, окно, дверь, ворота, печь, крыльцо, крыша, лестница);

транспортные средства (лодка, корабль, баржа, телега, выездные санки, подсанки, поезд, автомобиль, трамвай, самолет, лыжи);

печатная продукция (заборная книжка, партбилет, книги, учебники, фотографии, репродукции, газеты, афиши);

техника (телефон, радио, патефон, шапирограф, швейная машина);

сакральные предметы (икона, роспись на стене в храме, нательный крест/гайтан, свеча);

музыкальные инструменты (гармонь, балалайка, трубы, свистулька).

Перечисленные вещи могут быть распределены в три круга вещей. В.Н. Топоров указывал, что одежда находится в непосредственном соприкосновении с человеческим телом, она его окружает, хранит его тепло, образуя первую, ближайшую зону иррадиации человеческого начала. Вещи ближайшего окружения и первой необходимости (стол, стул, постель, посуда, утварь и т. п.) образуют второй «вещный» круг, несущий на себе печать человеческого, а целое среды обитания – комната, дом – образует

третий круг, обозначающий границу между внутренним и внешним пространствами деятельности человека.

2.1. Вещи первого круга

2.1.1. Шуба/тулуп, макинтош, сюртук/китель

В вещном мире трилогии В.И. Белова «Час шестой» особую роль играют такие вещи первого круга, как шуба(тулуп)/макинтош/сюртук, такая часть этих вещей, как карман, а также сапоги.

Одежда – наиболее семиотизированная подсистема предметного кода культуры, наделенная широким кругом значений и функций¹¹².

Для культурного кода одежды характерна избирательность (не все предметы и детали одежды получают культурное значение) и различная знаковая нагруженность разных предметов. К наиболее значимым относятся пеленки, платок, пояс, рубаха, фартук, шапка, штаны, шуба, а к особенно важным деталям одежды – ворот, пазуха, подол, пола, рукав¹¹³. Актуализация мотива одежды, по замечанию О.Г. Лазареску, теснейшим образом связана со спецификой национального бытия и национального самосознания¹¹⁴. Русская классическая литература из всего арсенала одежды особое место отводит традиционному типу верхней одежды – кафтану и его зимнему варианту (тулупу/шубе)¹¹⁵.

Описывая одежду как вещь, исследователи говорят о ее особом значении для человека – это некая «оболочка», соотносимая с его телом¹¹⁶ или с душой (так, например, В.Н. Топоров считает, что ветхая одежда Плюшкина указывает не на его скупость или бедность, а на умонастроение

¹¹² Толстая С.М. Одежда // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 4. М.: Международные отношения, 1995. С. 523–533.

¹¹³ Там же. С. 523.

¹¹⁴ Лазареску О.Г. Предметный мотив одежды в русской литературе и фольклоре // Фундаментальная наука вузам. 2013. № 3. С. 357.

¹¹⁵ Там же. С. 357.

¹¹⁶ Толстая С.М. Одежда // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 4. М.: Международные отношения, 1995. С. 523.

и строй чувств героя)¹¹⁷. Думается, что эти два подхода к «оболочке» человека мотивируются разными контекстами: 1) одежда рассматривается как результат эволюции мифической «пра-одежды» – животной оболочки, которую сбрасывает тотемное животное/существо, «чудесная жена» (в таком случае одежда дает толчок к цепи испытаний героя и открывает ему путь к успеху и богатству)¹¹⁸; 2) одежда (кожаные ризы) рассматривается как предмет, появившийся в результате грехопадения, телесная одежда облакает душу со дня рождения по день смерти человека. Таким образом, в произведениях литературы одежда часто перерастает бытовое значение – она становится символом.

Предметы одежды в произведениях писателей, которых относят к представителям «деревенской прозы», выступают как элементы, из которых складывается образ национального мира. В.И. Белов, размышляя об одежде русского крестьянина, отмечает: «Нигде, как в одежде, так прочно и так наглядно не слились воедино два человеческих начала: духовное и материальное. Об этом говорит и бесчисленный ряд слов, так или иначе связанных с понятием одежды. Одежду в народе и до сих пор называют “оболочкой”, одевание – “оболоканием”» (5, с. 166).

Тулуп как национальная зимняя одежда, как одежда крестьян особенно маркирует некоторых героев трилогии, некоторые эпизоды. Эта «оболочка» оболкает не всех персонажей, поэтому представляется весьма важным вычленить кульминационные эпизоды произведения, которые могут быть объединены в одну галерею по общности использованного в них строительного материала – шубы/тулука как вещи,

¹¹⁷ Топоров В.Н. Вещь в антропологической перспективе (апология Плюшкина) // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 62.

¹¹⁸ Лазареску О.Г. Предметный мотив одежды в русской литературе и фольклоре // Фундаментальная наука вузам. 2013. № 3. С. 357.

которая, возможно, сильнее других испытывает иррадиацию человеческого начала. Тулуп/шубу носят Павел Рогов, Киндя Судейкин и Евграф Миронов.

Павел Рогов, возвращающийся в родную деревню, встречает на зимней дороге женщину. Платок, перевязанный через плечо, «поддерживал тяжелую ношу» (4, с. 91), на спине была котомка. Павел отмечает про себя, что на женщине добротный казакин с борами. Она старается пропустить его подводу, встает в снег. Павел пытается разговорить ее, спрашивает, куда она идет (он уже догадался, что она украинская выселенка, которая ищет родственников). Женщина молчит. Наконец, Павел говорит ей, что там, куда она направляется, никого нет, а значит, ей больше некуда идти, некого искать. Он усаживает ее на жернов (который везет на дровнях в Шибаниху). Павел пытается продолжить разговор, но женщина молчит. Он спрашивает, кто у нее – мальчик или девочка, как зовут ребенка. Женщина отвечает: «Хведя...» Павел через свой полушубок, через ее казакин и котомку почувствовал, как она затряслась в страшных рыданиях, как она сдерживает свой страшный нутряный крик, не вмещаемый ею. Только сейчас Павел понял, почему ребенок до сих пор молчит. Полушубок Павла и казакин незнакомой женщины как обычная одежда указывают на то, что на зимней дороге ночью встретились два человека, один из которых находится в своем пространстве (на нем полушубок), другой – случайно оказавшийся в нем, вырванный из своего (на женщине казакин). Ее костюм дополняет странная стеганая обутка (Павел до этих пор такой не видел) и рукавички, которые при свете звезд показались Павлу такими праздничными. Встреча в пути обернулась не праздником, а подготовкой к похоронам (не случайно Рогов усаживает женщину на жернов – символ судьбы, испытания, страдания). Как «оболочка» полушубок Павла и казакин женщины на время перестают их разделять, так как Павел чувствует через эти покровы задушенный крик женщины, сердца обоих сдавливаются и становятся железными. Разная материя (кожа полушубка, ткань казакина), использованная для «облокавания», отпадает, растворяется,

чтобы уступить место металлу, который проникает внутрь человека. Холодный металл уподобляет ставшими холодными сердца персонажей холоду зимней ночи, холоду сеней, в которых (на трескучем морозе) пришлось оставить Хведю, когда Павел привел женщину в избу, чтобы хозяева пустили ее «в избяное тепло», пустили переночевать. Метафизический холод отчасти может быть преодолен теплом человеческого сочувствия, участия одного в жизни другого.

Павлу, который вынужден продолжить свой путь в этом холоде, мерещились веселые украинские рукавички, и какая-то «посторонняя сила» (4, с. 92) всё подставляла на место лица женщины лицо жены Павла – Веры (так своеобразно «работает» жернов, который везет Павел: жернов как неотвязные мысли, жернов как принцип игры воображения – одно лицо сменяется другим). Дорога шла через реку. Лошадь Павла оступилась и провалилась под лед. Павел смог вытащить жернов из воды на берег, освободил лошадь от дровней, «ледяной панцирь быстро сковал одежду», Павел бросил на землю котомку, топор, дровни и «этот проклятый жернов». Двигаться уже было невозможно: «штаны и шуба стояли колом». Карько вывез Павла к ближайшему жилью – избушке на мельнице (жернов как будто очертил Павлу территорию жизни – постоянно вблизи мельницы, своей или чужой). Павел слышал, что мельница не безлюдна, но уже не понимал, кто открыл ему двери, кто помог освободиться ему от мерзлой одежды и кто его, голого, как младенца, завернул в сухой и теплый тулуп. Потом, спустя некоторое время, больного Павла, который останется на этой мельнице один (мельника Жильцова арестуют), найдет его брат Василий. Обмороженный палец на ноге Павла к этому времени почернеет, он будет вынужден отрубить его себе, а Василию поручит схоронить мертвую плоть.

Итак, полушубок Павла сначала покрывается ледяным панцирем, затем превращается в ледяной кокон, из которого Павла освобождает другой человек. Омовение в воде типологически связано со сценами омовения в Библии. Его суть заключается в духовном значении: в

результате такого омовения должно произойти драгоценное внутреннее очищение, которое ведет к изменению сердца (возможно, железо, сжавшее сердце Павла, следует извлечь из его души). Омовение же привело к тому, что одежду сковал ледяной панцирь, то есть между двумя холодными материалами (железом в сердце и льдом поверх одежды) еще остается другой – шуба. Чтобы Павел не умер, его освобождают из этой одежды и голого (как младенца, т. е. как только что родившегося/нуждающегося в возрождении/человека на границе жизни и смерти) закутывают (опять же – как ребенка) в теплый и сухой тулуп. В контексте данного эпизода актуализируется обрядовая семантика шубы (шуба играла важную роль в крестильных и свадебных обрядах). Использование этой вещи в обрядах, связанных с младенцами (Павел сравнивается именно с младенцем), подчеркивает связь человека с Богом: ребенка укладывали на шубу до крещения, окрещенного ребенка клали вновь на шубу. Символика ее заключается в пожелании довольства, оберегании от бед и болезней, даже сглаза. Павел выжил. Пока он был на мельнице один, ему все казалось, что какое-то «лохматое чудо шарашилось за выстывающей мельничной избой», «там, во тьме, шуршали чьи-то широкие крылья» (4, с. 105). Павел то проваливается в бредовый сон, то приходит в себя. В кошмаре он видит свою мельницу-ветрянку, которая молола без крыльев, он хотел ее остановить, «выяснить и понять, что с нею», но он не знал, как это сделать. В этом кошмаре в образе бескрылой мельницы, которая безостановочно мелет, отображается страх Павла, осознание им особенности времени, особенности отношения власти к крестьянину (о чем он скажет брату Василию). Сквозь бред, сон Павел чувствует, что вокруг него темнота и холод. Возможно, мельница изображается как загробный мир (ветер, холод, страх, ужас). Этот мир назван в данном эпизоде нездешней, невыразимо хорошей иной стороной, откуда «все тутошнее показалось ненужным и мелким» (4, с. 105). Павел с неохотой, тяжким усилием «вернул себя». Кто-то звал его. Когда Павел открыл глаза, увидел, что кто-то стоит над ним и

держит в руках коптилку, трогает его лоб. Брат Василий пытается прогнать холод: укрывает Павла тулупом, растапливает печь, закуривает городскую папиросу. «И Васька, брат, был живой, в морской форме, на шапке бляшка из золота со звездой» (4, с. 105). Огни, звезда, золото – все эти вещи, используемые для создания образа Василия, вызывают ассоциации с волхвами. От него Павел узнал, что Жильцов арестован за то, что не сдал двести пудов – гарнцевый сбор, за то, что отказывался молоть. Василий возмущен, ему кажется, что есть простое решение всех бед (надо скрутить братанов Сопроновых). Павел же уверен, что если скрутить «этих», то «другие явятся». Василий говорит, что надо жаловаться. Павел отвечает, что отец когда-то до Москвы дошел, до Калинина, вернули право голоса, а потом «прижали еще туже...» (4, с. 106). Безостановочно работающая бескрылая мельница – это Сопроновы, Калинин, другие лица, олицетворяющие власть, которую нельзя остановить. Все в матросе «кипело и плавилось», а Павел молчал и не двигался. Он просит брата достать из-под лавки корзину с жильцовским инструментом. Матрос нашел ее и поставил на стол. В некоторых вариантах крестильного обряда горшок/посуду ставили на стол, покрытый шубой. Сейчас же обряд нарушается: на столе нет шубы, горшок/посуду ставит на стол не бабка-повитуха, «обряд» связан не с водой, а с огнем (Павел накалил на лучинном огне стамеску). В это время мельничная избушка утонула в «стылую тишину». Павел берет топор, обухом ударяет по стамеске, палец «отлетел далеко к дверям». Павел успокаивает брата: «Три к носу, все пройдет. Еще поживем. Поглядим, что будет...» (4, с. 108). Василий пробил мерзлую землю, схоронил мертвую плоть. Мерзлая утроба (земля) принимает в себя мертвую плоть. С одной стороны, это жертва, которую, по народным представлениям, всегда требует мельница (с ней были связаны разные суеверия, в т. ч. ожидания, что кто-то утонет вблизи с водяной мельницей), но жертва – не весь человек, только его часть, причем хоронится то, что уже умерло. С другой стороны, обьятый метафизическим

холодом мир с выстывающей водяной мельницей, на которой нет мельника, с бескрылой ветрянкой, которая мелет (неизвестно, каким способом, кто приводит ее в движение, если ветер уже и не нужен: у нее нет крыльев), который напоминает бредовый мир, не может породить ничего живого, теплого: вместо теплых струй муки, из которой мог бы родиться хлеб, этот мир порождает мертвую плоть. Мельница с ее холодом и тьмой превратилась почти в гроб для Павла, вывозит его оттуда Василий (кипящий, с золотой звездой, то с коптилкой в руках, то с горящей берестой). Он завернул Павла в тулуп и вынес его на руках из мельничного тепляка (как будто древний сюжет мифов спуска в подземное царство за душой умершего близкого получает новую интерпретацию: ад на земле, а не под землей, он разверст во всякое время, обитающие в нем тени – живые люди), «разверстал» еще один – Евграфов – тулуп в розвальнях, «утыкал со всех сторон» (4, с. 116). Два тулупа, в которые заворачивает/укутывает брата Василий, должны спасти Павла не только от смерти (сразу же на дороге они столкнулись с упряжкой, которой управлял Игнаха Сопронов). Теперь от купания в снегу замерз Василий (снова действует принцип жернова: некоторые ситуации в романе вращаются, т. е. повторяются). Удвоенный тулуп должен укрыть больного Павла не только от мороза, но и от Игнахи. Евграфов тулуп в розвальнях словно магический оберег (в народных поверьях эта сила также приписывалась шубам). Игнаха, увидевший в розвальнях Павла, стремительно изменил свои планы, направился в Шибаниху с твердым намерением сегодня же ночью раскулачить несколько семей, в том числе и Роговых. Однако никакого раскулачивания в этот раз не вышло: матрос Василий Пачин твердо объявил Скачкову, что желает позвонить в военкомат «лично районному комиссару».

Иная иррадиация иного человеческого тела по-другому влияет на шубу, которую носит Киндя Судейкин.

Способность (даже, скорее, потребность) Кинди Судейкина постоянно переосмысливать совершенные им действия, а переосмысляя, давать им безжалостную духовную оценку, то есть совлекать с себя внешнюю оболочку, чтобы обличить в себе грех, подчеркивается наличием в его вещном поле шубы. Обличать себя – снимать с себя кожаные ризы, чтобы самому себе признаться в том, что грешен. По наблюдению С.Г. Бочарова, «одна кожа требует другой, и вместе они составляют существование падшего человека»¹¹⁹.

Во втором романе трилогии описывается эпизод, в котором Киндя Судейкин подвозит Жучка (они оба получили повестки в исполком Ольховицы по делу о разросшейся контрреволюции: подозревают, что Пашка Рогов специально поджёг баню, в которой был Игнаха Сопронов). Киндя вспоминает, как решил то ли подшутить над Игнахой, то ли восстановить, как древнерусский скоморох, справедливость (по наблюдениям А.В. Аргова, скоморохи выполняли разные функции – не только развлекали своими талантами публику, но и восстанавливали социальную справедливость¹²⁰): он подпер дверь в баню чуркой и тем обрек Игнаху на, как ему казалось, непродолжительное заключение (в поселке не было тюрьмы, людей держали в бане). Другой человек, не зная, что дверь в баню кто-то подпер чуркой, подбросил в нее головню. В результате баня загорелась и Игнаха чуть не погиб в ней. Киндя размышляет над тем, кто был этим вторым человеком, который так же, как и Судейкин, чуть не стал убийцей. Он пришел к выводу, что этим вторым вполне мог оказаться Жучок. Чтобы снять грех с души, Киндя решил поговорить с Жучком. Весь эпизод этого странного диалога (когда один то ли кается, исповедуется, то ли пытается выведать у другого, был ли и он там, то ли пытается разобраться в том, правда ли, что Жучок спятил; когда

¹¹⁹ Бочаров С.Г. Холод, стыд и свобода. История литературы *sub specie* Священной истории // Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 129.

¹²⁰ Аргов А.В. Культурные смыслы русского скоморошества: автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01. СПб., 2015.

другой то ли слушает, то ли утаивает свою вину, то ли притворяется сумасшедшим) строится как партитура или кардиограмма, в которой фиксируется каждое движение души, их чутко улавливает Киндя сквозь две шубы – свою и чужую. Таким образом, совлекая с себя шубу, обнажая свои поступки, свою душу, Киндя пытается сорвать этот шубный покров с души другого человека. Слово становится духовной оболочкой Кинди. М. Вайскопф говорит о библейско-евангельской и литургической теме «облачения в слово»¹²¹. Эту метафору С.Г. Бочаров считает универсальной, сквозной в истории культуры (от литургической формулы облачения в Слово до сюжетов русской литературы)¹²².

Обратимся к цитатам из интересующего нас эпизода (роман «Год великого перелома»): 1) «Жучок шевельнул лопатками. Киндя почувствовал это спиной, через шубную толщу. Но ничего опять не сказал Жучок, и Киндю Судейкина заело еще больше», 2) «Жучок напрягся. Через две шубы, свою и Жучкову, Киндя почувствовал, как напрягся Жучок. И уже не смог Судейкин остановить сам себя, начал рассказывать все, как было», 3) «Жучок замер, напряглась, остамела у Жучка вся спина. Это Киндя почувствовал опять через обе шубы, сквозь свою и чужую. Судейкин разозлился, остановил Ундера...».

Отметим, во-первых, что оба героя в шубах – в двойной коже (обоим есть что скрывать и в чем каяться). Во-вторых, повтор предлога *через* подчеркивает особую остроту духовного зрения Кинди. В-третьих, повтор оппозиции «свое-чужое» словно уничтожает эту границу между своим и чужим, появляется одно общее поле вины, греха. Уничтожение этой грани достигается благодаря слову, произнесенному Киндей. В-четвертых, в каждом из трех приведенных фрагментов романа вещь (шуба) напрямую связана с речью Кинди (глагол *заело* указывает на раздражение, которое

¹²¹ Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: ТОО «Радикс», 1993. С. 318.

¹²² Бочаров С.Г. Холод, стыд и свобода. История русской литературы *sub specie* Священной истории // Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской литературы, 2012. С. 139.

вызвано молчанием Жучка, и желание высказаться, *не смог остановить сам себя, начал рассказывать*, глагол *разозлился* предопределяет тон, интонацию, смысл того, что скажет сейчас Судейкин). Проводником всех этих состояний становится шуба. В рассматриваемом эпизоде эта вещь выполняет не только характерологическую функцию (Киндя пытается разоблачить себя и другого в слове, словно желает снять с себя греховную шубную ризу), но и композиционную: постоянный возврат к упоминанию этой вещи превращается в своеобразные часы/маятник, которые отмеривают последние минуты, отпущенные согрешившему для признания. В диалоге двух грешников (говорящего и слушающего) есть многозначительный пропуск/пауза (в главе это выглядит как разрыв между абзацами): возможно, часть страстной обличающей речи Кинди пропущена, возможно, что смыслового пропуска в диалоге нет и он приводится полностью, тогда пауза возникает из-за того, что кающемуся необходимо собраться с духом, чтобы вынести приговор себе, а для этого нужно время.

В овчинном тулупе проходит мытарства на земле Евграф Миронов.

Арестованный Евграф Миронов находится в бане районного поселка (в ней держат людей до суда). Затем его приводят в кабинет следователя Скачкова. Вот как описывается появление Миронова в этой комнате: «В сопровождении милиционера в дверях стояла сама синеглазница, а позади нее – из-под земли что ли? – перетаптывался своими мокрыми валенками не кто иной, как Евграф Миронов. Его дубленая шуба еще в прихожей воняла овчиной. Под широко растоптанными валенками стояли целые лужи» (4, с. 236). Евграф, рассказывающий о том, как прохвост Микуленок «девку в гумне уделал» (Евграф говорит о своей дочери Палашке), приходит в ярость, поэтому милиционер хватает его за рукав, «да так, что рукав треснул» (4, с. 237). Когда Миронов делает шаг в сторону Микуленка, чтобы схватить его за ворот, Евграфа вновь останавливает милиционер: он удерживает арестованного за второй рукав. В этой шубе Евграф идет по улице (в пасхальный день) в сопровождении милиционера

(назад в баню): «Шуба раскисла, зимняя шапка промокла...» (3, с. 239). Таким образом, в описании шубы Евграфа отмечается ее материал (овчина), издаваемый ею запах (шуба воняла), ее важный элемент – рукава, которые трещат, когда представитель власти удерживает Миронова, готового схватить за ворот Микуленка.

В упомянутом эпизоде важное значение имеет указание на животное, из шкуры которого и сшита шуба, то есть свойства и качества животного переносятся на персонажа, который носит шубу из шкуры этого животного. Дубленая шуба из овчины Евграфа Миронова может быть интерпретирована как знак особого положения героя в новом мире – он христианин в стане неверующих. Представление о верующих-овцах сформировалось под влиянием Библии. По народной этиологии овцу создал Бог, затем она выскочила из рая¹²³. Согласно одной из народных легенд, овца прикрыла своей шерстью Христа, когда он прятался от преследователей евреев. Образ овцы в Библии связан с представлением о ней как жертвенном животном, с представлением о стаде овец (малое стадо – ученики Христа и большое стадо – верующие), о пастыре овец (Христе), об Иисусе как агнце. Образ овец и их использование в жертвоприношениях становятся метафорой гонений и мученичества (например, в Псалтири или в Послании апостола Павла к Римлянам). Евграф в овчинной шубе – агнец, которого приносят в жертву, он со смирением пройдет через все испытания (тюрьму и нападение блатных, работу золотарем, станет бездомным, который, вернувшись в родную деревню, будет готов пойти в пастухи; в послесловии к трилогии упоминается, что Евграф получит новый срок – за падеж скота). Не случайно и милиционер дважды хватается Евграфа за рукава шубы (хватает так, что они трещат): нарушить целостность одежды, оторвать рукава

¹²³ Белова О.В., Бушкевич С.П. Овца // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 3. М. : Международные отношения, 2009. С. 502.

(которые соотносятся с руками) – причинить человеку боль, совершить насилие, подчинить своей воле. Однако об агнце всегда позаботится его главный Пастырь. В контексте рассматриваемого эпизода особо важной становится фраза Евграфа, которую он произносит в ответ на слова Скачкова (следователь говорит, что отправит Евграфа ломать спины моржам): «Не я первый, не я последний, – перекрестился Евграф. – Господь не оставит...» (4, с. 238). Допрос у следователя и обратная дорога в баню происходят в значимый для всех христиан день – в Пасху. С этим праздником связано представление об овце (Иисус – не только Пастырь, но и закланный Агнец). Неожиданная встреча с Пашкой Роговым (имя которого в устах ненца Тришки превращается в Паску – что созвучно названию праздника) становится своеобразным подарком для Евграфа: Пашка отдает ему свои сапоги. В этих сапогах Миронов должен пройти новые испытания.

В городском пространстве вещь первого круга может по-разному характеризовать героя: как городского или деревенского жителя, как человека, следящего/не следящего за модой, идущего в ногу со временем или противостоящего ему, разделяющего ценности соратников или противостоящего им, ведущего тот образ жизни, к которому он расположен/не расположен душой, сочувствующего новой власти и откровенно признающего в том, что не любит ее, представителя органов и их жертв и т. д.

В Архангельске, куда был выслан Прозоров, Владимир Сергеевич познакомился с лишенным политического доверия гражданином – доктором Алексеем Андреевичем Преображенским. Его появление «в кадре» подготавливается описанием такой вещи поморок, как старые муфты из черно-бурой лисы, которые висели «в шкапу на шнурах» и «вынимались по воскресеньям». Платоша и Маша, простые честные женщины, способные испытывать сочувствие к человеку, сердечно относиться к любому, даже к тому, с кем опасно разговаривать, плетут

кружева, живут в доме с ситцевыми занавесочками, «над которыми издевались клубные синеблузники». Платоша и Маша живут в соответствии с христианскими заповедями, их старые муфты подчеркивают их привязанность к старому миру, старому дому, старым ценностям. Доктор Преображенский, приглашенный к поморкам, не имел стетоскопа (ни деревянного, ни металлического); думается, что доктору он не нужен: о политических взглядах человека, о его нравственных качествах он узнает с первого взгляда на него (с помощью стетоскопа врач выслушивает звуки, исходящие от сердца, легких, бронхов и др. органов). О Преображенском известно, что он «не боялся заниматься практической медициной», «еще в прошлом году вылечил у Прозорова какой-то “обменный дефицит”, спас от цинги» (4, с. 28). Летом и осенью доктор носил серый прорезиненный макинтош, «который шумел на всю набережную», а зимою доктора согревала малица, подаренная ненцами в Нарьян-Маре. Когда Преображенский покидает поморок, он надевает макинтош: «Послышался шум от этого надевания» (4, с. 29). Два упоминания о макинтоше Преображенского обрамляют разговор Прозорова с Алексеем Андреевичем, который начался с прямо выраженной им надежды, что советская власть все-таки скончается. Заметив, что собеседник ерзает, как на шильях, краснеет, он просит позволения быть до конца откровенным и признается в том, что не любит «эту» власть. Эта откровенность, резкость и новизна рассуждений доктора поначалу пугали Прозорова, но чем чаще приходил Преображенский, чем больше они говорили, тем раскованней чувствовал себя с ним Прозоров (впоследствии Владимир Сергеевич будет часто вспоминать Преображенского, свяжет свое преобразование именно с фигурой доктора, который действительно вылечил некий «дефицит»). Уход доктора из дома поморок описывается как спуск в преисподнюю: он сходит с резного крыльца «прямо в кромешную тьму ветреной северной ночи» (4, с. 30).

Макинтош Преображенского маркирует его как необычного человека, уникального (никто из героев трилогии, кроме доктора, не является владельцем такой вещи). Плащ описывается через звук: он шумел «на всю набережную» (с доктором связан мотив слушания: о том, что люди знают и уважают его, известно, потому что «земля полнилась слухами», однако у него нет стетоскопа, при этом он умеет внимательно слушать людей и мир), шум надевания. Вероятно, «звук» Преображенского (его голос, его высказывания, мнение о происходящем) распространяется вокруг, как шум его плаща. Его фигура не теряла осанки (несмотря ни на какие невзгоды), походка «по-прежнему» была докторской, усы всегда были тщательно и ровно подстрижены (в целом, эти портретные детали напоминают другого доктора – профессора с той же самой фамилией из повести М.А. Булгакова «Собачье сердце», однако, думается, что в фамилии персонажа трилогии осуществляется возврат к ее исконному значению – празднику Преображения Господня, в отличие от неоднозначного значения фамилии Филиппа Филипповича). Стремление сохранить достойный человеческий облик, главное – свой облик, свой образ, свои мысли, свою ясность ума выделяют доктора из среды его современников, как его макинтош выделяется из ряда распространенной на тот момент времени одежды. Макинтош – непромокаемый плащ, Преображенский укрывается им, сохраняя свои взгляды, не поддаваясь влиянию времени (даже чай пьет «по-старомодному»). История создания макинтоша началась, согласно одной из версий, со случайности. Непритворяющийся, откровенно высказывающий свои мысли человек в Архангельске (городе высланных) – сродни этой случайности.

Макинтош стал для Преображенского погребальной одеждой: в нем его расстреляли. В сцене казни фамилия жертвы не называется, однако упоминания о том, что это был седой, стриженный ежиком человек, без головного убора, покрытый макинтошем, прямо указывает на то, что это Алексей Андреевич. «Человек в шелестящем плаще» в недоуменном

раздумывании начал поворачиваться лицом к двери, увидев наведенное на него дуло, «зжмурился как бы от яркого света», вскинул правую руку. Падение доктора, в которого выстрелил Шиловский, описывается следующим образом: «Макинтош упал к ногам». Синекдоха подчеркивает, прежде всего, отстраненную позицию палача. Отметим, что в эпизодах встреч с Прозоровым макинтош шумел, в сцене расстрела он шелестит (Преображенский затихает, смолкает/умирает). Важно то, что умирает он в той же одежде, в которой ходил при жизни (судя по всему, от слов своих не отказался, себя не предал).

В трилогии используется инверсия: описание смерти предваряет описание жизни Преображенского. Таким образом, макинтош скрывает от посторонних глаз личность героя (расстрелянную жертву лысый юноша, который «воспитывает» в Шиловском идеального палача, называет контриком). Истинное лицо жертвы открывается в последующем повествовании, когда Преображенский снимает с себя макинтош, придя к поморкам (происходит его преображение в разных смыслах: контрик раскрывается как глубоко мыслящий человек, его жизнь воспринимается как воскрешение, т. к. вокруг все пропитано страхом и ужасом, а доктор сопротивляется, смело говорит о том, что думает и про белый Мудьюг, и про красные Соловки). Конструктивной особенностью макинтоша является однобортная застежка на пуговицы, скрытая под планкой. Такая конструкция позволяет сохранять геометрию и непрерывность линий, лежащие в основе концепции макинтоша. Сохраняет геометрию и непрерывность линий и Преображенский: его личность не подвергается деформации, он цельный человек, со стройной системой взглядов, которые основаны на большом количестве собранных им исторических фактов (так, например, он говорит о декабристах, Наполеоне как о масонах – это те факты, о которых не знал Прозоров: застежка на пуговицы в макинтоше скрыта под планкой – доктор открывает новое знание другому человеку). К сказанному добавим, что название данного вида одежды происходит от

фамилии создателя материала (шотландца Макинтоша), который впоследствии открыл компанию по производству непромокаемых мужских плащей, т. е. название плаща – метонимия (творение названо по имени творца). Макинтош – это сначала человек, а потом плащ. Плащ в романе выполняет характерологическую функцию: он подчеркивает психологические особенности личности его обладателя. Л.Я. Гинзбург выделяла три типа соотношения вещи и человека: вещь может замещать человека, отражать его душевные переживания, т. е. стать атрибутом внутреннего мира, может, оставаясь самой собой, дублировать человека. Если в чужом внешнем мире (в подвале) плащ замещает Преображенского, то в своем пространстве (в доме поморок, наедине с Прозоровым) макинтош дублирует Преображенского.

В трилогии не рассказывается об истории появления этого вида одежды в гардеробе Преображенского (в отличие, например, от его малицы). Макинтош был популярен в середине XIX века, затем стал униформой железнодорожников, военных, полицейских, на рубеже XIX–XX веков получил широкое распространение в мужской одежде в разных странах. В СССР стал знаковой вещью в послевоенные годы. Откуда появился Преображенский в Архангельске, как затем оказался в московском подвале, где его расстреляли, – неизвестно. Это загадочное появление (плаща в жизни героя и героя в романе) уравнивают вещь и человека в правах. Возможно, плащ пережил владельца. В этом, конечно, видится знак эпохи (жизнь человека короче жизни вещи).

В высказываниях Преображенского появляется имя Наполеона. В трилогии с ним связана важная синекдоха – слово *сюртук* используется вместо имени полководца (разные персонажи, находясь в разных пространствах, испытывая разные чувства, поют «Шумел-горел пожар московский...»).

Песня, в основе которой лежат стихи Н. Соколова «Он», как пишут разные комментаторы, стала народной. В трилогии ее исполняет Петька

Гири́н, для которого главным словом в этой песне стало слово *судьба* («Судьба играет человеком / Она изменчива всегда. / То вознесет его над веком, / То бросит в бездну без следа»). Ее вместе поют Иван Нечаев и Павел Рогов, когда едут в лес, чтобы срубить сосну-великаншу. Поет Павел один, когда возвращается домой, в Шибаниху. Поет Евграф Миронов, вернувшийся из заключения, на свадьбе Василия Пачина. Поет Данило Пачин, находясь в лагере, его слышит Френкель, начальник строительства, который знает эту песню северных мужиков. Пачину надоел «Интернационал», который «выдувают» по утрам, на разводах, и после обеда («То ли дело свое-то», (4, с. 535)). В двух последних случаях в тексте трилогии приводятся одни и те же строчки песни, в которых и появляется фигура в сером сюртуке.

В романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» сюртук и подрясник образуют смысловую оппозицию¹²⁴ и указывают на резкую смену социальной формы, т. е. эти вещи связаны с трансформацией личности одного героя. Для другого героя сюртук – это щегольство, бретерство, попытка сдерживать бурные проявления своей натуры (сюртук участвует и в характерологии, и в сюжете преступления).

В контексте трилогии В.И. Белова «Час шестой» упомянутый предмет одежды связан только с одной фигурой – фигурой Наполеона, но, думается, эквивалентами этого вида одежды можно считать китель и плащ. В песне Наполеон в сером сюртуке находится на кремлевских стенах. Слово *сюртук* исполнители иногда немного видоизменяют: *сертук* («спетый по-деревенски, а не по-городскому»). Наполеон в своем сертуке – самозванец, захватчик. То, что он находится на кремлевских стенах, позволяет соотнести его с другим самозванцем и захватчиком, который носит не сертук, а китель – со Сталиным. Он вводит моду на белый китель,

¹²⁴ Толстогузов П.Н. Семиотика одежды в «Братьях Карамазовых»: сюртук и подрясник // Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема. 2024. № 1 (54). С. 87.

его подчиненные, подражая ему, раболепствуя, тоже стали носить белые кители. Образ Сталина в этом белом кителе запечатлен на портрете, а портрет (как гоголевский портрет ростовщика) замещает его самого (1 июля 1932 г. в Колонном зале открылась VII конференция комсомола, на которой Сталин не присутствовал, вместо него на конференции «присутствовал» его портрет). Мотив переодевания играет в трилогии важную роль. Это не обрядовое действие (как на святках). Старательное подражание в одежде вождю можно интерпретировать как попытку людей обезопасить себя, показать (внешне), что они полностью разделяют его убеждения, согласны с ним в разных вопросах. Таким образом, сертук/китель в контексте трилогии становятся вещами, характеризующими двух властителей дум разных эпох – Наполеона и Сталина, двух захватчиков, две фигуры, которые в тексте романов уравниваются с предметом одежды (предмет одежды замещает владельца: в тексте песни имя Наполеона не упоминается, Сталин часто отсутствует на разных собраниях, но белый китель, напоминающий о нем, всегда присутствует, т. е. надет на ком-то другом – иррадиация владельца вещи столь сильна, что вещь сама ее излучает, даже если рядом нет ее обладателя), вещи воспринимаются как инородные в русской культуре. Фигура вождя в белом кителе и фигуры его сторонников в таких же белых кителях ассоциируются с другим «войском», которое видится Носопырю в самом начале трилогии (он видит Бога в белой хламиде, богово воинство и шумную ораву нечистого). Вспомним портрет Сталина в белом кителе – новая икона в новой стране. Следовательно, белый китель образует оппозицию с белой хламидой Бога (власть беса в белом кителе противопоставляется власти Бога, вещь указывает на необычное свойство Сталина – оборотничество: он с ненавистью вспоминает о своем семинарском прошлом).

Другим эквивалентом сертука может считаться плащ, в котором Френкель (начальник стройки в лагере) стоит наверху котлована и смотрит вниз, в бездну, в которой копаются жалкие муравьи (люди).

Таким образом, шуба/тулуп, макинтош, сюртук/китель маркируют психологические особенности личности героев: шуба/тулуп соотносятся с кожаными ризами, которые, актуализируя обрядовый или христианский контекст, подчеркивают способность персонажа к раскаянию, смирению, обличению себя, связаны с дорогой, ситуацией испытания, пороговыми ситуациями; макинтош, став двойником его владельца, превращается в знак исключительности обладателя, превращается в погребальный саван; сюртук/китель связывают фигуры Наполеона и Сталина как самозванцев; белый китель, вступая в оппозицию с белой хламидой, противопоставляет власть земную власти небесной.

2.1.2. Карман

В произведениях русской литературы часто изображается такая деталь костюма, как карман. Самый удивительный, пожалуй, пример – карманы черта и кузнеца Вакулы в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» (в кармане первого помещается месяц, в кармане второго – черт, который оказался там по приказу его владельца – кузнеца). Костюмная деталь ограниченного размера в данном контексте превращается в образ неограниченного вместилища¹²⁵. Карман, ставший для нечистой силы то ли укрытием, то ли ловушкой, весьма противоречиво характеризует Вакулу. Следовательно, анализируя образ кармана, важно прокомментировать вещи, которыми он наполнен, влияние этих вещей на владельца кармана, на условия (место и время), в которых карман наполнялся вещами, контекст ситуации, в которой персонаж использует карман, цель этого использования. Семантика кармана не может быть

¹²⁵ Ходус В.П. Реальное и ирреальное пространство в художественном мире Н. В. Гоголя // Chinese Journal of Slavic Studies. 2023. Т. 3. №. 2. С. 222.

отделена от семантики предмета, помещаемого в карман, а также от семантики действий с этим предметом.

Содержимое кармана напрямую зависит от эпохи, в которой живет персонаж. Анализируя этот важный элемент советской вестиментарной матрицы, А.И. Куляпин отмечает, что в карманах героев произведений русской литературы 30-х годов XX века (в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок», А. Н. Островского «Как закалялась сталь», В. Катаева «Время, вперед!», А. Малышкина «Люди из захолустья», в рассказах М. Зощенко и др.) часто оказываются предметы, плохо приспособленные для карманной носки, зато подтверждающие высокую идейность их обладателя, в карманах «маленького человека» сталинской эпохи либо барахло, либо пустота¹²⁶.

В трилогии В.И. Белова «Час шестой» изображается пороговое время – конец 20-х годов XX века – начало 30-х годов XX века. В трех романах изображаются три этапа в истории крестьянской Вселенной (накануне, год великого перелома, после него). В этом течении времени, истории, жизни содержимое карманов русского крестьянина претерпевает изменения. Так, например, если в первом романе трилогии в кармане Евграфа Миронова завалялся карандаш, которым Евграф пишет стихи на дереве (вступая в поэтическое состязание с местным поэтом-балагуром Киндей Судейкиным, Евграф с удивлением открывает в себе талант к стихосложению), то в третьем романе – справка об освобождении из вологодского домзака, которую следует беречь пуще ока. Автором текста (на дереве) в первом случае становится сам Евграф (он хозяин своей жизни), автором текста во втором (на бумаге) – другой человек, олицетворяющий власть (кажется, что в этой жизни от решений Евграфа уже ничего не зависит). Справку об освобождении Евграф хранит в потайном кармане пиджака, в котором он трудился золотарем. Символично,

¹²⁶ Куляпин А.И. Карман в советской вестиментарной матрице // Культура и текст. 2003. № 1. С. 104.

что написанный в ней текст расплылся, почти исчез, когда дочь Палашка замочила зловонную одежду отца, выстирала ее вместе с документом: эта справка понадобится только представителям власти в деревне (для них Евграф – классовый враг, раскулаченный), но ни сам Евграф, ни его семья, ни радостно встретившие его шибановцы не придают этому факту биографии Миронова такого значения (в своих глазах и глазах таких же мужиков, как он, Евграф – работающий, честный, ответственный человек). Смывшийся текст – метафора новой жизни Евграфа. Таким образом, в одном случае в кармане персонажа находится инструмент, который используется им по собственному желанию, который помогает ему открыть в себе нечто новое, неожиданное для самого себя (Евграф становится творцом, а карандаш из кармана – орудием творения), в его стихотворных опытах – вольное дыхание крестьянской Вселенной¹²⁷, во втором – карман героя наполняется не самим владельцем, он не творец текста, это некое предписание, которое диктует ему правила новой жизни. Вымывшийся в бане Евграф залезает на печку, переодевшись в рубаху Самоварихи (а на этой рубахе карманов нет): осознавая свое возвращение из домзака как с того света, Миронов будто новорожденный в этой рубахе (надо заново строить дом, заново учиться жить). У рубахи, которая была сшита для женщины, оказался тесным ворот – чтобы Евграф смог ее надеть, ворот пришлось разорвать. Эта деталь рубахи в представлениях русского народа обладает особой семантикой: ворот защищает/укрывает душу человека. Разорванный ворот рубахи, в которой Миронов лежит на печи, указывает на его незащищенность перед лицом новой власти, уязвимость, его в некотором смысле убитую душу (он понимает, что прошлое уже не вернуть, бывшего лада не будет), отсутствие карманов на ней – на новое его рождение в земной жизни.

¹²⁷ Яцкевич Л.Г. Православное слово в творчестве вологодских писателей. Вологда: Инфра-Инженерия, 2019. С.

В упомянутом выше эпизоде владельцем кармана является вернувшийся (из заключения/с того света) в родную деревню персонаж. Однако в переломный момент (когда уничтожается Шибаниха) другие главные герои трилогии вынуждены из нее бежать – их карманы наполняются разными вещами, владельцами которых являются другие персонажи.

Сбежавший с Печоры Павел не может показаться в родной деревне, однако люди узнают о его возвращении, опознав на лесных тропах в четырехпалом следе след Павла. В этот период его жизни (вернувшийся в родную деревню человек не может остаться в ней – блудный сын не обрел дома, он вынужден блуждать по свету дальше) в его кармане находится нож – подарок товарища по несчастью – ненца Тришки, с которым Павел плыл в трюме «Яна Фабрициуса», с которым выживал на Печоре, жил в тундре. Без этого предмета невозможно проделать самостоятельный путь с Печоры в Шибаниху. Однако вернувшийся в родную деревню Павел, наблюдая за Верой, приходит к мысли, что она изменяет ему с Акимкой Дымовым. Испытывая ревность, обиду, разочарование (зачем столько пережил, зачем вернулся), Рогов нащупывает в кармане этот нож. Таким образом, нож обнаруживает свою двойственную природу: из орудия труда, орудия, с помощью которого человек выживал в трудных условиях, он может превратиться в орудие мести, убийства. Нож – материализовавшиеся мысли Павла, его желание «отрезать» себя от Веры, от семьи, прошлой жизни и даже памяти о счастливом совместном прошлом.

Павел вновь оказывается перед сложным выбором: сдать милиции или бежать дальше. Рогов быстро направляется в дом Ивана Нечаева (Павел просит товарища о том, чтобы тот постриг и побрил его). Иван, понимая, что Пашке предстоит долгий трудный путь, путь в неизвестность, сует в карман Павла футлярчик с бритвой (говорит, что на память). Прибежавшая в дом Нечаева жена Павла (Вера) опускает в карман мужа серебряные сережки и тетрадку Кинди Судейкина (школьную тетрадку, на

каждой странице которой Киндя поставил печать председателя). Дарителями в данном случае выступают родные, близкие люди (жена и друг, приятель). Подобно дарителям волшебной сказки, они одаривают персонажа накануне его отправления в неизвестную (потому опасную) дорогу, подаренные ими предметы должны помочь ему в этом испытании. В послесловии к трилогии говорится о том, что бежавший из-под надзора Павел смог уехать на уральскую стройку, смог раствориться среди тысяч таких же, как он («На первых порах выручили серебряные сережки Веры Ивановны да еще тетрадка Акиндина Судейкина» (4, с. 598).

Подаренные Павлу предметы (серьги, бритва) связаны с металлом. Символика металла двойственна, потому предметы, изготовленные из него, амбивалентны: с одной стороны, они становятся оберегами (это объясняется такими признаками металла, как прочность, твердость, способность противостоять ударам), с другой – это элементы потустороннего мира (так как они холодные, неподвижные, не растут, не развиваются)¹²⁸. В контексте рассматриваемого эпизода (проводы Павла в дальнюю дорогу, в неизвестную страну) подаренные ему предметы сочетают в себе эти функции – они становятся и оберегами, и элементами потустороннего мира (бежать из-под надзора, затеряться на уральской стройке – то есть исчезнуть, раствориться, словно перестать быть живым в новом мире).

Для интерпретации семантики предмета, изготовленного из металла, важное значение имеет его цвет. Белый цвет серебра, его способность темнеть и легко восстанавливать свой блеск придают этому металлу особую символику чистоты, что определяет его использование как защитного, профилактического и лечебного средства (у русских обычай для защиты от болезней умываться «с серебра», т. е. умываться водой, в которой находились серебряные предметы; при зубной боли класть на зуб

¹²⁸ Левкиевская Е.Е. Металлы // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 3. М.: Международные отношения, 2009. С. 245.

серебряную монету и др.)¹²⁹. Потому подарок Веры мужу (серебряные сережки) особенно символичен: это не только вещь, которую в случае необходимости можно будет продать, это предмет, который подчеркивает чистоту его владельца (Вера не изменяла Павлу). В сочетании с блеском белый цвет серебра образует признак, на основании которого серебро соотносят со светом, небесными светилами, высшими божественными силами, часто серебро становится атрибутом Бога, Богородицы, святых. В тексте одного из севернорусских заговоров на выгон скота упоминаются серебряные ступени, по которым ходит Богородица, в тексте древнерусского заговора «на супостата» говорится о луке серебряном, который человек просит у Бога¹³⁰. Таким образом, Вера, в образе которой присутствуют черты Богородицы, одаривает Павла особенным подарком – его исключительная сила должна помочь герою не только в материальном, но и в духовном мире: серебро может оградить его от «супостатов», может помочь одержать победу над самим собой (над своим внутренним супостатом).

Образ плавки серебра часто возникает в Библии как метафора очищения человеческого сердца через испытание, потому особо важным становится вопрос о результатах этой плавки. Например, пророк Иеремия скептически относится к результатам процесса очищения: «Плавильщик плавил напрасно; ибо злые не отделились; отверженным серебром назовут их; ибо Господь отверг их» (Иер. 6: 29-30). Во Втором послании апостола Павла к Тимофею говорится о праведных и неправедных людях: первые названы сосудами золотыми и серебряными, вторые – глиняными и деревянными. Кто будет очищать себя от греха, станет сосудом серебряным, «годным на всякое доброе дело». Серебряные сережки Веры – знак предстоящих испытаний Павла, потемнеет или очистится (как серебро) его душа – это зависит только от духовных устремлений героя. Подозревая

¹²⁹ Там же. С. 245.

¹³⁰ Левкиевская Е.Е. Серебро // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 4. Международные отношения, 2009. С. 628.

жену в неверности, распалюющий в себе желание мести, поддающийся ревности, Павел падает в бездну (не случайно Евграф Миронов, с которым когда-то на паях начинали строить мельницу, говорит Рогову, комментируя его слова о неверности жены: «Грехи любезны доводят до бездны. Привык бегать-то. От бабы бежать, от власти бежать...» (4, с.574). Из авторского послесловия к трилогии читатель узнает, что Вера с двумя сыновьями потом приедет по вызову к Павлу в Челябинск.

Имеющаяся сейчас в кармане Павла тетрадка Кинди (подарок Судейкина), с одной стороны, образует антитезу с отсутствующей в кармане справкой (справка как гарант хотя бы относительной безопасности и неимение этой справки как постоянная угроза, как жизнь и смерть). С другой – обе разновидности справок (и мыслимая, воображаемая, и материализовавшаяся на тетрадных листах с печатью) – явления одного порядка, которые не противопоставляются, а объединяются. Вернувшийся в родные края Павел боится показаться в родной деревне: «Загребут сразу, ведь босой и в кармане никакой справочки» (4, с. 455). Справки нет, как нет обратного пути в прошлое, в Шибаниху или Ольховицу конца 20-х годов XX века. «Справочка» могла бы дать право герою официально вернуться домой, к семье. Но это не то возвращение, которого ждал Павел. Листы из тетради Кинди позволяют Рогову где-то быть, находиться, но жить не так, не в ладной Вселенной. Возрастающее значение всякого рода документов, справок – примета новой жизни, в которой персонажу из этой ладной Вселенной трудно найти свое место, трудно прижиться.

Комбинация двух отсутствующих у Павла предметов (сапоги у него украли, справки никакой и не было) – метафора его статуса в реальном и духовном мире (в реальном – человек без справки не может считаться благонадежным, вызывает подозрения, становится непрозрачным, опасным; в духовном – окончательно сбившийся с пути герой утратил цель и смысл своего пути: через всю Россию он прошел в сапогах, а на вокзале в родной Вологде обувь у него украли – возможно, это обстоятельство указывает на

то, что Павел сам обкрадывает себя, когда, вместо того чтобы увидеться с Верой, он изводит себя мыслями о ее измене, лишает себя покоя, убивает память о счастье).

Таким образом, содержимое кармана героя трилогии можно рассматривать в разных аспектах. Карман Павла наполнен предметами, характеризующими его как человека, которому предстоит новый путь – в неизвестность, волшебные дары в этом кармане помогут ему справиться с некоторыми трудностями, преодолеть переход из одного мира в другой (из человека, находящегося под надзором властей, судя по всему, он сможет стать обычным рядовым гражданином, которым власти интересоваться не будут), однако более трудные (духовные) испытания, которые ожидают его (на что указывают серебряные сережки Веры), должны будут либо очистить его, либо затемнить. Другая тенденция, которую подчеркивает содержимое кармана Павла, заключается в том, что в этом местохранище находятся и предметы нового мира (причем в их измененном, даже обманчивом виде: листы с печатью из тетради Кинди на самом деле не являются подлинными документами), и предметы, над которыми законы этого нового мира не властны: серьги жены, бритва друга (недаром они изготовлены из прочных металлов, а не из бумаги). Герой трилогии не сможет выжить и не сможет жить, если в его кармане будут только листы с печатью. Подарки же характеризуют не только одариваемого, но и дарителей (верные жена и товарищи не отказываются от мужа и друга, готовы «наполнить» его карманы самым ценным – любовью, верностью, памятью).

В отличие от Павла Рогова другие шибановцы хранят в своих карманах предметы, которые подчеркивают их закреплённость в новой жизни. Так, например, Микуленок постоянно нащупывает в кармане печать, Игнаха Сопронов выхватывает из кармана галифе наган, из кармана пиджака – выпуск газеты «Красный Север», пытается спрятать в карман кусок украденного пирога, Митя Куземкин прячет в кармане украденную

из сундука сестры Фаины красную в белый горошек наволочку (которую в честь Первомай собирается закрепить вместо красного флага на местной церкви).

Содержимое карманов Петьки Гирина характеризует его как порогового героя, существование которого проходит в двух мирах (то в одном, то в другом: он с легкостью преодолевает границу между городом и деревней, играми на святах в родной Шибанихе и службой в канцелярии Калинина в Москве, переходит с официального языка бумаг и документов на живую образную речь). В одном из первых эпизодов трилогии Петька, приехавший в деревню на праздники, решил нарядиться покойником (отметим, что игра в покойника стала его жизненным сценарием): белый саван надел поверх своего привычного костюма. Придя к другу (председателю сельсовета Микулину) в сельсовет, он «Из кармана синих комсоставовских галифе проворно выволок четвертинку водки и завернутый в газету кусок вареной бараньей печенки» (3, с. 107). Когда же заснувшего на лавке «покойника» разбудил пришедший отец Николай, они вместе закурили, решили выпить («Откуда-то из своих широких одежд отец Николай достал слегка початую и заткнутую хлебным мякишем четвертинку» (3, с. 128). Петька «развернул газету с остатками бараньей печени» (3, с. 128). Совместную трапезу попа и «покойника» нарушает ворвавшийся уполномоченный (Игнаха Сопронов). Словесная перепалка между Игнахой и Петькой заканчивается тем, что оба хватаются за оружие (Игнаха демонстративно выложил наган из кармана, когда вошел в сельсовет; наличие нагана в кармане Петьки оказывается для читателя неожиданностью): «Но Петька закинул полу савана и вдруг тоже выхватил из кармана наган...» (3, с. 129). То есть в одно и то же время в карманах Петьки находятся еда, завернутая в газету, питье и оружие. Содержимое карманов Петьки (приготовленная для совместной трапезы с другом еда, питье) обусловлено его привязанностью к деревенскому быту, праздникам, жизни в целом, однако баранья печень завернута в газету (в

художественном мире трилогии газеты упоминаются часто, обычно они маркируют эпизоды, в которых внешние силы, как правило, власть, мир за пределами Шибанихи, вторгаются в деревню, нарушая ее ладный ритм жизни, ее установившийся порядок). Наган в кармане Петьки говорит о том, что он хорошо знаком с совсем другой жизнью, понимает ее законы и может жить и по ее правилам.

В вещесферах упомянутых персонажей обнаруживаются пересечения: четвертинки с водкой/вином имеются в карманах Петьки Гирина и отца Николая, наганы – в карманах Петьки и Игнахи Сопронова. Наличие в карманах «покойника» и попа бутылок с напитками в рассмотренном выше эпизоде обусловлено праздничным контекстом, чувством единения с другими людьми (оба героя готовы разделить то, что имеют, с другим), отсутствие этого предмета в кармане Игнахи маркирует его как человека, которого можно назвать «чужим среди своих» (родившийся в Шибанихе, он ненавидит шибановцев, уничтожает деревню, не разделяет радости ее жителей). В другом эпизоде (в описании обряда венчания Веры и Павла в храме) Игнаха, специально пришедший в церковь, наносит обиду молодым и всем собравшимся (пытается сорвать обряд, уничтожить его высший смысл: объявляет о том, что прямо сейчас, в церкви, он намерен провести собрание граждан, выхватывает из «внутреннего кармана бумажного пиджачишка» газету «Красный Север», начинает зачитывать обращение с просьбой о помощи китайским товарищам). Газета обнаруживается и в кармане Петьки Гирина: она использована как бумага для хранения пищевых продуктов (так снижается ее статус как документа эпохи). У обоих героев (и у Гирина, и у Сопронова) в карманах наганы. Принципиально различается «обнародование» этого предмета владельцами карманов: Сопронов выложил наган на всеобщее обозрение сразу, как пришел в сельсовет (демонстрируя свою власть, силу), Петька выхватил свой только в момент наивысшей опасности, когда оружие другого человека было направлено против Гирина. Следовательно, одинаковое

содержимое карманов разных владельцев может как объединять героев, так и противопоставлять их.

Карман, вмеща в себя разные предметы, уступая место паху, может указывать на духовную эволюцию героя произведения. В первом романе трилогии в карманах отца Николая находятся часы, но чаще упоминается другое содержимое этого местечка – бутылка с вином. Шкалик, который заткнут хлебным мякишем, отец Николай распивает во время святок. На казанскую поп снова гуляет, вступает в драку, только потом он почувствует, как что-то тяжелит его карман (это бутылка вина, заблаговременно приобретенная Перовским, уцелевшая во время драки). Бутылка – вариант сосуда для хранения и транспортировки разных жидкостей. Большое значение для хранения вина имеет не только материал, из которого сделана бутылка, цвет материала, но и способ закупорки. Первые бутылки закрывали деревянными затычками, обёрнутыми пенькой или листьями конопли и смоченными оливковым маслом; сверху такую затычку заливали воском, а впоследствии сургучом¹³¹. Бутылка Перовского закупорена вместо пробки хлебным мякишем. В обоих упомянутых эпизодах отец Николай опорожняет бутылку, предлагая другим выпить с ним, т. е. сосуд опустошается. Бытовые детали (хлебный мякиш вместо пробки, опустевший сосуд) в их совокупности, отнесенности/принадлежности к определенному лицу – священнику, привязанности к особенному времени – святкам, возможно, обретают другой семантический вес (в период с Рождества по Крещение хлеб особо почитался, особо выпекался и употреблялся, использование его вместо пробки для бутылки с вином снижает его сакральное значение; емкости для хранения жидкостей соотносятся с сосудом/душой человека, у Перовского на данном этапе жизни сосуд постоянно опорожняется).

¹³¹ Бушмаринова Е. Образ бутылки в русской поэзии. [Электронный ресурс]. URL: <https://article.unipack.ru/50520/> (дата обращения 13.01.2026).

Во втором романе трилогии отец Николай (после второго суда он стал, по его словам, Хароном) помогает украинским переселенцам погрузить ящики и узлы, перевозит их по льду реки в Прилуцкий храм, который превратился в лагерь для спецпереселенцев. Малодубы отблагодарили возчика: отдали ему «сухую, как камень, гулыгу подового хлеба», «он спрятал ковригу на груди, под грязный ватный пиджак, подпоясанный ремнем, отчего стал еще толще» (4, с. 61).

Отец Николай прячет за пазуху хлеб (это антитеза другим его действиям – ношению бутылки в кармане подрясника, распиванию ее совместно с другими). Особое значение в контексте рассматриваемого эпизода имеет не только вещь, которая наполняет карман/пазуху, но и пространство, в котором эта вещь хранится, – это уже не карман для бутылки грешника, а сокровенное для христианина место – пазуха. Культурная семантика «пазухи» как места защищенного, укромного и находящегося в наибольшей близости к груди (душе) человека связана также с обычаем нести (переносить) за пазухой вещи, имеющие в контексте обрядности высокий семиотический статус^{132 133}. В Библии (Исх. 4:6) Моисей по велению Господа дважды убирает руку за пазуху и дважды вынимает её: сначала рука становится белой от проказы, затем – полностью здоровой. Следовательно, смена места хранения (на пазуху вместо кармана) свидетельствует о том, что отец Николай теперь, будучи дважды осужденным, став Хароном, задумывается о своей душе (пазуха, в отличие от кармана, ближе к груди), раскаивается в своих прегрешениях, ищет возможность духовного исцеления. Моисей и Господь, приказавший пророку убрать руку за пазуху, представляют собой вечную пару собеседников – человека, задающего вопросы, и Бога, дающего ответы. Отец Николай тоже пытается вести разговор с Богом, во всяком случае

¹³² Григорьев А.В. Выражение «Как у Христа за пазухой» в контексте христианской книжной и народной культуры // Традиционная культура. 2008. №3. С. 126–131.

¹³³ Назарова И.Ю. Культурная семантика пазухи в славянской народной традиции. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/nazarova1.htm> (дата обращения 13.01.2026).

обращается к нему, пытается молиться, плачет. Значимо и то, что за пазуху он помещает хлеб, который он получил в благодарность от страдающих людей. Хлеб в контексте данного эпизода отсылает к таинству Евхаристии (хлеб является главным символом Евхаристии и самого Христа). Отметим, что отец Николай убирает за пазуху и фелонь незнакомого священника, за которым пришли красноармейцы с винтовками (принимает на себя его страдания). Таким образом, изменение содержимого вместилища и смена кармана пазухой подчеркивают этапы духовного пути героя трилогии (от привязанности к мирским удовольствиям – через ощущение оставленности человека Богом – к обретению веры).

На жестовом уровне действию «прятать за пазуху» противопоставляется другое – «выворачивать карманы». Его смысл заключается в том, что человек обнажает (чаще всего, по приказу должностных лиц) содержимое своих карманов, таким образом свидетельствуя против себя (если в кармане окажется то, что ожидает увидеть приказывающее лицо) или доказывая свою невиновность. Отметим, что в трилогии в одном из эпизодов герой получает приказ вывернуть карманы (этот приказ Кинде Судейкину отдает Скачков), в другом – Жучок на суде по собственной инициативе выворачивает карманы, приговаривая при этом, что у него ничего нет (поведение Жучка на суде дает основание отправить его в Кувшиново, так как действия и слова героя выглядят странными – его считают сумасшедшим). Тот же следователь (Скачков), допрашивая Павла Рогова (его подозревают в том, что он специально поджег баню Игнахи Сопронова, с намерением сжечь в ней заживо самого Игнаху), не приказывает ему вывернуть карманы, однако рассуждает так, как будто и без этого точно знает, какой предмет был в кармане Павла в тот день, когда загорелась баня (Скачков уверен, что в кармане Павла были спички, а в голове – злой умысел: «Не только мог, а и должен был подпалить, по всему твоему классовому нутру обязан был подпалить!» (4, с. 209)). Карман в речи следователя соотносится с нутром

человека – в обоих что-то скрывается, это скрываемое направлено против новой власти (поджог бани восприняли как дело о шибановской контрреволюции). Согласно одной из версий, слово *карман* тюркского происхождения, где *kar-* «врываться, проникать»¹³⁴, то есть с семантикой проникновения карман связан изначально. Проникновение в карман/в сознание героя происходит в упомянутых эпизодах в условиях допроса или суда, приказ вывернуть карманы означает своеобразное предупреждение (как в случае с Киндей), обвинение в злом умысле, который, конечно, лучше известен следователю, чем обвиняемому (как в эпизоде с Павлом). Вывернутые карманы Жучка метафорически обозначают его вывернутую в данный момент психику (то ли сошел с ума, то ли притворяется сумасшедшим). Карманы не помогают героям скрыть вещи/мысли/отношение к новой власти, требование вывернуть их в присутствии посторонних нарушает интимные границы человека, маркирует его как иного, не подчиняющегося требованиям, опасного, которого надо взять под контроль (а лучше – под арест).

Вне связи с историческим временем изображается содержимое карманов женских персонажей трилогии. Так, например, в «Канунах» Вера (со спрятанными за пазуху двумя зеркальцами, спичками и свечкой, с огарком свечи в кармане казачка) во время святок отправляется в баню гадать на суженого.

Ролан Барт в «Семиотике моды» отнес карман к числу элементов костюма, «наиболее широко восприимчивых к смыслу»¹³⁵. По мнению А.И. Куляпина, карманы, пожалуй, даже еще в большей степени, чем шкатулки, сундуки, чемоданы могут служить «символом души» литературных героев, их содержимое как нельзя лучше характеризует

¹³⁴ Фасмер М.Р. Этимологический словарь русского языка. [Электронный ресурс]. URL: <https://rus-yaz.niv.ru/doc/etymological-dictionary/fc/slovar-202-4.htm#zag-4939> (дата обращения 13.01.2026).

¹³⁵ Барт Р. Семиотика Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 219.

внутренний мир человека¹³⁶. В трилогии В.И. Белова «Час шестой» в карманах персонажей находятся вещи, которые свидетельствуют о личном времени героя и о времени историческом: бутылка вина в кармане, карандаш, огарок свечи рассказывают о фактах личной биографии человека, газеты, справки и печати сигнализируют о том, что наступило новое время, это «официальное» содержимое вытесняет индивидуальное. Знаком перехода в другой мир/готовности персонажа к этому переходу является возврат от кармана к пазухе, указывающий на обретение героем высшего смысла своей жизни, разное содержимое двух карманов одного и того же владельца (еда и оружие).

2.1.3. Сапоги

По мнению исследователей, сапоги «пришли» в литературу в 1840-е гг. благодаря «натуральной школе», остались надолго в качестве бытовой детали, характеризующей бедняка, по именованию критики – «маленького человека». Чаще всего сапоги – вещь парная – и существовали в литературе как нерасторжимая пара «его превосходительство» – бедный чиновник: лакированные сапоги, «тонкие щёгольские сапоги», сапоги «выделанной кожи, самой мягкой» у начальника и сапоги бедного чиновника – «смазные сапоги», «сальные сапоги», но чаще совсем поврежденные – «с отставшей подошвой», «худые», «сапоги в заплатках», словом, совсем негодные для поддержания «чести и имени», как считал Макар Деушкин¹³⁷.

Т. И. Печерская, реконструировавшая основные структурные элементы и особенности функционирования «сапожного сюжета» в русской литературе 1840–1870-х гг., объясняет специфику знаковости данной детали в тексте её способностью находиться «между» условной

¹³⁶ Куляпин А.И. Карман в советской вестиментарной матрице // Культура и текст. 2003. №1. С. 106.

¹³⁷ Алпатова Т.А. Сапоги Достоевского: художественная деталь в онтологии Достоевского // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2022. № 5. С. 49–58.

«реальностью» и «литературностью» и, соответственно, переходить «из буквального, натуралистического плана в символический»¹³⁸.

В трилогии В.И. Белова «Час шестой», описывающей жизнь крестьянской вселенной в конце 20-х–начале 30-х гг. XX века, из всех видов обуви чаще всего упоминаются именно сапоги.

Сапоги Петьки Гирина, любителя пофорсить, всегда блестят; он оглядывает начищенные сапоги перед тем, как войти в кабинет (его вызвали на допрос на Старую площадь); блеск сапог Петьки подмечает Бухарин, когда смотрит на парня из ГПУ, явившегося к нему на дачу. Гириштейн (он же Гирин) ставит ногу в хромовом сапоге на лесенку и запрыгивает в вагон с украинскими переселенцами. Таким образом, сапоги как предметная деталь помогает создать образ персонажа – Петьки Гирина. Он всегда в пути, давно покинул родную деревню; начищенные сапоги Петьки указывают на то, что он всегда готов к переменам в своей жизни; что бы ни случилось, он сможет найти выход из трудной ситуации, если надо – убежать, исчезнуть, чтобы вновь появиться в другом статусе под измененной фамилией; его сапоги чем-то напоминают сказочные сапоги-скороходы, так как Петька быстро перемещается в пространстве – то он курьер канцелярии Калинина в Москве, то загадочный служащий в Ленинграде, то шибановский ряженный в вологодской деревне.

Сапоги Петьки – предмет, который конкретизирует жизненные обстоятельства героя. Добавим, что особое внимание стоит обратить на новизну, начищенность до блеска обуви (и в каком-то смысле и его одежды) – опасный маркер (как в сказках). Новое соблазняет, новое несет зло. Старое – хранит традиции, устои, старое благодатно. Переобуваясь, Петька превращается из деревенского парня в жителя города, столицы, он словно скрывается за этим блеском, постепенно теряет себя.

¹³⁸ Печерская Т.И. Предмет как сюжетный маркер: сапоги в русской литературе 1840–1870-х годов // Сибирский филологический журнал. 2014. № 3. С. 86–93.

Иначе характеризуют сапоги другого героя трилогии – Игнаху Сопронова. Игнаха Сопронов снимает сапоги, предчувствуя скорый припадок, надевает их, когда приходит в себя, чтобы двинуться дальше в путь, к дому (снятие сапог как бы символически указывает на неполноценность, и наоборот: надевание сапог – это обретение сознания, обретение своей целостности). Когда он начал тонуть, переправляясь в лодке на другой берег озера, то снял сапоги. Спасенный Палашкой, Игнаха выходит к мельнице в одном сапоге. Собравшиеся на мельнице мужики советуют ему обратиться к мельнику (у него нет правой ноги, потому все сапоги у него левые, у Игнахи как раз нет левого сапога). Мужики издеваются над Игнахой: раз у него нет левого сапога, то ему припишут правый уклон, чего Игнахе допустить нельзя. Сапоги – парный предмет. Потеря одного сапога из пары указывает на шаткое положение героя в своей среде. Традиционный предмет обыгрывается в ироническом контексте, превращается в политическую метафору. То, что Игнаха остается в одном сапоге, можно интерпретировать по-разному: и как указание на то, что он бес (в трилогии бесом или дьяволом его называют разные персонажи), который разрушает гармонию крестьянской вселенной, и как указание/примету, предсказывающую некоторые события, которые произойдут в жизни Игнахи (потерять сапог – потерять пару: или жену, или родителя; в ближайшем будущем так и произойдет: жена Зойка изменит Игнахе, а отец, раздумывавший о самоубийстве, умрет из-за «забывчивости» Зои).

Среди персонажей есть и такие, которые носят хромовые сапоги.

Семантика хромовых сапог складывается из материала (кожа телят разного возраста), его свойств (мягкость, эластичность, прочность, поддержание оптимальной температуры), особенности технологии производства (использование солей хрома в процессе дубления кожи), способности этого вида обуви блестеть (этот блеск часто называют металлическим), образовывать складки, иногда – издаваемый ими звук.

Хромовые сапоги, как правило, носят начальники. Новым хромовым сапогам очень рад Микуленок. Новые сапоги указывают на то, что и сам Микуленок тоже новый: «Смутная надежда на то, что Микуленок подсобит и выручит из беды, рассеялась. Не подсобит, не выручит. На ногах сапоги хромовые, на заднице галифе...» (4, с. 318).

Хромовые сапоги чекиста Ерохина отличаются блеском (в эпизоде расстрела отца Николая Ерохиным подчеркивается, что сапоги блестели на солнце). Хромовые сапоги носит Скачков. Хромовые сапоги носит и Акимка Дымов – предатель и доносчик. Хромовые сапоги, таким образом, указывают на силу и власть владельца данного вида обуви.

Особо значимы в трилогии эпизоды, в которых один герой отдает свои сапоги другому: Павел отдает сапоги Евграфу Миронову. Он в катаниках шел по лужам, когда его после суда милиционер сопровождал по улице в тюрьму. После освобождения из тюрьмы Евграф стыдится своей обуви: его сапоги совсем развалились. Работая золотарем, Евграф приспособился ездить босиком, но вдруг Иван Николаевич (вологодский золотарь) благословил ему старые, обсоюженные еще до революции, ссохшиеся сапоги. Евграф и не ждал от него такого благодеяния! Когда Павел, бежавший с Печоры, добрался босым до родной деревни, именно Евграф принес ему сапоги («... Евграф сбегал домой, принес дырявые с портянками сапоги, купленные в долг у Володи Зырина. Текли сапожонки, ногодились на первый случай. Сгодятся и Пашке...»). В данной цепочке эпизодов сапоги, принесенные одним персонажем в дар другому, могут быть интерпретированы как знак их общей судьбы: все трое были раскулачены, все трое отсидели свой срок, все трое пытаются вернуться домой, к семье. Не случайно герои дарят другому герою именно сапоги (предмет, связанный с дорогой, указывает на путь, жизненный путь, который предстоит пройти). В этих историях герой всегда возвращается из путешествия, и возвращается преображенным, измененным. Обувь служит

символом преображающего путешествия¹³⁹. Путешествие начинается в момент логической смерти героев: Евграф, как и другие герои, мог бы умереть в тюрьме или лагере, Павел мог бы умереть во время своего пути с Печоры на родину, Игнаха мог бы утонуть на озере. Путешествие либо возвышает, либо принижает героя. Если один герой в конце своего путешествия становится в каком-то смысле королем, как в сказке (так, например, Евграф Миронов после возвращения из тюрьмы был выбран председателем колхоза), то другой – шутком (как Игнаха Сопронов).

Один из главных героев трилогии – Павел Рогов – проживает разные этапы своей жизни в: своих сапогах, затем, купив сапоги у цыгана, но так и не надев их (оказались малы), босым (сапоги Павла украли у него на вокзале, когда он подложил их под голову), после – в чужих сапогах. Подобно Павлу в разной обуви проходит свой жизненный путь другой герой трилогии – Евграф Миронов: в валенках (был в них, когда его осудили, потом вели по улице в тюрьму), в чужих сапогах (в Пашкиных), босым (после освобождения из тюрьмы), вновь в сапогах (подаренных ему), в купленных у другого (то есть уже ношенных) сапогах. Отметим некий параллелизм в судьбах этих героев, который выражается и в смене «обувного» статуса. Попробуем интерпретировать некоторые из этих «обувных» статусов упомянутых героев.

«В валенках». Евграф отправляется в тюрьму в валенках. Во время раскопок курганов (на территории Москвы) в захоронениях была обнаружена странная обувь: мягкая, почти без швов, без специальных приспособлений для крепления к ноге¹⁴⁰. Это так называемая ритуальная, погребальная обувь. Валенки, конечно, кардинально отличаются от погребальной обуви: они катаются, а не шьются, и создаются для жизни, а

¹³⁹ Осиновская И. Поэтика сказки: обувь и обувщики // НЛО. 2015. № 38. [Электронный ресурс]. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/38_tm_4_2015/article/11687/ (дата обращения 11.03.2026).

¹⁴⁰ Осипов Д. Обувь, которую не носили // Наука и жизнь. 2007. № 5. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nkj.ru/archive/articles/11389/> (дата обращения 20.07.2024).

не для смерти. Но некое сходство между погребальной обувью и валенками Евграфа можно обнаружить: они стали слишком мягкими, на них нет приспособлений для крепления к ноге. Евграф, отправляющийся в этих валенках в тюрьму, отправляется в загробный мир (а может, это путешествие могло стать путешествием в один конец: вполне могло случиться так, что Евграф не выжил бы в тюрьме: вернувшись из заключения, он один раз скупно сказал жене о том, что ему довелось пережить, он и сам удивлялся, как выжил).

«*В чужих сапогах*». Символично, что по дороге из суда в здание тюрьмы Евграф встречает Павла Рогова, который, видя бедственное положение Миронова, отдает ему свои сапоги. Для того чтобы Евграф смог пройти трудное испытание (испытание заключением), ему понадобятся сказочные железные сапоги. Судя по всему, весь срок Евграф отбывал, нося подаренные сапоги. Вероятно, эпизод дарения можно рассматривать как некую метафору (сейчас, надев Пашкины сапоги, в тюрьму отправляется Евграф, как будто не только за себя, но и за Павла; Павел ждет, что его отправят туда же, но пока его отпустили). Таким образом, одаривание сапогами одного героя другим (которого можно считать в данном случае волшебным помощником) означает, что одариваемый отправляется в иной мир¹⁴¹.

«*Развалившаяся обувь*». Выходя из ворот домзак, Евграф испытывает острый стыд: обувь его совсем развалилась. Ее больше носить нельзя. Так заканчивается этот этап жизни героя, и начинается другой. Пройдя испытания, Евграф не озлобился, его цель – добраться домой, к семье, жене, дочке и внуку. Он пытается, подобно сказочным героям, найти в ком-то из незнакомых ему людей сказочного помощника. Таковым станет вологодский золотарь, который предложит Евграфу пару дней поработать

¹⁴¹ Виноградова Л.П., Толстая С.М. Обувь // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 3. М.: Международные отношения, 1995. С. 475–479.

вместо него. Затем они работают вместе, и в это время Евграф ездит босиком.

«Босиком». В религиях древних индоевропейцев стопа воспринималась как особый орган тела, в котором обитала душа. В представлениях славян она помещалась в особой «навьей» косточке. Босой Евграф переживает исключительное состояние: он воспрял духом, он уверен, что скоро вернется в родную деревню, к любимой семье. Душа его наполняется восторгом и радостью.

«Купить поношенную пару у другого». Вернувшись в деревню, он купил сапоги у местного счетовода. Бесконечный круговорот сапог в природе (постоянная купля-продажа, постоянная смена владельцев, неоднократное передаривание одной и той же пары персонажами друг другу), с одной стороны, конечно, указывает на особые исторические условия, с другой (и это важнее) – подчеркивает повторяемость ситуации в крестьянском мире: сегодня одного отправили в тюрьму, завтра – другого.

Некоторое время босым ходит и другой герой трилогии – Павел Рогов. Его сапоги украли, новых он не может купить (скрывается от людей, так как сбежал с Печоры, да и не на что). Оставляя босой след, он выдает себя: все в деревне знают, что четырехпалый след (у Павла нет одного пальца на ноге) – это его след. Поначалу этот след принимают за медвежий и отправляются в лес искать этого медведя, чтобы убить его. Охота открывается и на Павла. В этот момент жизни Павел озлоблен. Ревность, отчаяние, тоска, злость наполняют его душу. И этот четырехпалый след Пашки указывает на то, что он рискует превратиться в зверя. Выручил его Евграф, который подарил ему сапоги (вернул в каком-то смысле долг). Эти сапоги означают для Павла скорое путешествие (сначала из родной деревни, чтобы скрыться от властей, а потом – и на войну).

Все «обувные» статусы указывают не только на важные изменения в жизни героя, смену его положения (общественного, семейного), смену места пребывания (из дома в тюрьму, лагерь – персонажи постоянно

находятся на границе жизни и смерти), но, прежде всего, на его путь к себе. Особо показательны в обеих сюжетных линиях (и Евграфа, и Павла) точки возвращения (из тюрьмы или лагеря) – это всегда путь домой, в родную деревню, к семье, жене и детям. Обувь в этом случае указывает на особое психологическое состояние героя, на состояние его души.

В новое время сапоги надевают женщины: вдова Самовариха надевает сапоги, когда собирается пахать, Зойка пляшет в сапогах. Сапоги указывают на положение женщины – Самовариха – вдова, сама выполняет всю тяжелую работу, Зойка – тип новой женщины – больше похожа на мужчину, костлявая, обстригла волосы, ругается и даже берет на себя мужские функции (вызывает на перепляс, причем именно мужчину). Думается, что через такую деталь, как сапоги, эти два женских образа могут быть противопоставлены: Самовариха хранит память о муже, верность ему, пахать когда-то в молодости научил ее муж, Зойка – тип новой женщины, которая ведет хозяйство спустя рукава, верность явно не входит в число ее добродетелей, измену мужу она не переживает как падение, грех. Отметим, что сапоги героинями используются для разных целей: одной – для работы, другой – для развлечения. В романах трилогии женские персонажи изображаются в традиционной обуви – полусапожках: Вера, придерживая за концы кашемировый платок, в бордовом шерстяном сарафане, в высоких, со множеством круглых пуговиц полусапожках, проходит за стол чуть впереди мужа (во время свадебного обряда); Палашка бесшумно, стараясь не стучать своими новыми, зашнурованными на все дырочки полусапожками, вбегает на рундучок. То есть в естественном мироустройстве женщины носят женскую обувь – полусапожки. То, что вместо этого вида обуви женщины начинают носить другой, подчеркивает изменение мироустройства: вся крестьянская вселенная словно сдвинулась с места.

Несмазанные сапоги – примета нового времени: «Вон на Горке есть дегтярники, дак скалья-то не надрано. Без дегтю сидим... Сапоги и те нечем помазать», – говорит Усов.

В новые времена герои, приверженные старым ценностям, стараются соблюдать старые традиции (сапоги Володи Зырина были стоптанные и даже с заплаткой, но густо промазанные дегтем – Володя Зырин хочет свататься). Старые сапоги указывают на то, что персонаж в прошлом был раскулачен (старые сапожонки у Палашки, которые текут). Старые сапоги, в целом, связывают персонажей с миром реальности, с миром живых, с сформировавшимися в прежнее время устоями.

«Сапоги текут» – формула, оправдание, которым хочет прикрыться герой, не желающий исполнять приказ властей («– Не пойду я в лес, у меня сапоги текут, — заупрямился счетовод. – Пойдешь как миленький, — спокойно произнес Корчагин. – У кого еще сапоги текут?»).

Отметим, что в некоторых случаях визуальное дополняется акустическим: автор трилогии называет звуки, издаваемые сапогами (и другой обувью), в которые обут тот или иной герой. Так, например, если Палашка старается не стучать своими новыми полусапожками, то Ерохин (чекист) издает замерзшими валенками звук, ассоциирующийся со стуком копыт нечистого. Один и тот же звук – скрип новых сапог – может стать сюжетообразующим элементом. Так, например, поначалу Микуленок, надев новые сапоги, испытывает удовольствие от этого звука, прохаживаясь в них по комнате. Он отправляется в дом к своей «ягодиночке» – Палашке Мироновой. В доме Мироновой его прячут от отца Палашки в горнице. Микуленок хочет сбежать, но не может: сапоги скрипят. Почему-то он не сразу додумался их снять. Успел снять один. И в этот момент в горницу и ворвался отец Палашки, увидел Микуленка в одном сапоге. Пребывание героя в одном сапоге маркирует ситуацию, с одной стороны, как комическую (почти анекдотическую), с другой – вызывает ассоциацию с нечистой силой, которая тайком посещает некую

жену. Ничто чистое и искреннее не может совершаться втайне. Микуленок не чист: обрюхатив Палашку, так на ней и не женится.

Сапоги в трилогии выступают членом оппозиции, в которую, на наш взгляд, входит другой вид обуви – ботинки. В них ходят либо городские, приехавшие в деревню по делам службы, псевдоинтеллигентные люди, с пренебрежением относящиеся к тем, кто приютил их у себя, либо (очень редко) деревенские по происхождению, но ставшие (на время) городскими (как, например, Василий Пачин, брат Павла Рогова, который учился в Ленинграде и мечтал стать моряком).

Таким образом, такая вещь, как сапоги, в трилогии В.И. Белова «Час шестой» обладает неоднозначной семантикой: из бытового предмета превращается в символический. Вид сапог, противопоставление по принципу старые, изношенные, с заплатой, хорошо смазанные – новые, хромовые, начищенные до блеска – это знак принадлежности героя трилогии старому или новому миру, двум разным системам ценностей. Смена вида обуви героем сигнализирует об изменениях в его жизни и главное – в его умонастроении, состоянии души. Сапоги в трилогии словно подсвечивают реальность: дороги персонажей, по которым они передвигаются в материальном мире, становятся другими дорогами (к себе, к другим, в загробный мир). Герой должен износить несколько пар сапог, пройти разные испытания. Путешествие – это метафорическая смерть. «Одна из первых основ композиции сказки, а именно странствование отражает собой представления о странствовании души в загробном мире», – пишет В.Я. Пропп¹⁴².

2.2. Вещи второго круга

2.2.1. Трон, лавки, кресло, венские стулья

Спутником человека в жизни и смерти являются предметы. Семантика вещей, которые сопровождают человека в его земном и

¹⁴² Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. М.: Лабиринт, 1998. С. 81.

посмертном существовании, складывается из описания их материальности и «инструментальности», с одной стороны, и символического значения, т. е. глубинной сути, более связанной с духовным началом, нежели с «вещным» – с другой. Как отмечает Д.А. Баранов, две формы проявления жизни вещей («практическая» и «символическая») не должны изучаться изолированно, в отрыве друг от друга¹⁴³. Исследователь утверждает, что сама по себе вещь не обладает семантикой, ее культурное значение формируется при включении в определенный культурный контекст. Так, например, привычный стол, в первую очередь, является метонимией еды, пищи, трапезы. При осмыслении предмета следует учитывать местоположение его в доме, комбинаторику с другими предметами. Традиционно у славян преобладала такая планировка дома, при которой стол находился в переднем углу. Эта закреплённость предмета, в непосредственной близости от божницы с иконами, свечами, в наиболее освещенной части дома, наделяла стол особым статусом. Стол представлял как символ связи человека и Бога (Бог с иконы взирал на людей, которые вкушали пищу, посланную им). Символическое осмысление стола в народно-православной традиции определялось уподоблением переднего угла церковному алтарю, а стола – церковному престолу. На Русском Севере не разрешалось стучать по столу, так как стол – это ладонь Бога или Богородицы, протянутая людям¹⁴⁴.

Отметим, что именно с образом стола связано представление о престоле Бога (известны выражения «стол – это престол», «стол – это престол Божий»). То есть место для сидения Бога и место для сидения человека различаются: для Бога стол-престол, для человека – лавки и стулья.

¹⁴³ Баранов Д.А. Образы вещей (о некоторых принципах семантизации) / Д.А. Баранов // Антропологический форум. 2002. № 5. С. 214.

¹⁴⁴ Топорков А.Л. Стол // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 5. Москва: Международные отношения, 2012. С. 167.

На Руси основой домашней обстановки (как в боярских домах и царских дворцах, так и в избах крестьян) были лавки, которые сооружались плотниками при строительстве дома. В качестве мебели для сидения использовались и переносные скамьи. Некоторые из них имели сходство с западноевропейской каминной скамьей. Во время царских приемов гостям и послам ставили переносные скамьи. Кресло же, как и трон, было привилегией царя или патриарха.

Если лавки появились на Руси примерно в XI веке, то стулья – в XVI. Стулья до конца XVII века употреблялись редко. Они были «гостями» даже в царских хоромах. Благодаря распространению стульев наметился некоторый поворот к европеизации русского интерьера. Замена в приемных комнатах царского дворца традиционных лавок на ряды стульев была предвестником грядущих перемен. За пару веков своего существования в России стул несколько раз менял свой внешний облик (в отличие от неизменного облика лавки): сначала это были строгие формы в стиле королевы Анны, затем новые стулья в стиле рококо в салонах, но в это же время можно было встретить стулья с ажурными спинками (по рисункам, разработанным Чиппендейлом), позже, во времена правления Павла I, распространение получила фанерованная мебель, в 1820-х годах появились стулья с «боковой рамой» (в соответствии с духом нового времени — времени доходных домов, когда уют потребовал большей свободы в расстановке мебели). Ближе к середине XIX века в мебельном производстве произошли серьезные изменения: теперь оно стало не мануфактурным, а фабричным. Венскому мебельщику М. Тонету удалось приспособить известную с XVIII века технику гнутья древесины под паром к фабричному производству. Стулья, изготовленные по этой технологии в мастерских М. Тонета, получили названия «венских». Позднее так стали называть прочные и легкие стулья из гнутого дерева, изготовленные в других местах (не только в Вене).

Таким образом, со стулом и лавкой в сознании русского человека связаны разные комплексы значений. Стул – это предмет из чужих, «пришелец», который меняет привычный уклад жизни, вторгается в обжитое пространство, разделяет людей (стул предназначен для одного человека, лавка – для нескольких, в некотором смысле равных друг другу), стул вынуждает человека принимать решения самостоятельно, сидящие на лавке люди принимают коллективное решение и разделяют ответственность за него. Стул подвижен (его можно легко перенести с места на место), изменчив, лавка – традиционно неподвижна, неизменна.

Попав в пространство художественного текста, предметы мебели приобретают в нем функциональную значимость¹⁴⁵. Особый интерес представляет сосуществование в одном интерьере лавок и стульев, стула и кресла. В трилогии В. Белова «Час шестой», изображающей крестьянскую вселенную, одним из способов создания образа национального мира является описание внутреннего убранства помещений. Романы имеют подзаголовки («Кануны. Хроника конца 20-х годов», «Год великого перелома. Хроника начала 30-х годов»), которые указывают на особое время в жизни человека и страны – переломное, на границе между концом и началом, смертью и рождением, на пороге. Построенная дедом или прадедом изба, в которой живут представители разных поколений одного рода, в которой витают привычные родные запахи, в которой создан свой мир, свой космос (и в качестве «строительного» материала может служить/быть использована мебель), отнимается, отдается другому, чужому человеку, который не одухотворяет этот космос, эти вещи, а разрушает его (уничтожает вещи, пренебрежительно относится к ним, не творит с их помощью новые, разбрасывает, забывает, нещадно эксплуатирует, не печется об их жизни). Совсем иначе к этим вещам относились их настоящие владельцы. В некоторых случаях дом перестает быть домом (в

¹⁴⁵ Петрова Н.А. Предметы интерьера в художественном тексте: стул // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. № 4 (28). С. 162.

новой действительности в нем может находиться контора, кабинет следователя и т. д., и тогда привычные вещи служат другим людям, и служат иначе: например, стол, за которым раньше собиралась семья, становится рабочим столом, за ним сидят служащие, решают совсем иные вопросы, на столе пятна чернил – так стол становится своеобразной летописью). Таким образом, в трилогии изображен поворотный момент и в жизни вещей: смена владельца, который, по сути, не может считаться хозяином этой вещи, смена ее функций, смена окружения – всё это факторы, которые влияют на формирующийся в контексте трилогии комплекс значений конкретной вещи и вещи в целом.

Первый роман трилогии открывается описанием необычной картины: нищий Носопырь в окружении снов думал «свои вольные думы» (3, с. 97). Он пытался «срисовать» Бога. «Бог, в белой хламиде, сидел на сосновом крашеном троне, перебирал мозольными перстами какие-то золоченые бубенцы. Он был похож на старика Петрушу Ключина, хлебающего после бани тяпушку из толокна» (3, с. 97). Характеризуя этот зачин романа, М.М. Дунаев отмечает наивность крестьянского простодушного боговидения: без мозольных перстов Носопырь не может представить даже Бога¹⁴⁶. Рассуждая об этом же фрагменте, другой исследователь¹⁴⁷ пишет, что это крестьянский бог, который восседает на троне, сработанном своим же, шибановским, умельцем, это Христос так называемого «народного Евангелия». Отметим, что картина, представившаяся Носопырю, символична: Бог изображается сидящим (а не стоящим), сидящим на троне (а не на курульном кресле), на троне, изготовленном из дерева (а именно – из сосны). Трон в иконографии трактуется как символ власти, но это не столько утверждение владычества, сколько утверждение Его

¹⁴⁶ Дунаев М.М. Вера в горниле Сомнений. Православие и русская литература в XVII–XX веках. В 5 т. Том V. С. 448. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/pravoslavie-i-russkaja-literatura-toma-v-chast-6-dunaev/23/> (дата обращения 30.05.2026).

¹⁴⁷ Селезнев Ю. // С разных точек зрения: «Кануны» Василия Белова. М.: Советский писатель, 1991. С. 23–24.

божественности, трон в таком контексте – это Небесный Престол, который указывает на то, что Иисус находится на Небесах. Апокалипсический аспект этого иконографического сюжета состоит в том, что сидящий на троне – это не только Учитель, но и Судья. В видении Носопыря трон изготовлен из дерева, то есть он подчеркнуто материален, при этом он покрашен (сам трон ничем не украшен, но Бог держит в руках золотые бубенцы) – вероятно, такой трон можно интерпретировать как символ тварного мира и его совершенства. Сравнивая изображения Иисуса сидящего, А. Охоцимский отмечает, что на древних византийских мозаиках встречаются изображения шара или радуги (вместо трона)¹⁴⁸. Следовательно, трон, если его соотносить с вариантами (шаром и радугой), может символизировать космос, мироздание, связь Иисуса с ним. Престол здесь трактуется уже не столько как подобие трона земных правителей, но как сама Вселенная (настолько безгранична власть Господа). В то же время престол является символом Второго пришествия Спасителя на землю для суда над людьми. Богословским смыслом иконографии Христа на престоле (троне) является совмещение обоих представлений о Нем – и как о Втором Лице Святой Троицы, Боге-Сыне, пребывающем на небесах, и как о воплотившемся и воскресшем Господе, дарующем Своей властью вечную жизнь в Царствии Небесном. Второе пришествие мыслится как событие космического масштаба. «И сказал Сидящий на престоле: се, творю все новое, – повествует апостол Иоанн Богослов, получивший от Бога откровение о конце света, и поясняет: – И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откр. 21:5,1). Всеобщее воскресение, Страшный суд, преображение Вселенной – все, чем будет сопровождаться конец времен, — составят заключительный акт Творца.

¹⁴⁸ Охоцимский А. Иисус на троне. [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2012/11/26/630> (дата обращения 26.10.2025).

Другой важный аспект трона – материал, из которого он сделан (дерево). Дерево – древний архетип (это и дерево жизни, и дерево познания добра и зла, и крест распятия). Это вертикаль, которая соединяет все сферы мироздания. В трилогии В.И. Белова «Час шестой» таким деревом жизни, деревом познания добра и зла и одновременно крестом распятия является сосна. Она часто являлась Павлу Рогову в его снах. И только потом он увидел/узнал эту сосну в действительности. Из этой «лешевой древесины» (древа познания добра и зла) Павел построит мельницу (дерево жизни) – новую вертикаль (она соотносится со старинной вертикалью – храмом в Шибанихе). Из-за этой ветрянки на семью наложат гарнцевый сбор, который Роговы не смогут выплатить, – в итоге их раскулачат, отнимут дом, Ивана Рогова отправят в лагерь, там же в скором времени окажется и Павел. Так, дерево жизни превратится в крест распятия для человека.

Своеобразным аналогом трона в земной жизни человека является кресло. В русской литературе при описании кабинета или других покоев героя часто упоминается кресло (гамбсово кресло Павла Петровича Кирсанова, полинялые штофные кресла старой графини в и вольтерово кресло, в котором она умирает, кресла для гостей в доме Манилова, кричащие кресла в доме Собакевича, вольтерово кресло в рассказе «Сон смешного человека» Ф.М. Достоевского, кресло, в котором сидел отец Оленьки Племянниковой и которое после его смерти валялось на чердаке, запыленное, без одной ножки, кресло Лисовича/Василисы в «Белой гвардии» М. Булгакова). Чаще всего оно характеризует личность героя или становится своеобразным двойником персонажа, становится для него своеобразной колыбелью или лодкой смерти. Погружаясь в это кресло, герой погружается в инобытие – сон, беспомыслие или смерть. В трилогии В.И. Белова «Час шестой» кресло упоминается редко. Это предмет не деревенского интерьера (кресло упоминается при описании дачи Бухарина под Москвой, комнат Шиловского в Москве, кабинета следователя в Вологде, зала в Большом театре, в котором проходил XVI съезд партии,

кабинета Турло в Крайкоме в Архангельске). Во всех перечисленных эпизодах с образом кресла связана идея власти (как правило, это кабинеты руководителей), временности (занимающие кресло люди могут попасть под чистку), театральности (сидящий в кресле и пришедший к нему человек боятся друг друга, неискренни, стараются сказать меньше, узнать больше, демонстрируют фальшивые эмоции, осознают, что дают ложные обещания и ложные надежды). Кресло, таким образом, становится знаком новой действительности, в которой покой сменился хаосом, душевной смутой.

Особый интерес в трилогии В.И. Белова «Час шестый» представляет кресло Арсентия Шиловского. Вернувшись домой после исполнения очередного особо важного задания (он впервые расстрелял женщину), Шиловский присел на стул. Он снял один сапог (хромовый, пахнущий гуталином) и задумался, забыв про второй. Ему казалось, что он думал о своей жизни, однако автор отмечает, что в его голове «ничего всерьез осмысленного не было». Картины прошедшего дня и ночи яркими, но при этом бредовыми видениями вспыхивали перед Шиловским. «Руки его тряслись, когда он снял второй сапог и, не желая будить жену, полулежа разместился в старом глубоком кресле» (4, с. 19), – отметим, что персонаж переместился со стула в кресло, при этом снял обувь (сапоги как символ власти, силы, смерти, которые еще живая жертва готова была целовать, больше не дают, обувь остается в стороне, носящий ее человек пытается как бы освободиться от давления службы и старается осмыслить себя, свои поступки с точки зрения не классовой психологии). Арсентий знал, что не уснет, поэтому перешел не в кровать (смертное ложе?), а в кресло. Отметим, что перемещение героя со стула в кресло метафорически изображает его жизненный путь: некоторое время назад Арсентий жил с матерью, другом и его женой Клавой в доме Зайцева, работал на заводе литейщиком, то есть вел обычную жизнь обычного человека. Сейчас он – специально отобранный и обученный, избранный, выполняет особо важные задания в подвалах НКВД, мать его умерла, друг исчез, а жена

друга стала женой Арсентия. Шиловский из простого парня превратился в сотрудника органов, в руках которого маузер. Таким образом, перемещение персонажа со стула в кресло подчеркивает его изменившийся социальный статус (теперь в его руках жизнь человека, и он, как древний властитель, казнит людей), и пришедший в некоторое волнение его внутренний мир (заглядывая в себя, Арсентий пытается оправдать свои действия: «кому-то надо...» – повторяет он). «Пересесть» со стула в кресло оказалось для него не просто. Выбор кресла после стула (а не кровати) может указывать на то, что Арсентию нужно время, чтобы собраться, стать надежным сотрудником, который не испытывает никаких сомнений, ему надо задержаться в каком-то промежуточном состоянии, с затуманенным мозгом, с затуманенным взглядом. В дальнейшем читатель увидит, как Шиловский сам превратился в того, кто отбирает из числа заключенных тех, кто может стать таким же, как и он – сотрудником по выполнению особо важных заданий.

Пересев со стула в кресло, Арсентий разместился в нем *полулежа* (это еще не вытянувшееся тело покойника, но уже и не сидящий прямо живой человек; умирающие, умершие или играющие в покойника персонажи трилогии находятся на лавке, столе, в кровати, на нарах). Состояние, в котором пребывает герой, сидя в этой позе в старом кресле, – это состояние на границе яви и сна, реальности и бреда, дня и ночи, жизни и смерти. Шиловский теряет счет времени (он не знает, сколько сейчас времени, не может дать себе ответ на вопрос «когда всё это началось?»). Его усталый мозг окутан туманом. И фраза «Нет, ему не вспомнить бы все по порядку, если б даже он захотел вспомнить все это», построенная по принципу кольца («не вспомнить» – «вспомнить»), указывает на замкнутый круг, в котором живет Арсентий, потому он не может найти начало и не видит конца/выхода, потому до того, как он пришел после выполнения особо важного задания домой, Шиловский долго ездил по Москве, пересаживаясь с одного трамвая на другой, ездил кругами, пытаясь уйти от

видений. Сидя в кресле, герой вспоминает отдельные эпизоды своей жизни (как он впервые оказался в подвале НКВД, как стал палачом, как убил из своего маузера первую жертву, как расстрелял женщину сегодня), при этом пытается забыть видение, «освободиться от него навсегда». Оказывается, он расстрелял двенадцать мужчин, но ни один из них не вставал перед его глазами (никто из них не являлся к палачу даже во сне). Шиловский встал из кресла, когда начало светать. Его жена, спящая в кровати, показалась ему в этот момент мертвой (она напомнила ему расстрелянную им женщину). Так и не найдя ответы на свои вопросы, которые в той или иной форме поставил перед собой, он думает о том, что сегодня ему вновь предстоит отправиться в очередную «иногогороднюю командировку». Рисунок движения, перемещения тела героя в пространстве (присел, затем разместился полулежа, позднее встал) метафорически изображает смену его психологического состояния: из не размышляющего исполнителя приказов – в задумавшегося человека, проваливающегося, как в глубокий колодец (не случайно и кресло глубокое), в свои воспоминания – с наступлением рассвета, в рассеивающемся сумраке, он, содрогнувшись от сходства, которое заметил между положением тела живой жены и расстрелянной жертвы, думает о новой «командировке».

В описании кресла, которое находится в «буржуйском особняке» (именно в нем находятся комнаты Шиловского – его новая служебная квартира), отмечены два признака: старость и глубина. Кому принадлежало кресло ранее, о чем думал человек, сидевший в нем, читатель не знает, предыдущие владельцы этого предмета не изображены, не упомянуты. В этом заключается черта эпохи – связь между предметом и его владельцем разрывается, предмет даже может пережить своего владельца, вещь остается жить/пребывать в новой обстановке. Погружаясь в кресло, Шиловский погружается в воспоминания о глубине подвалов НКВД, в которых расстреливают людей. Описание камеры, в которой выполняются особо важные задания, тоже строится с учетом перемещения тела в

пространстве (сверху вниз: люди падают, кровь жертв стекает по желобкам в отверстия в полу, другие приходят с ведрами и тряпками, смывают эти следы).

Итак, можно сделать вывод о том, что старое глубокое кресло в буржуйском особняке могло бы стать престолом для Шиловского (сидящий на престоле Бог производит Суд, что мог бы сделать над собой и Арсентий: не случайно именно в этот момент, когда он разместился в кресле, он вспомнил и о других двенадцати своих жертвах – так, с креслом оказываются связаны мотивы вины и наказания). Но в новой действительности престол сменяется креслом, а сидящий в нем – не милосердный и наказующий Бог, а человек, ставший палачом, расстреливающий людей как классовых врагов по приказу, о другой вине этих людей ничего неизвестно. Так происходит искажение, подмена одних образов другими (вместо Бога – сотрудник НКВД, для которого убивать – это «иногогородная командировка», происходит несправедливый суд, судит не Бог).

Если кресла встречаются в трилогии при описании городских квартир персонажей, то венские стулья упоминаются при описании крестьянских изб, волисполкома, вологодского дома тетки сестер Вознесенских, жилища поморок в Архангельске.

Откуда в Вологде и в вологодских деревнях появились венские стулья? В заметке, напечатанной в газете «Красный Север» от 30 мая 1935 г., говорится об артели «Венстул», которой принадлежало право монополии на производство венских стульев в Вологде. Однако по состоянию на 1 января 1935 г. она имела на балансе 200 тысяч рублей убытка. Заметка представляет собой небольшой отчет человека о проделанной им работе (он сообщает о том, какие меры предпринял, чтобы возродить артель). Из этой заметки можно сделать вывод, что венские

стулья производились в Вологде, их можно было купить в городе¹⁴⁹. В трилогии В.И. Белова «Час шестой» венские стулья изображаются в самых разнообразных контекстах.

Венские стулья неоднократно появляются в трилогии в сюжете, который обещает стать свадебным, но не становится таковым. Сходство изображаемых в трилогии ситуаций заключается в том, что потенциальному жениху/невесте предлагают присесть на венский стул (вероятно, в данном случае актуализируется обрядовый контекст: в описании свадебного обряда упоминается стул, на который должна сесть невеста). Сам стул находится в чужом доме (старых или новых знакомых, но не родных); хозяйка дома, как правило, пожилая женщина, сама одинокая или вдова, старается устроить личную жизнь гостя. Так, например, тетка сестер Вознесенских предлагает Петьке Гирину венский стул, при этом она интересуется у Петра Николаевича, почему он так долго не заглядывал (вдруг женился?), на что гость отвечает, что он по-прежнему холост. В доме тетки в этот момент находится Авдошка, которая приехала в Вологду с целью найти Петьку. Но эта встреча станет для них последней (Петьку отправят на задание, он покинет Вологду, в дальнейшем он будет вынужден скрываться, менять фамилию, облик, города, службу). Незадолго до визита в дом Вознесенских Гиринов был на допросе, во время которого он сказал следователю о своем намерении жениться. Однако его мечтам не дано осуществиться. Эта ситуация (влюбленная девушка отправляется из деревни в город на поиски возлюбленного/суженого) дублируется в трилогии: из Шибанихи в Архангельск едет Тонька-Пигалица, она разыскивает Прозорова (высланного). Ей удалось найти дом Платоши, у которой некоторое время снимал часть дома Владимир Сергеевич. Платоша и Маша восхищены Тоней, она накидывает на плечи фату, старушки

¹⁴⁹ Соколов С.Н. Венский стул // Красный Север. 1935. 30 мая. С. 4. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/forest/forest/lesopilka/6.htm?ysclid=mh5vpj340102273506> (дата обращения 26.10.2025).

предлагают ей венский стул, Тоня, заплавав, отказывается садиться на него. Обо всем этом Платоша расскажет Прозорову. Он вынужден поступить так же, как Гири (он уезжает еще дальше, надеясь убежать от судьбы). Таким образом два сюжета (Авдошки и Гирина, Тони и Прозорова) обрываются. Венские стулья в этих сюжетах становятся знаком дома, в котором главными ценностями являются любовь, семья, но дома, уют, уходящих в прошлое. Предлагая потенциальному жениху/невесте присесть на эти стулья, другие персонажи как будто пытаются замедлить ход времени, пытаются предотвратить надвигающиеся в судьбе героев перемены, стараются вырвать из вихря захваченные им фигуры, вернуть жизни ее привычный темп, привычный порядок, лад.

Венские стулья, которые находятся в доме Платоши в Архангельске, описываются в трилогии несколько раз. Впервые они изображаются как часть домового пространства наряду с живыми цветами, двумя комодами, двумя сундуками, двумя этажерками и двумя киотами. Сундук и кивот (как вещи) имеют своими прообразами ковчег, то есть главная их функция – служить для хранения самых ценных вещей в доме. Ковчег Ноя укрыл людей и животных от катастрофы – в домике Платоши на некоторое время укрылся от катастрофы и высланный Прозоров. Таким образом, венские стулья как часть этого домового пространства (пространства дома Платонида Артемьевны), вступая в комбинаторные связи с упомянутыми предметами, организуют космос, покойный, мирный, безопасный.

Эти же венские стулья упоминаются вместе с другими предметами, когда описывается обстановка во время визита Тони в дом Платоши. Онтонидушка (как называет гостью хозяйка дома), накинув на плечи фатукашемировку, «увернулась от зеркала-то, на венской-то стул не стала садиться. Да и заплакала...» (4, с. 358). В этом описании отсутствуют сундуки, комоды и киоты, акцент в нем сделан на зеркале. Как отмечает Н.А. Петрова, комбинация стула с зеркалом может быть связана с

мотивами смерти, временности бытия¹⁵⁰. Тоня не случайно не села на венский стул и заплакала: вероятно, она в этот момент осознала, что ее мечты не сбудутся, то счастливое время (на Казанскую) не вернется никогда. Зеркало по-своему отразило прошлое: тогда, на Казанскую, Прозоров искал Тоню, но не нашел, а теперь она ищет его, но не доводит начатое до конца. В поисках Тони Прозорову должен был помочь Сережка Рогов, Тоне готова была помочь Платоша. Но герои-помощники действуют в реальной действительности, а не в волшебной: не в их силах изменить время. Когда Платоша рассказывает Прозорову о Тоне, он вскакивает со стула. Может быть, это тот самый венский стул, на который так и не присела Тоня. Если учесть обрядовый контекст, то стул – это место невесты. Тоня, судя по всему, больше не считает себя невестой Прозорова и потому не садится на него. Владимир Сергеевич вскакивает с него, так как понимает, что если Тоня свяжет с ним свою судьбу, то очень скоро пострадает.

Венский стул упоминается и при описании интерьера в доме Шустова. У Шустова две части дома, не похожие одна на другую (две избы, которые сообщаются смежной двустворчатой дверью). Венские стулья находятся во второй, куда гость попадает не сразу (в ней ведут самые важные разговоры). В ней тоже есть печь, но не русская, а голландская, лавок в ней нет совсем, вместо них стоят венские стулья, в углу находится витая железная кровать, застланная по-городскому, в другом размещается стол с книгами, на стене висит ружье, зонт, пчеловодная сетка, на среднем простенке висят рамки (с грамотой и дипломом). Две части дома Шустова – это две его ипостаси (крестьянин по рождению, самоучкой дошел до приемщика, затем маслодельного мастера, после учился кооперативному делу в Череповце, в настоящем – бухгалтер Ольховской маслоартели). Все вещи во второй части дома подчеркивают особенность Шустова (это не

¹⁵⁰ Петрова Н.А. Предметы интерьера в художественном тексте: стул // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. № 4 (28). С. 165.

типичный крестьянин: он стремился к образованию, многое изучил самостоятельно, и сейчас он пытается проанализировать происходящее, спрогнозировать будущее; единственный в Шибанихе, кто за несколько дней до чистки написал заявление о выходе из ВКП(б)). Пришедшему Даниле Пачину Шустов предлагает присесть на венский стул, Данило же сел на лавку. Данило, как он сам говорит, пришел к Шустову за советом. На самом деле Данило решил попросить у Шустова вернуть пай (Пачину надо было выплатить налог). Александр Левонтьевич говорит совсем не то, что ожидал услышать от него Пачин. Разница отношения этих двух героев к происходящему подчеркивается тем, какое место персонажи заняли в пространстве: Данило сидит на лавке (его точку зрения на происходящее можно охарактеризовать как народную: ему бы заплатить налог, чтобы вернули описанное имущество, о другом он сейчас и не думает, ему трудно слушать Шустова, Пачин терпит, хотя терпения уже нет, ведь деньги нужны прямо сейчас, а время уходит), Шустов во время разговора с Пачиным постоянно ходит по избе (он пытается изложить факты, найти между ними связи, приходит к выводу, что Россию некоторые считают «за головешку в печи»). Когда герои вместе представляют, что Россия может и сгореть, Шустов садится рядом с Пачиным. Кажется странным, что, описывая вторую избу Шустова, автор отмечает, что в ней не было лавок, но уже в следующем абзаце говорится о том, что Пачин отказался сесть на венский стул и сел на лавку. Сидящие рядом герои в некотором роде разделяют одинаковую судьбу (обоим грозит раскулачивание, потеря дома, оба понимают, что сейчас решается судьба их семей). Разговор о бытовых вопросах (о деньгах, налогах) сменился разговором о будущем России, который герои ведут, сидя рядом на лавке. Стул – это персональная судьба, исключительность, которая может даже обернуться исключенностью из жизни. Шустов и Пачин (каждый по-своему) стараются отстоять свое право быть включенными в жизнь (не случайно в их разговоре возникает

имя Калинина, на прием к которому Пачин ездил в Москву, в итоге ему вернули право голоса).

Венские стулья часто упоминаются при описании интерьера административных помещений. Один и тот же герой, проживая разные события своей жизни, изображается сидящим на венском стуле. Так, например, Микуленок, пересаживаясь с одного венского стула на другой, продвигается по карьерной лестнице: «Николай Николаевич Микулин сидел в волисполкоме за своим столом на венском стуле будто на шильях. Он раздваивался у себя на глазах», «Председатель районного исполкома Николай Николаевич Микулин молча сидел на венском стуле. Одет Микулин был точь-в-точь как Скачков, то есть в суконную гимнастерку и галифе, но без нагана». Метафорически это может обозначать и другое: с каждым новым стулом он удаляется все дальше от родной деревни, от крестьян, от Палашки Мироновой (на которой обещал жениться, затем думал жениться на другой – секретарше Скачкова, соблазнившись ее коленом, которое Микулин видит, когда она сидит на стуле), от простых и честных отношений, от разных обязательств (перед обманутой им Палашкой, ее родившейся дочкой, перед односельчанами, которые поначалу надеялись, что могут рассчитывать на его начальственную помощь). Некое раздвоение Микулин ощущает, сидя на венском стуле, и пока это раздвоение между долгом (надо в праздничный день быть на рабочем месте) и желанием (а хотелось бы пойти в гости, увидеть Палашку). Микулин пребывает в одиночестве, он ведет молчаливый диалог с самим собой, ропщет на судьбу. Деревенский по происхождению, Микуленок чувствует себя неловко на венском стуле. Недаром в маленьком фрагменте, в котором изображается Микулин, акцентируется внимание на том, что сидит он будто на шильях. Е.П. Бугрий считает, что «сидеть на шильях» – это диалектный фразеологизм, ему синонимичен другой той же тематической группы – «как на гвоздях», который можно обнаружить в «Плотницких рассказах» В.И. Белова: «Я на скамье как на гвоздях сижу,

готов сквозь землю провалиться». С точки зрения исследователя, фразеологизм выполняет роль смыслового и стилистического стержня всего отрывка¹⁵¹: он подчеркивает, что мужицкая и бесшабашная натура Микуленка пока не в ладах с его официальным положением и новой должностью. Однако образ венского стула, сидение на котором сравнивается с сидением на шильях, может быть истолкован и иначе. Сидение на шильях или на гвоздях ассоциируется с видом наказания (в средневековой Европе за разные проступки применялся такой вид наказаний, как сидение на стуле; известны разные виды «позорных» стульев, стул ведьмы и т. д.). Сидящий на венском стуле Микуленок уже согрешил (ибо помыслы его греховны: он ждет Палашку). Схиархимандрит Иоанн, рассуждая о блуде как виде греховных помыслов¹⁵², отмечает, что такой человек пленяет жертву, возбуждает и в ней страстные желания плоти, состояние охваченного этими мыслями становится мучительным (схиархимандрит сравнивает его с лютой горячкой, в сердце и во всех членах тела такого человека происходит сильное жжение, движение и намерение исполнить всё на деле). Таким образом, сидение Микуленка на венском стуле сравнивается с сидением на шильях отчасти и потому, что это сидение на стуле наказания за его греховные помыслы. Добавим, что Микуленок уже не в первый раз пытается осуществить задуманное (то есть со своими греховными мыслями, осознавая их греховность, он не борется, распаляя себя и Палашку, о чем во время одной из встреч с Микулиным она и говорит ему).

Семантика венских стульев как стульев наказания актуализируется и в ряде других эпизодов. Так, например, во время заседания партийной ячейки, на котором принимается решение об исключении из нее Игнахи Сопронова как левого загибщика, учительница Дугина ставит венский стул

¹⁵¹ Бугрий Е.П. О фразеологии в прозе В. И. Белова // Русская речь. 1983. № 5. С. 36.

¹⁵² Духовные рассуждения и нравственные уроки Схиархимандрита Иоанна Маслова / Под ред. Н.В. Маслова. Москва: Самшит-издат, 2011. 816 с.

к торцу стола (она садится писать протокол заседания). То есть на венские стулья садятся те, кто обвиняет других в различных преступлениях.

В Шибановском сельсовете, которое находится в доме сбежавшего торговца Лошкарева, от бывшего хозяина осталась мебель, в том числе и венские стулья. Венские стулья, ранее принадлежавшие Шустову, теперь обитают в сельпо. На один из них усаживается Гривенник, хотя поначалу сесть на этот стул предложили Веричеву. Гривенник, который живет в доме раскулаченного крестьянина, и в сельпо занял не свое место; сидя на этом венском стуле, он «докладывает» об украинском выселенце. Венский стул в данном контексте упоминается вместе с другой вещью, которая ранее также принадлежала Шустову, – часами с боем и о двух гирих. Восстановленный ансамбль шустовских вещей (венские стулья и часы) создает картину ушедшего в прошлое мирного, ладного, размеренного быта, в котором все предметы на своих местах. Сейчас же они превращаются в знак разоренного гнезда, ведь всем присутствующим известна история появления в сельпо венских стульев и история появления часов в мезонине Веричева. Упоминание о часах вводит мотив времени, его быстротечности, а также мотив безвременья (часы с гириями могут остановиться в любой момент, что, например, произошло с такими же часами в доме Роговых). Время для семей наподобие семьи Роговых или Шустова (дружно живущих, работающих, честных) остановилось. Не случайно в упомянутом эпизоде на стул садится Гривенник. Отчасти и от его слов может зависеть судьба людей (и он даже не сел на стул, а «уселся», компонентами значения этого слова являются «удобно», «надолго»), хотя даже при новой власти Гривенник не исполняет никакой должности: он не обязан следить за выселенцами, собирать о них информацию, писать сводки, отчеты, он доносит на украинца по собственной инициативе. Сидение его на венском стуле означает уверенное положение в новой жизни, в новом мире.

В трилогии венский стул изображается не только как реальный предмет, но и как образ на фотографии. В избе нищенки Тани из украшений было только одно – питерская карточка. На ней были запечатлены три ее сына («слева стоит младший Мишенька, справа средний Олешенька, а в середине, на венском стуле, сидит старший Никандр»). Этой фотографии уже более десяти лет, а Таня так и не осмелилась оторвать ее от стены и «по-настоящему поглядеть трех своих сыновей» (3, с. 109). Фотопортрет, сделанный, по всей видимости, в Питере, в чужой стороне, напоминает Тане о ее прошлом, и сейчас, думая о своих сыновьях, она переживает особые чувства. Точно известна судьба только одного из сыновей – старшего, того самого мастерового, что сидит в центре, на венском стуле: он приехал в родную деревню уже больным, Таня не смогла его вылечить, Никандр умер. Его похоронили в родной земле. Два других сына запечатлены в мундирах царской армии, с саблями. Один из сыновей потом служил у белых, другой – у красных, а Таня путала, какой из сыновей в какой армии служил. Она даже немного обижалась на старшего: ему-то что, он лежит в родной земле, а где могилы младшего и среднего, неизвестно. Фотография прибита к стене гвоздиком. Вероятно, этот гвоздик в данном контексте наполняется особым смыслом: для изготовления стула требуется гвоздь, и на этом основании стул часто сравнивают с крестом. Сыновья Тани принесены в жертву новому миру. Старший Никандр изображен в окружении двух братьев, в центре, он сидит на своеобразном троне – венском стуле. Не случайно отмечается, что он, в отличие от братьев, в косоворотке и пиджаке – одежде мирного, не военного человека. Сидячая поза изображенного на портрете традиционно трактуется как поза человека, который не демонстрирует свою власть, не стремится убедить других в том, что он ею обладает (такое значение обычно приписывают стоящим фигурам). Конструкция венского стула такова, что предполагает наличие спинки – это позволяет в некоторой степени соотнести его с тронem, который изображается на иконах.

Запечатленные на картинах императоры обычно пишутся стоящими; если же они изображаются сидящими, то преимущественно на сидениях без спинок (так создается эффект возвышения фигуры императора, подчеркивается его мощь и сила). Таким образом, венский стул, на котором сидит Никандр, предсказывает его будущее (его скорую смерть). Отметим, что распятый Христос был погребен в пещере, то есть тело его было похоронено, и место захоронения старшего сына Тани тоже точно известно. Зная о том, что на карточке изображен умерший сын, она видит его, не смотря на фотографию (таким образом воскрешает его образ в своей памяти).

На основе рассмотренных комплексов значений лавки, стула, кресла, венского стула, сложившихся в трилогии В.И. Белова «Час шестой», можно сделать вывод о том, что эти предметы, существующие в сфере онтологии как вещи, в феноменологической сфере предстают как образ, знак и символ. В семантике кресла и венского стула актуализировано значение пороговости, переходности, границы между жизнью и смертью, явью и сном, старым и новым, прошлым и будущим.

2.2.2. Сундук

На предметном срезе хронотопа трилогии В.И. Белова «Час шестой» обнаруживается присутствие такой вещи, как сундук¹⁵³. Автор

¹⁵³ О сундуке как предмете упоминается в ряде работ. См.: Анисимов К.В. Сундуки у Бунина: смысловые грани предметно-вещного образа // Сюжетология и сюжетография. 2020. №. 2. С. 343–354; Закружная З. С., Коростелёв С. А. «Сундук с вырезками» Ивана Бунина // Новый филологический вестник. 2019. № 1 (48). С. 44–56; Башляр Г. Ящики, сундуки и шкафы // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 78–89; Назиров Р.Г. «Вечные образы» в литературе и их русские отражения // Назировский архив. 2020. №. 1 (27). С. 13–79; Чансес Э. Другие измерения. Сундук/чемодан Андрея Битова // Русская литература. 2012. №. 3. С. 204а-210; Смыковская Т.Е. «И не дают мне отчаяться светлые мысли мои...»: Предметный образ как носитель памяти в повести В. Черкесова «Синее стеклышко» // Лосевские чтения – 2019. С. 42–54; Аникин А.В. Из реально-исторического комментария к «Скупому рыцарю» // Временник пушкинской комиссии. 1989. №. 23. С. 111–115; Абдурахманова К.Т. Типизация и индивидуализация образа скупого в азербайджанской, русской и европейской литературе. Вести Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка.

разграничивает похожие, в общем, с материальной точки зрения сундук, ящик, сейф, чемодан. Если последний выступает метонимией путешествия, странствия, то первые два могут выступать в качестве синонимов, так как назначение того и второго – помещать и перемещать внутри себя набор вещей. Таким образом, одна вещь заключает, хранит в себе другие, поэтому представляется важным при анализе предметного мира трилогии учитывать образы и этих вещей, так как человек наполняет их своими представлениями, предпочтениями, смыслами.

В первом романе трилогии («Кануны») сундук часто упоминается при описании внутреннего убранства помещений: и в избе Роговых, и в бывшем доме торговца Лошкарева, и в квартире Петьки Гирина и его друга Арсентия Шиловского (в Москве), и в шибановской церкви. В деревне и в городе, в быту и обрядах сундук присутствует, с одной стороны, как знак стабильности, прочности, предсказуемости, упорядоченности жизни и мира. Девичьи сундуки открываются не каждый день, а в определенный период времени (например, во время святок), из них извлекается некоторая часть предметов руками самой хозяйки сундука, а его запах, примешиваясь к другим привычным запахам жилья, указывает на праздничность настроения и атмосферы в доме («В обжитом тепле – привычно и потому незаметно для хозяев – пахнет капустными щами, березовой лучиной и свежей квасной дробинкой. Легкий запах девичьего сундука примешивается сегодня к этим запахам» (3, с. 101). Таким образом, сундук акцентирует внимание на особенном времени героев. Открывая крышку, персонаж впускает в свою привычную жизнь праздничные вещи, особенный запах. С другой стороны, уже в первом романе трилогии появление сундука в описании убранства может сигнализировать о разрыве связи между вещью и её владельцем: так, например, несгораемый железный сундук в доме торговца Лошкарева, как и старинные лошкаревские счета, лежащие на

Серия 1. 2012. С. 96–99; Фуксон Л.Ю. Чтение романа Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ» // Новый филологический вестник. 2011. Т. 16. №. 1. С. 55–63.

нем, принадлежат уже не Лошкарёву. Он когда-то бежал за границу, а в его доме теперь размещается контора. Этот сундук изображается только в закрытом виде, что символично: жизнь владельца этого предмета закрыта как для персонажей, так и для читателя (никаких подробностей о купце не сообщается). Отметим, что в тексте романа содержится и указание на особенное место, в котором пребывает сундук, – у изразцовой печки. Печь и сундук, таким образом, оказываются покинутыми своим владельцем, и этот сюжет (сюжет оставленной/покинутой вещи, вещи, сменившей владельца вследствие изменения статуса героя) повторится в трилогии не раз.

Когда герои трилогии оказываются в новом для себя пространстве, они пытаются осмотреться, их взгляд в незнакомой им обстановке ищет привычные вещи. Так, например, приехав в Москву с целью вернуть себе право голоса, Данило Пачин и поп Рыжко идут на квартиру к Петьке Гирину. Данило, толкнув без стука входную дверь, входит в комнату, замечает в ней стол, на котором стоит самовар, в другом углу – «крашеный в розаны сундук», кровать с зеленым стеганым одеялом. Самовар и сундук – привычные знаки домашней обстановки – косвенно указывают на то, что гость будет принят, включен (хотя бы на время) в круг этой семьи, к нему отнесутся как к близкому, а его тревоги и волнения постараются успокоить. Самовар и сундук, находящиеся в углах комнаты, указывают на основы жизни человека: самовар как некий круг (семейный круг, круг домашних дел, забот, круг жизни, в котором всё известно заранее, предопределено, подчинено особому ритму, в кругу все равны, к самовару не пригласят чужого) – цикличное время, сундук как некий ящик (в нем хранят вещи, иногда самые ценные, которые связывают героя с его прошлым, настоящим или будущим: в девичьих сундуках обычно хранили приданое, таким образом сундук выступает моделью нового дома, новой семьи, которая, однако, будет связана с семьей родителей) – историческое время, связь поколений. Не случайно в эпизодах раскулачивания крестьян в

составляемых описях изымаемых вещей всегда упоминаются самовары и сундуки (это изъятие не только материального, но и духовного: уничтожаются мечты на замужество, уничтожается семья, род, разрывается связь времен).

Отметим, что корзина, с которой в Москву приезжают поп Рыжко и Данило Пачин, сплетена в виде сундука. В этом предмете сочетаются свойства двух: 1) с корзиной можно перемещаться в пространстве (основное предназначение сундука заключается не в передвижении), в корзине могут быть как подарки, так и милостыньки (и Данило пришел не только с подарками для Штыря, но и с просьбой помочь), 2) то, что корзина сплетена в виде сундука, метафорически указывает на то, что ее владелец более всего привязан к родному дому, его путешествие временное, ограниченное, имеет конкретную цель, достигнув которой, персонаж сразу же направится обратно домой. Эта корзина в виде сундука становится своеобразным знаком новой судьбы, которая ожидает вологодских крестьян: привыкшие к дому, родной деревне, живущие в кругу семьи, они вынуждены сниматься со своих обжитых мест, отправляться в дорогу, расставаться с родными, но пока (в первом романе трилогии) они, совершив свои путешествия/мытарства, возвращаются домой, к семье.

Особенный случай упоминания о сундуке в первом романе трилогии связан со свадебным сюжетом. В шибановской церкви обряд венчания Веры и Павла должен был совершить отец Николай. Он достал из сундука «давно не чищенный венец». По традиции, в церковных сундуках хранились предметы, которые использовались при проведении обрядов. Такой сундук находился в алтаре, право входа в который было только у священника. В это сакральное пространство вторгается Игнаха Сопронов, который решил провести собрание граждан именно здесь и сейчас. Диалог между отцом Николаем и Игнахой комичен и трагичен одновременно. Когда отец Николай пытается выгнать Сопронова, тот отступает за сундук. Это положение героев (по разные стороны сундука) подчеркивает

непримиримость их позиций. Обращаясь к отцу Николаю с вопросом («У тебя разрешение есть? По закону ты не имеешь права венчать» (3, с.168), Игнаха садится одной ягодицей на сундук. Отказываясь покидать церковь и продолжая настаивать на своем, не принимая доводов священника («Я таких законов не знал и знать не хочу и прошу вас выйти вон!» (3, с. 169), Игнаха, словно утверждая свое право быть/жить в новом мире, садится обеими ягодицами на сундук. В данном эпизоде сундук превращается в некое подобие трона, на который претендуют Игнахи. И эта цель (закрепить свою власть в новом мире во что бы то ни стало, утвердиться в нем, подчинить себе волю других, отчасти закрыть их сундуки так, чтобы они больше никогда не открылись) на уровне движений героя демонстрирует его отношение к самым святым для православного человека вещам и понятиям (святое место для него не святое, таинство венчания для него не таинство, высший закон для него не закон) – всё попирается, уничтожается.

В «Канунах» крестьянская Вселенная постепенно угасает, перестает вольно жить, смеяться, радоваться. Лад этой Вселенной сменяется разладом. В страхе за свою жизнь, семью люди бросают дома. Так, например, не дожидаясь раскулачивания, Орловы оставляют свой дом. В это же самое время Брусковы начинают делиться. Собравшийся на улице народ обсуждает и то, и другое происшествие (и то, как делит хозяйство Жучок, и то, что придумал Орлов: «Вот тебе и Господи... Разделиться – дурак сумеет, а вот ты так сделай! Чтобы одним разом...», (3, с. 370). Орловы вытаскивают из дома сундуки. Это скопившемуся народу показалось так странно, так необычно, что многие затихли. Люди не могли осознать происходящее, не верили своим глазам. Сундуки, которые не предназначены для путешествий, которые должны стоять в домах, закрепляя связь людей с этим домом, напоминая им о прошлом и предвосхищая будущее, тронулись со своих законных мест, дом в новых условиях – это не изба, в которой могли проживать сразу несколько

поколений семьи, дом – это самое необходимое имущество, которое должно поместиться на один воз, на нем же сидят члены семьи (у Орлова это жена и дети). Сундук в этом случае разделяет судьбу своих владельцев: покидая родную деревню, родной дом, Орловы прощаются с соседями, уезжают в неизвестность.

Через некоторое время сундуки других шибановцев тоже покинули свои дома. Подав заявления на вступление в колхоз, люди ночью, не зажигая огня, грузили на санки сундуки и кадушки, завязывали в половики швейные машины, фарфоровую посуду, самовары, кожи скручивали в рулоны, муку и зерно прямо в мешках вытаскивали из амбаров, чтобы спрятать где-то или зарыть в снег. Таким образом, сундук становится знаком бесприютности, разорванных семейных связей, остановившегося времени. Закопанный в снег, как в могилу, он перестает жить, выпадает из жизни семьи, дома. Однако снежный плен может быть для сундука временным (и это метафора надежд крестьян на то, что страшное время должно закончиться, жизнь должна вернуться, наладиться, вновь стать ладной, слаженной).

Во втором романе трилогии («Год великого перелома») Игнаха Сопронов возглавляет комиссии по раскулачиванию. Придя в дом Шустова, Сопронов не нашел в нем хозяев: «Брошенный дом был полная чаша. В хлевах скотина, на верхнем сарае солома и сено. В ларях мука, в сундуках белье и одежда, в шкапах посуда и книги – все брошено на произвол судьбы!» (3, с. 115). Шустов опередил Игнаху: оставив всё нажитое и заработанное, он забрал жену, детей и стариков, покинул дом, уехал неизвестно куда. Комиссия до рассвета описывала шустовское имущество, Сопронов лично (не расставаясь с ружьем, которое он взял в доме Шустова), «распахивал сундуки и шкафы, откидывал одеяла» (3, с. 116). Отметим, что в описании интерьера избы Шустова упоминается не только сундук, но и ларь (для муки) и шкаф (для посуды и книг). Вещи организуют микрокосм Шустова: человек наделен духом-умом, душой и

телом, а в сундуках, ларях, шкафах хранятся предметы, обеспечивающие жизнь этого микрокосма. Покинув дом, Шустов оставил части своего микрокосма, он больше не сможет быть этим микрокосмом: в трюмах «Яна Фабрициуса», в котором Шустова с семьей переправляли на Печору, погибнут его жена и пятеро детей, выживет только одна девочка. Ларь (как некий аналог сундука) предназначен для хранения муки. С одной стороны, мука – христианский символ духовной пищи (а муку описывают, отнимают у крестьян). С другой – мука получается в результате тяжелой работы на жерновах (если иметь в виду ручные жернова) или работы мельницы. Пройти через жернова – пройти через испытания, страдания. Выбравшийся из трюма «Яна Фабрициуса» Шустов получил от Андрея Никитина полведра муки, из которой он тут же сделал шарики, чтобы накормить ими детей (еще живого сына и дочь). Смешав муку со своей слюной, Шустов, подобно древним богам, пытается оживить умирающего ребенка (боги, однако, таким образом вдыхали жизнь в человека, а ребенок Шустова умирает). Это перевернутый мир: рождение и смерть в нем меняются местами. Сама встреча на берегу Печоры (как в потустороннем мире, в царстве мертвых) с Никитиным, односельчанином, – чудо, получение этой муки от него – еще одно чудо. Выживший Шустов и его дочь-первоклассница, стоя на берегу Печоры, говорят о Боге, отец на вопрос дочери Дуни отвечает, что, конечно, Бог есть. Они стоят под каплями дождя, которые превращаются в белые горошины («вытряхивая из кармана плаща эту не тающую крупу»), и Шустов называет их манной небесной (4, с. 377). Ансамбль из трех ящичков (ларя для муки, сундука для одежды и шкапа с посудой и книгами) создает образ Шустова как бы в двух проекциях: в мире земном, привычном, деревенском это крестьянин, труженик, самоучкой дошедший до мастера (не случайно в описании его избы постоянно упоминаются книги), дом которого – полная чаша, в мире земном, но непривычном, печорском это вышедший из мира мертвых страдалец, бесприютный и бездомный, не утративший веру в Бога.

Если имущество Шустовых описывали в уже пустом доме, то имущество Брусковых – на глазах Жука и Жучка (отца и сына), Марфы (жены), Агнейки (старшей дочери) и младших девочек. («Сопронов диктовал Мите Куземкину:

– Самовар желтый, ведерный, да второй самовар белый! Записал? Котел чугунный. Шкап резной! Кровать железная. <...> – Пиши. Пара отласная. Холсты два конца. Строчи, фата кашемировка... <...> Труба самоварная, новая. Шуба крытая. Приборов чайных фарфоровых шесть, тушилка для угольев...» (4, с. 120).

Составленные Игнахой описи можно сопоставить с первыми «текстами вещей», которые представляли собой списки имущества (пожертвований в храмы, наследства, приданого). По замечанию Т.В. Цивьян, они развивали подхваченный у космологических текстов жанр перечисления, каталога¹⁵⁴. Проходя с разной интенсивностью через историю культуры и литературы, с особенной яркостью он вспыхивает в рубежные периоды. Игнаха, надиктовывая эти списки, словно увековечивает уходящую в прошлое крестьянскую Вселенную, создает из вещей портреты семей, домов. Это своеобразный словесный памятник убиваемого мира. Часто вещи раскулачиваемых сваливаются в кучу, они не превращаются в строительный материал для создания нового мира.

Кульминацией в сцене раскулачивания Брусковых можно считать момент, когда Игнаха вскрывает девичий сундук. Агнейка пыталась не допустить этого (она ничком упала на сундук), однако Игнаха его взломал (крышка его отлетела, сломанный музыкальный звоночек «печально и тонко пропел в тишине» (4, с. 120).

Агнейка (по прозвищу Луковка) никак не могла выйти замуж, из-за чего чувствовала себя виноватой. Когда на ее глазах взломали сундук, стали описывать всё, что в нем хранилось, Агнейка начала причитать. Так голос сломанного звончка трансформировался в плач Луковки. Голос

¹⁵⁴ Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 122.

вещи и голос ее владельца сигнализируют о конце времен: взломанный сундук теряет свои свойства хранить/охранять/укрывать то, что в нем находится, сокровенное стало явным, обнажилось. Голос Агнейки – плач не только по имуществу, но и по сломанным мечтам о замужестве. Атласная пара, фата кашемировка, холсты – всё, что хранилось в сундуке как приданое, – было изъято и описано. Холсты остались в свернутом виде (судьба Агнейки «не развернулась»: замуж, судя по всему, она так и не вышла).

Три сундука сестер Вознесенских (дочерей священника) Игнахе взламывать не пришлось: они были не заперты. («Сопронов откидывал крышки одну за другой. Холсты, платы, полотенца... Одежда почти вся деревенская, только одна модная душегрея — городская. Он посветил фонарем над большой четырехугольной корзиной, плетеной из дранок. Книги!» (4, с. 189).

Еще один девичий сундук с приданным описывается в истории председателя Мити Куземкина. Чтобы удивить уполномоченного и заодно всех шибановских девок, Митя решил на Первое мая установить второй красный флаг (один уже имелся). Для этого Мите предстояло решить сложную задачу – стащить ключ от сундука сестры Фаины, который лежал на божнице, затем пробраться в сенник, открыть ключом сундук, вынуть из него красную наволочку. Куземкину удалось и ключ раздобыть, и наволочку похитить, однако за этим преступлением его и застала мать. Она огрела «лешего болотного», «сотону» коромыслом. На первый взгляд, эпизод изображен в комическом ключе: план по извлечению наволочки выстраивается Митей как серьезная кампания, у сундука есть «стражник» с оружием, Митя нарушает запрет, за что и наказывается. Однако описание веселых проказ Куземкина в сочетании с серьезным объяснением содеянного, которое дает сам преступник, напоминают похожие эпизоды в сатирических повестях древнерусской литературы. Митя ищет материал, который может симитировать красный флаг, и красная в белый горошек

наволочка из сундука Фаины заменяет его («шут с ним, с горохом!», «сотона» словно подсвечивают этот флаг из наволочки как вещь другого мира – один «лешой» служит другому).

Иногда сундук не взламывается, но право открыть его и воспользоваться его содержимым появляется у чужих людей (каковыми являются Мироновы в доме Самоварихи). В убранстве избы вдовы Самоварихи прослеживается вещный аскетизм. Аскетизм в изображении предметного мира характерен для иконы. Однако на рубеже XVII-XVIII веков изображения предметов мебели, домашнего текстиля, посуды стали включаться в иконные композиции. По замечанию Л.Р. Миролубовой, если рядом с образами святых появляется образ вещи, то он неслучаен, так как является сверхчувственным знаком абсолютных тайн¹⁵⁵. В доме Самоварихи на некоторое время поселились раскулаченные Мироновы (Марья и Палашка). Вернувшийся из тюрьмы Евграф Миронов тоже вынужден поселиться у вдовы. Первым делом он пошел в баню, однако у него не было сменной рубахи, поэтому Марья открыла сундук Самоварихи и взяла оттуда ее рубаху, отдала одежду мужу. Таким образом, сундук словно объединяет людей в одну семью (то, что хранится в нем, не было совместно нажито, но совместно расходуется, и вещи из сундука получают новую жизнь, помогают человеку как будто заново родиться: бездетная вдовая Самовариха на время обретает семью, бывший заключенный Евграф возвращается словно с того света, надев после бани рубаху Самоварихи).

Итак, сундук в трилогии часто изображается как знак женской судьбы: либо это девичий сундук с приданым (чаще всего, эти сундуки взламываются чужими или своими, приданое описывается/разворовывается, владелицы сундуков так и не выходят замуж, даже если сундук к ним вернулся), либо это сундук с вещами вдовы

¹⁵⁵ Миролубова Л.Р. Вещь как религиозно-нравственный знак // Актуальные проблемы современности: наука и общество. 2020. № 2. С. 48.

(Самоварихи, Платоши, матери Арсентия Шиловского). К сказанному добавим, что традиционно в художественной литературе сундук связан с мотивом соблазна (его, как тайну, хочется открыть, узнать). В контексте трилогии В.И. Белова сундук взламывают те, кто считает себя сейчас вправе это делать (как правило, это персонажи, обладающие той или иной властью), поэтому вскрытие сундуков происходит не втайне, а прилюдно, на глазах у владельцев, соблазна завладеть имуществом хозяев у тех, кто пользуется властью сейчас, нет, это демонстрация их силы и их позиции (так, например, Игнаха всеми своими действиями словно мстит всему миру и всем людям за то, что они живут лучше – богаче, радостнее, спокойнее, миролюбивее).

Самая подробная «биография» сундука в трилогии – это «биография» сундука семьи Мироновых. Впервые на страницах трилогии этот сундук упоминается в первом романе (в «Канунах») в неоднозначном контексте: одна ситуация, в чем-то напоминающая анекдот, развивается параллельно с другой, которая показана другими красками и ассоциируется с дурным сном (Игнаха Сопронов пришел к Мироновым, чтобы сообщить о повышении налога, глава семьи – Евграф Миронов – услышав о новой сумме налога, побелел, узловатые от ревматизма пальцы его задрожали; в это же время в горнице его дочери Палашки сидит председатель Микулин, по распоряжению которого якобы и подняли этот налог). Реагируя на слова Игнахи, Евграф пытается вразумить Сопронова, доказывая тому, что всё заработал собственными руками, а новый налог убьет его («Мне чево теперече... головой в петлю? А то корзину, Миронов, на руку да по миру!», (3, с. 351). Объясняя правомерность повышения налога, Сопронов упоминает и такое богатство Мироновых, как кружева. Евграф приказывает жене принести эти кружева: «А ну неси! Покажи ему эти кружева, мать-перемать, пусть хоть сейчас берет! Все волокни, в гроб, в душу...» (3, с. 352). Марья же не может принести кружева: они хранятся в сундуке, а сундук – в горнице, в которой и сидит в данный момент

Микуленок. С одной стороны, в контексте рассматриваемого эпизода сундук выступает как предмет, с которым связаны представления о жизни, богатстве, благополучии дома, с другой – в новом, меняющемся мире, в новом времени честно заработанное человеком богатство может привести его к нищете или даже смерти (из-за этого добра повышают налог, а изъятие имущества не гарантирует спасение жизни и семьи). Не случайно в реплике Евграфа появляется слово «гроб»: достать из сундука ценности – остаться самому ни с чем, похоронить благополучие семьи (повышение налога – это только первый этап уничтожения дома и семьи Мироновых). Пустой сундук уже не сундук с добром/вещами, он, скорее, напоминает пустой ящик – гроб. Таким образом, в данном случае сундук – некая утроба, которая может как рождать, так и поглощать, быть наполненной или быть опустошенной, охранять жизнь и приносить смерть.

Сундук Мироновых находился в горнице, в которую вела особая дверка. Когда Игнаха пришел в дом Мироновых, он поднялся по лестнице вверх, в летнюю избу, сел за стол. Его внимание привлекла эта дверка. Он стал рассматривать ее филенку: «На филенке этой дверки был нарисован красивый гривастый зверь. “Лёв, наверное, – подумал Сопронов. – Ишь, человечье лицо-то. И лапу поднял”. Сопронов разглядывал этого льва, а Марья заслонила филенку подолом» (3, с. 350). Подобное описание льва можно найти в другой книге В.И. Белова («Так, на лежанке Афанасьи Озерковой (деревня Лобаниха) нарисован был великолепный стилизованный лев с круглым, совсем не звериным лицом, с тонкой поднятой лапой и тонким хвостом. Кисточка хвоста загибалась как-то уж очень изящно и по-домашнему несерьезно. Да и сам лев улыбался...» (5, с. 277).

Лев, поднявший лапу, – распространенный образ в русских народных росписях. Жест царственного зверя указывал на власть и мощь. Такое изображение считалось охранительным. Евграф в упомянутом эпизоде (отметим, что в его имени древнегреческого происхождения два корня –

«хорошо» и «пишущий», однако один из местных поэтов не даром зарифмовал имя Евграфа со словом «граф») переживает трагедию: он сам распахивает дверь в горницу и видит в ней Микуленка, понимает, что на его дом и семью набросились сразу два хищника (один пришел к нему, а другой – к его дочери). Обоих Евграф называет мазуриками. Лев с человеческим лицом соотносится, скорее, с образом Евграфа, а не Игнахи или Микуленка, которые, однако, оба в данное время обладают властью. На первый взгляд может показаться, что Евграф не смог сберечь ни семью, ни дом: семью раскулачат, дом отдадут другим, жена Марья с дочкой Палашкой будут жить у чужих людей, Палашка не выйдет замуж, но родит дочь, сам Евграф за неуплату налога отправится в тюрьму. Однако с божьей помощью (Евграф говорит, что, пока он был в тюрьме, за него кто-то молил Бога, и сам он постоянно говорит Богу спасибо) он освободился, вернулся домой, воссоединился с семьей, восстановил старую заброшенную избу (некогда принадлежавшую бобылю).

В.М. Василенко отмечает, что голова льва, фигуру которого можно увидеть на фронтоне избы, всегда обращенная к зрителю, встречает пристальным взором подходящего к дому¹⁵⁶. Очеловеченная голова льва делает его домашним, близким, похожим на льва из сказок. Таким, с обращенной к зрителю головой/лицом, изображается лев и на филенке двери в горницу с сундуком в романе В.И. Белова «Кануны». Судя по всему, взгляд льва на себе почувствовал Игнаха.

Символика изображения льва с поднятой лапой в древнерусском искусстве более сложна, чем в русских народных росписях. Н.В. Буцких пишет, что многочисленные сюжеты, в которых фигурирует лев, заимствованы из совершенно различных источников – библейских текстов, античных легенд и славянских преданий, поэтому сложный образ зверя может трактоваться совершенно противоположными способами: как

¹⁵⁶ Василенко В.М. Русская народная изба и роспись по дереву XVIII–XX веков. М., 1960. С. 22.

положительно – образ храброго воина, праведника, Христа, так и отрицательно – несправедливого правителя, смерти и даже самого дьявола¹⁵⁷. В этом контексте взгляд зверя, который устремлен на Игнаху, может быть истолкован как взгляд высшей силы, возможно, желающей призвать Сопронова к какому-то диалогу, но не случайно в романе подчеркивается, что у Игнахи глаза белесые, пустые, иногда он вращает белками, пугая людей, – диалог между зверем с человеческим лицом и Игнахой (человеком с пустыми глазами) состояться не может.

Если в первом романе трилогии сундук Мироновых «прячется», о нем говорят, но читатель его не видит (он находится в горнице, в которую ведет дверь с изображенным на ней львом), то во втором романе описывается его чудесное появление: в один из мартовских дней, когда яркое солнце слепило глаза, сундук вытаял у гумна Нечаева, тот его вывез и поставил на дорогу. Сундук был закрыт на висячий замок. Около вытаявшего ящика постепенно собирался народ. Его интересует, кому принадлежит этот баской сундук, но никто из собравшихся не признался в том, что является владельцем вещи. Говоря о сундуке, кто-то добавляет к сказанному, что в другом месте вытаяла швейная машина. Судя по всему, ее передадут в колхоз. Судьбы вещей повторяют судьбы владельцев. Мироновский же сундук стоит в данный момент на дороге: решается его судьба (дорога в сказках, например, всегда имеет три направления, про два из них как раз и говорят собравшиеся люди: Селька Сопронов быстро определит, кому принадлежит сундук, или сундук, как вытаявшую швейную машину, передадут в колхоз). Рассказ о вытаявшем сундуке совмещается с другим, обозначенным пунктирно: пока девки и ребята толпятся у сундука, другая толпа начинает собираться рядом с этим местом – у мироновского колодца, потому что все видели, что в доме Евграфа

¹⁵⁷ Буцких Н.В. Символика льва в древнерусском искусстве. 2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://zelomi.ru/journallev> (дата обращения 11.03.2026).

скрылось начальство вместе с Кешей Фотиевым. «— Господи, до чего дожили! — всплеснула руками Таисья Ключина. — Сундуки посередь улицы.

— Чево про сундуки говорить? Живых людей из домов выганивают» (4, с. 196). Вытаявший сиротствующий сундук становится символом времени: в реплике и сопровождающем ее жесте («всплеснула руками») Таисьи Ключиной оно характеризуется как конец света, не случайно она, пусть в разговорном контексте, упоминает имя Господа. Положение сундука «посередь» улицы словно проводит границу во времени (пространство по горизонтали соотносится со временем, оно делится сундуком на две части): что было до (хоромы, сундуки, дом, защита, покой, порядок, справедливость, космос) и что будет после (после конца света, потери дома, когда некуда идти, нигде не найти заступников, хаос). В сознании крестьян сундук тесно связан с другим важным понятием — домом (дом как большой сундук). Сразу же за вопросом «Чево про сундуки говорить?» следует «Живых людей из домов выганивают», то есть сундук и дом соотносятся, сопоставляются как некое сооружение, с крышкой-крышей, в котором можно хранить/жить, спасать и спастись, который может быть заперт на замок, а ключ от него должен быть у хозяина. Как вытаявший никому не нужный сундук, хозяин которого не нашелся, так и дом в это же самое время превращается в подобие этого сундука: лишается своего главы (в это же самое время раскулачивают Евграфа). Возможно, появление сундука в этот момент можно интерпретировать как некое предвосхищение сюжета (то, что случилось с ним, сейчас произойдет и с домом, в котором ранее «жил» сундук). Если учесть привязанность вещи к дому, владельцу (о чем пишет В. Топоров¹⁵⁸), то, вероятно, сундук таким образом обозначил себя, чтобы разделить участь хозяев, попрощаться с ними. Отметим, что, судя по всему, в данном переплетении двух историй (про вытаявший сундук и про скрывшееся в доме Евграфа начальство) есть

¹⁵⁸ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995. С.

особый смысл: не случайно дом Евграфа назван хоромами, эти хоромы уже без сундука, это нарушение их полноты/наполненности, вещи из них уже «разбредаются по свету», хотя в данный момент они каким-то чудом находят дорогу обратно к своему дому, но не могут в него вернуться, так как дом описывается, семья раскулачивается (Марью и Палашку выводят из дома прямо на снег, Евграфа отправляют в тюрьму). Однако история сундука семьи Мироновых на этом не заканчивается.

В третьем романе трилогии («Час шестой») семья Мироновых воссоединяется (Евграф возвращается из тюрьмы, в заброшенной избе перестилает полы, навешивает двери, и семья вновь собирается вместе, под одной крышей). Новожилиха рассказывает Палашке, что когда-то вытаявший сундук Новожил в полночь увез и схоронил в погребе (который, судя по всему, принадлежал уехавшим Орловым), через некоторое время темной ночью Новожил перевез его в сенник своего дома. Палашка не знала, что и подумать. Она не могла поверить в происходящее, ей казалось, что это сон. Ночью сундук тайно привезли в «новый» дом Евграфа. «Крышка открылась и даже пробренчала испуганным музыкальным звуком...» (4, с. 415). Новожил ранее не утерпел и вскрыл сундук, за что Новожилиха попросила у Палашки прощения («Прости уж ради Христа!»). Но всё приданое Палашки было в целости (Палашка достает из сундука предметы, которые связаны с ее прошлой жизнью, девичеством, надеждами на замужество и счастье: холсты, наволочки, платы, фату, кашемировку и два стеганых одеяла кумачового и синего ситца). За два с лишним года ничего не испортилось, хотя, как отмечается в романе, «насквозь прогоркло и пахло сыростью...» (4, с. 415). Запах сундука в третьем романе, конечно, изменился: если ранее это был «легкий» запах девичьего сундука (судьба определяется, еще нет испытаний, бед), то сейчас это прогорклый (горький) запах, запах сырости. Ежи Фарино отмечал, что запахи возникают в результате какого-то предваряющего их распространение процесса, перехода из одного состояния в другое (обычно

– в состояние распада) и распространяются дальше своего источника, т. е. имеют характер симптома¹⁵⁹. В рассматриваемом эпизоде романа «Час шестый» прогорклый запах и запах сырости можно истолковать как симптом разрушения мира (чему отчаянно сопротивляются вещи, настойчиво сохраняющие свой вид, текстуру, цвет, связь с привычным кругом других важных предметов: не случайно кумачовое одеяло, которое достала из сундука Палашка, сравнивается с печным огнем – и нежилая избенка уже кажется живой, теплой, а синее одеяло ассоциируется с озерной синью). Голос сундука тоже изменился: это не печально и тонко пропевший звоночек, а брэнчание, испуганный музыкальный звук. Одно остается неизменным в этом звуке – он по-прежнему музыкальный. С возвращением сундука в дом Мироновых как будто входит высшая музыка: события словно ускоряются, всё ладится с божьей помощью (не случайно, впервые засыпая под крышей «нового» дома, каждый из членов семьи так или иначе думает о Боге: Евграф помолился перед бобыльским Николаем Угодником, жена Марья шепчет «Слава тебе, Господи, слава тебе...», и ее шепеток доносится до слуха Евграфа, Палашка, перекрестив дочь, засыпает счастливая, представляя, как в Троицу ее выросшая «дочерь» пойдет по деревне), православные помогают Мироновым (они приходят на помочи, чтобы сбить печь). Когда Марья вновь произносит «Слава тебе, Господи, слава тебе... Вот опять не оставили нас православные», она сама не знает, что значит это «опеть» (то ли вспомнила доколхозные годы, то ли думала про новую печь, то ли пришел на ум вернувшийся сундук с приданым). В этом примере показано, как в сознании Марьи связаны воедино печь, сундук, дом, счастье. Возвращается сундук, воссоздается печь, восстанавливается дом – все благодаря Господу. Следовательно, в образе сундука актуализируется его прообраз – ковчег – символ завета между Богом и людьми.

¹⁵⁹ Фарино Е. Введение в литературоведение. Учебное пособие. СПб., 2004. С. 334.

Ковчег завета, согласно Священному Писанию, был создан по указанию Господа. Вместе со всей утварью для скинии ковчег был освящен миром. Заметим, что сундук, о котором шла речь выше, принадлежит семье Мироновых (фамилия происходит от слова «миро»). В Числ 10:33-36 и 14:44 рассказывается о том, что ковчег завета находился у сынов Израилевых во время их странствования по пустыне. В частности, согласно Числ 10: 33, он «шел» перед станом, «чтоб усмотреть им место, где остановиться». В трилогии В. Белова вытаявший сундук в некотором смысле тоже идет перед станом (перед семьей Мироновых), чтобы усмотреть, что их ждет впереди. История ковчега заключается в том, что некоторое время он странствует вместе со своим народом, затем – странствует из города в город, но что случилось с ним после разрушения Иерусалима, в канонических книгах Библии не говорится. Сундук Мироновых странствует (из дома Мироновых в снег, затем в яму у дома Орловых, позже – в сенник дома Новожиловых и в завершении – вновь оказывается в доме Мироновых). Будучи святилищем, ковчег воспринимался как знак и место присутствия Господа. Перенесение ковчега с места на место рассматривалось как передвижение Самого Божества (Числ 10:35-36; 1 Цар 4:7). Ковчег обладал сверхъестественной силой: перед ним расступились воды Иордана (Нав 3-4), обрушились стены Иерихона (Нав 6), пала статуя Дагона (1 Цар 5:1-5). Сундук Мироновых в некотором роде помогает пережить им тяжелое время: часть сохраненного в сундуке приданого Палашки распродается, чтобы на эти деньги организовать помочи, сбить новую печь в «новом» доме Евграфа. О том, как вся семья засыпает с именем Бога на устах, впервые ночуя под крышей «нового» дома, см. выше (случилось это как раз в день «возвращения» сундука).

Ковчег завета в христианской Церкви толкуется и метафорически, и христологически, и аллегорически, и историософско-типологически¹⁶⁰. Христологическое толкование предполагает соотнесение судьбы ковчега со страданиями Христа (ковчег подвергался бесчестию в плену у иноплеменников подобно тому, как и «Бог Слово, будучи бесстрастен, терпел поругание в воспринятом естестве, когда был распят»). В то время как сундук Мироновых кочует по земле, члены семьи страдают (Евграф в тюрьме, его жена и дочь – в родной деревне, но словно осиротевшие, бесприютные). Метафорическое толкование образа ковчега заключается в том, что внутреннее состояние человека характеризуется как «внутренний ковчег», «ковчег сердца». Так, например, постоянное чтение и размышление над словами Священного Писания преображают дух человеческий в сокровенный «ковчег завета». «Внутренний ковчег» Евграфа Миронова и его жены Марьи – это упование на помощь Бога, терпение, смирение, любовь. И то, что сундук всё-таки вернулся в дом Мироновых, можно соотнести с упоминанием в Книге Откровения св. Иоанна Богослова о явлении ковчега завета в последние времена сквозь отверстые небеса (Откр 11:19) (свт. Андрей Кесарийский трактует это явление как «открытие благ, уготованных святым»). Сундук вернулся в особое время – в каком-то смысле в последние времена (в третьем романе трилогии, который называется «Час шестой») – и открыл блага если не святым, то праведным людям.

В трилогии упоминается и другой сундук – Петруши Ключина. И в образе этого сундука так же проступают черты ковчега. Согласно Библии, в нем могли храниться скрижали с заповедями Господа. Петруша Ключин хранит в сундуке самое ценное – Библию. Он «книгу из дому никуда не пускает», а на сундук, в котором она находится, повесил замок (4, с. 458). Чтением этой Библии (Апокалипсиса), в котором участвуют многие

¹⁶⁰ Петров А.Е. Ковчег завета. [Электронный ресурс]. URL: <https://m.pravenc.ru/text/1841628.html> (дата обращения 11.03.2026).

шибановские крестьяне, заканчивается первый роман трилогии В. Белова. Книги, которые способны убить веру в Господа (например, «Жизнь Иисуса» Ж. Э. Ренана, принадлежавшая сыну Петруши Ключина), находились в другой части дома – в сеннике. Если сундук и хранящаяся в нем Библия всегда пребывают рядом с владельцем этих вещей, то книга Ренана – в отдалении. Так же, как у Петруши Ключина, в сундуках хранились книги, принадлежавшие отцу сестер Вознесенских (священнику). Выбрасывая эти книги из сундуков, Игнаха собирается в дальнейшем их сжечь.

Сундук для книг – своеобразный ковчег, в котором может уцелеть/сохраниться Библия. В главе книге Бытия, в которой рассказывается о ковчеге Ноя, упоминается о том, что Бог сам закрыл дверь в ковчег (Быт 7:16), то есть закрыть что-то в ковчеге/сундуке – это попытаться сохранить закрытое от катастрофы. Как поясняет Иоанн Златоуст, смысл этого действия заключается и в том, чтобы праведник не мог видеть, как все погибает, и от этого – чувствовать тем сильнейшую скорбь. В эпизодах трилогии Игнаха выполняет противоположное действие – открывает, взламывает крышки сундуков, так как его цель – уничтожить устоявшийся мир и ввергнуть праведников (крестьян) в скорбь и ужас, они становятся свидетелями происходящей катастрофы.

В трилогии изображается перевернутый мир, поэтому ковчег не закрывают, а открывают, чтобы, взяв из него вещи, отнять их у владельцев, разорвать связь между вещью и владельцем, в результате чего вещи начинают пребывать в запустении, погибают. Так, например, Библия, хранившаяся под замком в сундуке у Петруши Ключина, покинув свой ковчег, отправится в странствие (сбежавший с Печоры Пашка Рогов придет за ней в деревню, затем отправится далеко в лес, чтобы передать ее Никите Рогову), а потом, как мученик за веру, она погибнет в костре (страницами этой Книги убийцы Никиты Рогова будут разжигать костер).

Таким образом, в трилогии В.И. Белова «Час шестой» в образе сундука актуализируется его прообраз – ковчег. Динамика этого предметно-вещного образа (от сундука с девичьим приданым, знака благосостояния дома и семьи к ковчегу завета между Богом и людьми) обусловлена временем, в котором «живет» сундук – концом 20-х годов – началом 30-х годов XX века.

2.2.3. Чемодан, портфель, котомка

Культура дороги – отдельная специфическая сфера народной традиции¹⁶¹. Дорога представляет собой некий текст, в котором пространство, время, вещи и действия становятся его элементами, и все они обладают не только внешними характеристиками, но и знаковыми. Семантика вещей, являющихся элементами «дорожного» текста, в русском православном сознании формируется с учетом того, что движение человека по дороге переосмысливается как странствие. В Первом послании апостола Петра говорится: «И если вы называете Отцом Того, Который нелицеприятно судит каждого по делам, то со страхом проводите время странствования вашего» (1Пет 1:17)¹⁶². В приведенном фрагменте время земной жизни христианина уподобляется странствию. Комментируя Святое Писание (например, Псалом 118 Псалтири), и свт. Феофан Затворник¹⁶³, и свт. Игн. Брянчанинов¹⁶⁴ говорят, что жизнь земная – это странничество, вечное путешествие. Таким образом, отношение к дороге как особому странствию позволяет рассмотреть вещи, которые выступают спутниками человека, в онтологическом ракурсе.

¹⁶¹ Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX веков. М.: Индрик, 2003. С. 10.

¹⁶² Первое послание апостола Петра. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/biblia/-1Pet.1> (дата обращения 18.11.2025).

¹⁶³ Симфония по творениям святителя Феофана, Затворника Вышенского. Изд. 2-е. М.: ДАРЪ, 2008. 640 с.

¹⁶⁴ Симфония по творениям святителя Игнатия (Брянчанинова) / Под общ. ред. архимандрита Романа (Лукина). Ставрополь: Издательский центр Ставропольской Духовной Семинарии; ССШ, 2007. 368 с.

Герой русской литературы постоянно в дороге. Поэтому среди предметов, в окружении которых живет персонаж художественного произведения, есть те, что сопровождают его в дороге/на дороге жизни (чемодан повествователя «Писем русского путешественника», поистасканный чемодан белой кожи Чичикова, новый чемодан Обломова, чемодан с рукописями Печорина, котомка странника Луки, котомка Тихона Вялова, бедная котомка героя в лирике А. Ахматовой, ветхая – героя лирики И. Бунина, лыковая в одном случае, наполненная бренными пожитками в другом – героя лирики С. Есенина, чемоданы господина из Сан-Франциско, котомка Юрия Живаго, чемоданчик Венички и др.). Анализируя предметный мир произведений, исследователи редко уделяют внимание бытовым предметам – тем вещам, которые путешественник возит с собой, которыми пользуется или покупает в дороге¹⁶⁵. Так, например, при интерпретации «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина, по замечанию Л. Киселевой, мир путешественника интересовал ученых в части того, что герой видит вокруг себя, думает, чувствует, мотив чемодана рассмотрен не был. Л. Киселева анализирует мотив чемодана как микросюжет, отчасти интертекстуальный. Именно чемодан, его онтология и поэтика становятся предметом исследования в работе О.С. Качеревской и С.А. Валюлис, посвященной циклу рассказов С. Довлатова «Чемодан»¹⁶⁶.

Думается, что различия между персонажами и их чемоданами, котомками в некоторый момент начинают выступать как различия несущественные, а их общая бытийная и одновременно со-бытийная основа становится зримой и осязаемой¹⁶⁷. Такой подход к интерпретации образов вещей в художественном тексте, по мнению Л.В. Карасева, можно

¹⁶⁵ Киселева Л. Багаж путешественника (к поэтике «Писем русского путешественника») // *Intermezzo festoso. Liber amicorum in honorem Lea Pild.* Тарту, 2019. С. 28–40.

¹⁶⁶ Качеревская О.С., Валюлис С.А. Довлатов. Цикл рассказов «Чемодан»: онтология и поэтика вещей // *Русистика и компаративистика.* 2011. № 6. С. 92–103.

¹⁶⁷ Карасев Л.В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2011. С. 77.

считать онтологически ориентированным. Вещи и вещества наравне с людьми становятся героями текста. Человек и мир уравниваются друг с другом через общее для них свойство существования и вещественности. Тело человека оказывается в одном ряду с «телами» вещей и теперь уже на вполне законном основании разговаривает с ними на универсальном языке вещества – кровью, бледностью, падучей, тлетворным духом. Вещь как имя – это способ говорить/размышлять о мире, Качествах, Материи, Событиях¹⁶⁸. Онтологически ориентированный подход дает возможность услышать голос живой души как в вещи, так и в теле человека. Этот голос становится слышимее в определенные моменты истории, когда мир приходит в движение, одна эпоха сменяет другую, обе они некоторое время сосуществуют.

В романах трилогии В.И. Белова «Час шестой» вещи «живут» в особое время – накануне, в год великого перелома и в час шестой (в названиях романов трилогии и в их подзаголовках – «Кануны. Хроника конца 20-х годов», «Год великого перелома. Хроника начала 30-х годов», «Час шестой» – актуализируется пороговое состояние мира: лад крестьянской Вселенной сменяется разладом, персонажи, пытаясь укрыться от властей, от произвола местных активистов, покидают дома, полные чаши, бросают имущество и добро, берут с собой самое необходимое и уезжают неизвестно куда). В произведении изображаются пути-дороги разных героев, иногда эти пути-дороги проходят параллельно в двух пространствах: в мире внешнем и мире внутреннем (вспоминая о том, как приходилось в детстве бродить с корзинкой и просить милостыню, как в юности довелось везти спрятанную на дне чемодана запрещенную литературу, персонажи переосмысливают жизненную дорогу, свое настоящее, в котором они, с чемоданом/портфелем/котомкой, вновь куда-то идут/едут).

¹⁶⁸ Пучкова А.Е. Предметный мир в российской массовой прозе второй половины XVIII в. (Михаил Чулков, Матвей Комаров) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2025. Том 18. Вып. 7. С. 2930.

В определенный период жизни героев трилогии В.И. Белова «Час шестый» их спутником становится чемодан. Этот предмет сопровождает персонажей в их путешествиях из города в деревню (на каникулы к теткам из Петербурга едет с чемоданом Прозоров), из деревни в город (женившийся Василий Пачин отправляется из Шибанихи в училище в Ленинград), из Москвы куда-то по месту назначения («в командировку» едет Арсентий Шиловский), из родной деревни в тюрьму (осужденный Андрей Никитин входит в камеру с фанерным чемоданом).

Чемодан может укрыть, спрятать, как кажется его владельцу, что-то важное, секретное, что является для него материальным доказательством некоей его исключительности (ему довелось больше узнать, больше увидеть, участвовать в какой-то важной, скрытой от других, деятельности). Размышления о спрятанных на дне чемодана бумагах или запрещенных брошюрах, энергия этих вещей, передаваемая герою, его физическое, эмоциональное состояние, в котором пребывает персонаж, когда он убирает/прячет в чемодан что-то, его мысли о том, что станет, если другие обнаружат/воспользуются тем, что он спрятал в чемодане, наконец, мысли героя о том, что он ведет двойную жизнь, его отношение к этой двойной жизни – все эти маркеры используются в трилогии при создании образов разных владельцев таких чемоданов.

Юный Прозоров изображается романтиком, который, взяв пролетку, с «чувством радостного волнения» (3, с. 244) выехал на Невский, в пролетке он вез чемодан. Только ему была известна тайна чемодана: в нем было устроено второе дно, под ним лежало с десятков нелегальных брошюр. Прозоров смотрел на прохожих и пассажиров других пролетов «глазами человека, причастного к чему-то большому и тайному» (3, с. 244), когда ехал в пролетке. Ощущение причастности к тайне наполняло Прозорова гордостью. «С захватывающим холодком в левом боку» (3, с. 244) он взял билет на поезд и вместе с чемоданом устроился в вагоне второго класса. Прозоров не спал всю ночь, был очень возбужден бессонницей. Приехав в

уездный городишко, он выполнил задание, но как-то буднично, поэтому быстро вернулся к своему нормальному состоянию. Об этом эпизоде Прозоров вспоминает, уже будучи взрослым, зрелым человеком, и всплывающие в памяти картины заставляют его краснеть до корней волос. Брошюры следовало передать местным социал-демократам, один из них – Яков Меерсон – познакомил Прозорова со своей сестрой Женей (черноглазой и полногрудой). Если юный подпольщик был молчалив, испуган, то его сестра наоборот – весела, остроумна, разговорчива. Она предложила Прозорову загорать и, ничуть не стесняясь, тут же разделась. Владимир Сергеевич и сейчас мучительно переживает эти события, вспоминая о них. Раскрепощенное поведение Жени «ошарашило» его, он сидел рядом, «боясь шевельнуться». То есть всё предыдущее движение как физическое (пролетка, поезд), так и эмоциональное (радость, волнение, бессонница) Прозорова остановилось (он и боится, и не шевелится). В словаре В. Даля указывается, что одно из значений слова «ошарашить» – озадачить, охватить мороком (морок – мгла, мрак, темнота, туман, затмение сознания, помрачение рассудка)¹⁶⁹. Пока Прозоров ехал с чемоданом, он смотрел на мир, других людей, его глаза выдавали его состояние, присутствие этой вещи рядом наполняло его жизнь тайной; когда Прозоров освободился от чемодана, оказалось, что мир и другие люди способны ослепить, обездвижить Владимира, сорвать покров с тайны. Фамилия героя (Прозоров) происходит от слов «прозреть», «зреть». Отметим, что «взор» и «позор» (в его первоначальном значении «зрелище») восходят к одной и той же основе. В первой трети XIX века семантика слова изменилась, слово «позор» стало употребляться в значении «бесчестье, постыдное положение». Фамилия персонажа подчеркивает, что для него особенно важен зрительный контакт с миром и людьми: взирая на лица и предметы, Владимир Сергеевич хочет за ними увидеть их истинную суть, себя самого

¹⁶⁹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. СПб., М.: т-во М. О. Вольф, 1903–1911. С. 2024.

он постоянно выставляет на позор (его взгляд направлен внутрь себя), то есть он постоянно созерцает. Обозревая прошедшую жизнь, герой прозревает главное – чувство стыда невозможно изжить, то, что вызывало его раньше, вызовет его и сейчас, оно даже станет еще сильнее (не случайно при воспоминаниях о чемодане, брошюрах, Жене он краснеет до корней волос).

Возможно, в контексте жизни героя особую роль играют такие детали образа чемодана, как указание на его принадлежность другому человеку (это отцовский чемодан), на материал (он кожаный), его устройство (в нем сделали второе дно) и другой материал, который добавили (саржа – ею закрыли второе дно). Отцовский чемодан указывает на то, что для Прозорова мучительно чувство одиночества, он ищет родные души, для него важно ощущать (пусть и в камере тюрьмы) свою связь с близким человеком. Кожа – традиционный материал для изготовления чемоданов, однако из этого материала создают мягкие его модели; при этом кожа должна быть прочной, чтобы обеспечить долговечность вещей, хранящихся в нем. Мягкая модель чемодана – это своеобразный аналог состояния души и разума Прозорова (он вбирает в себя разные впечатления, события его жизни становятся воспоминаниями – в результате он либо приспосабливается к новому миру, либо нет). Не случайно в одном из своих путешествий по окрестностям деревень Шибанихи и Ольховицы Прозоров, мучительно странствуя в своей памяти, с отвращением ощущает материальность своего тела, в том числе кожи, и переживает изматывающие душу и разум чувства – желание покончить с собой и разочарование (не хватает смелости для этого). В меняющейся реальности Прозоров, потомок дворянского рода, живет во флигеле барского дома, затем становится административно высланным, заключенным, ценным кадром, вредителем. Он мог бы напомнить новым властям о своем революционном прошлом, однако не делает этого (это спрятано в его памяти, как брошюры под вторым дном чемодана). Саржа, которой

прикрыли второе дно в чемодане, соотносится с покрывом, которым Прозоров укрывает самые важные, дорогие ему чувства и воспоминания. Однако отметим, что слово «саржа» обозначает и материал, и (как сокращенное от «саржевый») способ переплетения нитей, при котором нити утка смещаются относительно нити основы. Прозоров – такая нить, которая сместилась относительно нити основы (дворянин по происхождению, он не причиняет вреда советской власти, мог бы принести пользу, благодаря своим знаниям; когда же ему как человеку, владеющему иностранными языками, предлагают проводить «воспитательную работу» среди иностранных матросов, он отказывается).

Другой герой трилогии – Арсентий Шиловский – тоже является обладателем чемодана. Он едет в купе. Во время стоянки поезда он случайно увидел на перроне своего друга – Петьку Гирина. Сейчас Шиловский – сотрудник НКВД, его друг, бывший сотрудников органов, некоторое время назад бежал из Москвы. Шиловский достает из чемодана лист почтовой бумаги, начинает писать донос. Арсентий полагает, что Гирин скрывается от органов. Однако жизненный опыт подсказывает Шиловскому, что это может быть и не так («...вдруг его осенила новая мысль: «Откуда тебе знать, что он скрывается? Может, его выслали из Москвы специально... Нет, нельзя торопиться. Не стоит. Бумага пусть полежит, время есть». И Шиловский сунул донос на дно чемодана, где лежал его номерной маузер, бритвенный прибор и смена теплого байкового белья» (4, с. 24). Шиловский убирает бумагу на дно чемодана – он не размышляет о том, как сейчас живет его друг Петьке, в его памяти не возникают картины радостного прошлого, общие с другом переживания, заботы, объединявшие их дела, события. Набор предметов, под которыми оказался донос, символичен – это и маузер, и бритвенный прибор (бумага в этом ряду обладает такой же смертельной силой для того, против кого она написана). Смена теплого байкового белья, принадлежит, конечно, Шиловскому, но в некотором смысле может являться и знаком будущего

Петьки Гирина: убегая от властей, органов, судьбы, он меняет обличие, фамилию, меняет костюм, но это именно «смена» – переменить один костюм на другой не значит обрести прочное положение в новой жизни, утвердиться в ней, это значит на время спасти себя, пока не износится эта новая пара белья. Покидая Москву, Петька и сам берет с собой гимнастерку и две сатиновые рубахи, складывает их в свой служебный портфель, в котором ранее носил иные вещи. Рассмотрим подробнее историю портфеля Петьки Гирина.

Первое изображение Петьки с портфелем напоминает фотографию/парадный портрет: «Петька в черных с калошами валенках, в суконном черном пиджаке и богатой пыжиковой шапке выходил из машины, держа в руках толстый портфель» (3, с. 150). Все детали (и калоши, и шапка, и портфель, и машина) указывают на достаточно высокий статус Гирина в Москве (он служит курьером в канцелярии Калинина). Увидевший Петьку Данило Пачин бросается навстречу Гирину, однако тот останавливает односельчанина вопросом «Что?», скрывается в подъезде, Данило, придя в отчаяние, трижды именует Петьку прохвостом.

Вся дальнейшая история службы Петьки изображается как цепочка действий Гирина, связанных с портфелем: придерживая портфель, он торопится домой, не закончив служебные дела, потому что спешит увидеться с приехавшими в Москву земляками; все выходные портфель с бумагами находится у Петьки дома; в понедельник утром Петька ощущает тревогу, а портфель ждет его в нижнем ящике горки (и если в выходные, забыв про портфель, герой ощущает себя Петькой, то в понедельник утром, вспомнив про него, чувствует себя Петром Николаевичем); Петьку увольняют и портфель исчезает из его жизни; Гирин спасает товарища Шуба (человека с портфелем), митинговавшего на заводе; восстановленный на службе, Петька вынужден покинуть Москву, он складывает в портфель маузер, завернутый в полотенце, гимнастерку и две сатиновые рубахи; схватив портфель, он покидает город.

Петька Гири́н относится к тем персонажам трилогии В.И. Белова, которые, прибыв из одного пункта в другой (это одна из остановок в жизни героя), вместо чемодана или корзины берут другой предмет – портфель. Замена одной вещи на другую может свидетельствовать не только о переезде из деревни в город или из одного города в другой, о смене образа жизни, статуса, но и о душевной тоске, некоем раздвоении человека, его «промежуточном состоянии» между реальной жизнью и желаемой (так, например, Петька Гири́н, вернувшись из родной Шибанихи в Москву, выполняет свои служебные обязанности курьера канцелярии Калинина с портфелем в руках, но стоит ему увидеть у дверей в комнату корзину, плетенную в виде сундучка, как он начинает испытывать необыкновенную радость от предстоящей встречи с близкими людьми, родиной, к этим чувствам присоединяется и другое – тоска по деревне; герой осознает, что город, его ритм, его порядки, служба – это та жизнь, от которой Петька хотел бы отказаться). Петька – вечный странник. Потому примечательно, что на страницах трилогии он никогда не изображается с чемоданом. Вероятно, это можно объяснить тем, что Петька понимает: ни одно из его путешествий не имеет точного пункта прибытия и может стать для него последним. Его служба (а он вынужден постоянно ее менять) связана с движением: то он курьер с портфелем, то сотрудник НКВД с кобурой, встречающий спецсоставы с переселенцами, то странный военный с планшетом, внезапно захватывающий окоп вымышленного противника на военных учениях. Он с детства в дороге: когда умер его отец, маленький Петька ходил с корзиной, просил милостыню. Вся его взрослая жизнь – переезд с места на место, но без чемодана (Петька не обзавелся семьей, его жилье всегда временное, он не может остановиться, убегая от службы или от судьбы), так как это переезд-бегство, которое в итоге заканчивается его расстрелом. В этом контексте корзина, с которой маленький Петька как нищий ходил в детстве, предсказывает его будущее, ее заместители во взрослой жизни героя – кобура, планшет, портфель – подтверждают это

предсказание (служба становится формой жизни персонажа, но не его сутью, Петька так и остается в некотором смысле бездомным, мимолетный возврат к себе настоящему – Гирину, а не Гириштейну, Гириневскому, Штыреву – случается с ним в церкви, в которой он как спецсотрудник во время молебна должен опознать совслужащих: при описании героя внимание читателя акцентируется на внутреннем состоянии персонажа, а не на его внешнем облике, в тексте не фиксируются такие детали, как кобура, планшет; однако, выйдя из церкви, Петька возвращается с небес на землю – возвращается к исполнению служебных обязанностей). В данном случае вещи отражают смену жизненных этапов героя, важным является вопрос о том, как герой относится к каждому из этих этапов, осознает ли духовную необходимость выйти за пределы формы (расстаться с портфелем, кобурой, планшетом). Такой выход был найден героем: из Послесловия автора читатель узнает, что в 1934 г. Петька был расстрелян чекистами.

Главные герои трилогии В.И. Белова «Час шестой» (Павел Рогов, Евграф Миронов, Игнаха Сопронов) скитаются по свету с котомкой за плечами. Отправляясь в дорогу, они знают, что им предстоит долгий тяжелый путь, преодолев который, они не обретут счастья. Потому по дороге жизни эти герои идут не с чемоданом и не с портфелем, а с котомкой.

Котомка играла очень важную роль в русских обрядах и обычаях. Ее собирали человеку, если он отправлялся в дорогу или если он отправлялся в последний путь, то есть проводы в дальнюю дорогу прямо соотносились с похоронно-поминальным обрядом, который способствовал переходу человека в иной мир. В котомку складывали поминальную еду, посуду, одежду, свечу, ладан; процесс сбора сопровождался исполнением специальной поминальной лирики с перечислением содержимого

котомки¹⁷⁰. Иногда в перечень предметов, которые необходимо было положить в котомку, включались не только материальные вещи (например, в некоторых духовных стихах в такой перечень входили моление и покаяние). Это свидетельствует о том, что в котомке можно нести и такие вещи, которые являются нематериальным богатством человека (знания, умения, профессиональные навыки, магические качества, жизненный опыт и др.). Отметим, что с котомкой ходили калики перехожие – слепцы, распевавшие духовные песни¹⁷¹, богомольцы.

Очень редко котомка упоминается в мифологической прозе (иномирных сновидениях, рассказах о встречах с нечистой силой – с лешим). Но и в этом контексте котомка маркирует принадлежность персонажа к иному миру. На другом полюсе текстов, в которых присутствует образ котомки, – жития святых. В одном из них рассказывается о преподобном Еллии, который несет тяжелую ношу с пищей для монахов, переправляется со своей котомкой на спине крокодила на другой берег и таким же образом возвращается.

Образ котомки присутствует и в трудах русского философа Н.А. Бердяева. Размышляя об особенностях психологии русского народа, он пишет, что для России характерен тип странника. Странник — свободен от «мира», и вся тяжесть земли и земной жизни свелась для него к небольшой котомке на плечах¹⁷². То есть котомка, с одной стороны, не освобождает человека от связи с жизнью, ее трудностями (от забот, связанных с земной жизнью, не уйти), но с другой – указывает на то, что для этого человека важнее духовные поиски, а не забота о материальных благах. По Бердяеву, русский человек стремится идти к концу, пределу, к выходу из этого «мира», из этой земли, из всего местного, прикрепленного.

¹⁷⁰ Ключикова Е. «Вы кладите мне котомочку...»: семантика предмета и локальная традиция // Антропология. Фольклористика. Социоллингвистика. Сборник тезисов. СПб., 2013. С. 39.

¹⁷¹ Котомка // Русский народ. Этнографическая энциклопедия в 2-х томах. М.: Институт русской цивилизации, 2013. Т. 1. А–Н. 792 с.

¹⁷² Бердяев Н.А. Судьба России. Москва: Сов. Писатель, 1990. 346 с.

В первом романе трилогии (в «Канунах») с котомкой постоянно изображается Игнаха Сопронов.

Павел Рогов предлагает человеку, которого встретил по дороге, подвезти его. Незнакомец не называет своего имени, Пашке кажется это странным, он уже сказал, что едет в Шибаниху к дяде Евграфу Миронову, ждет, что в ответ человек представится, а вместо этого молчаливый спутник дает нелицеприятную характеристику Евграфу. Пашка, «наливаясь бешенством», кричит незнакомцу, чтобы тот освободил воз. «Ездок не торопясь взял котомку, угрожающе крякнул: «Хорошо!» (3, с. 121). Человек с котомкой, так и не назвавший своего имени Павлу, – Игнаха Сопронов. В первом романе трилогии его вечное движение – метафора его неприкаянности (он не нашел своего места в мире, не нашел места в родной деревне). Не случайно его котомка нередко пуста (он часто чувствует физический голод, жажду ненависти) или наполнена минимальным количеством вещей, истлевающих, случайных. В этом контексте котомка Игнаха ассоциируется с его сознанием и сердцем (которые питаются злостью, жаждой мести – котомки других шибановцев наполнены совсем другими вещами и чувствами). Когда Игнаху обвинили в троцкизме и выбрали на его место Веричева, Сопронов «не захотел оставаться в волости, сложил котомку и уехал на лесозаготовки. Он и сам не знал, чего ему надо...» (1, с. 269). Сменная пара белья, которая была в котомке, вся изорвалась. Котомка Игнахи в некотором смысле становится кладбищем отживших вещей, его душа так же постепенно опустошается, выветривается, тело приспособливается к голоду и холоду. Пустая котомка Игнахи – это его пустая душа.

Первый этап странствий Игнахи заканчивается в Ленинграде: Сопронов должен найти некоего начальника, чтобы подписать у него ордер, в начальнике по фамилии Гириневский Игнаха неожиданно узнает Петьку Гирина. Выходя из его кабинета, Сопронов придерживает пустую котомку. В коридоре Игнаха берет уголек и вымарывает на табличке последние

шесть букв в фамилии начальника. Именно после этого он незаметно для себя оказывается на Николаевском вокзале, покупает билет и ночью уезжает в родные места. Душевная «котомка» Игнахи наполнилась: «вернув» Гирину его настоящую фамилию, Сопронов заканчивает ленинградские скитания; обретя некоторую целостность (недаром накануне возвращения домой он возвращается к характерной для него манере поведения), Игнаха спешит на родину, но по-прежнему с пустой котомкой. В данном контексте образ пустой котомки можно истолковать как метафору безрезультатности его мытарств как в материальном, так и в духовном смысле (герою приходится вернуться домой ни с чем; чужая сторона ничему не научила Игнаху: встретив такого же странника, как и он, гонимого жизнью, вместо того чтобы промолчать, Сопронов выдает односельчанина; примечательна деталь – он вымарывает буквы угольком, словно «вымарывает» другого человека из жизни).

По прибытии в родную деревню Сопронов решает обратиться к Меерсону или Ерохину: Игнаха ни за что не хочет возвращаться домой «в теперешнем виде». В ожидании вызова он, сидя в коридоре, развязывает котомку и ест хлеб вприкуску с постным (фруктовым) сахаром, купленным в Ленинграде. Судя по всему, свою внутреннюю пустоту он пытается заполнить пищей. И в этот момент на душе Игнахи копится тревога и пустота. Негодуя на судьбу, Игнаха засыпает («Его сморило на коридорной скамье»). Сопронову снится пустой отцовский дом, по которому он всё ходит и ходит и не может найти место, где бы он мог лечь и уснуть. Отметим, что в этом сне переплетаются два мотива, связанные с образом Игнахи, – мотив пустоты и мотив бессмысленного хождения в поисках своего места.

После пробуждения Игнаха идет в кабинет начальника. Он оставляет свою котомку в коридоре, и чувства его меняются: он испытывает почтительность, подобострастие и готовую вырваться в любую минуту злобную решительность. Ерохин приказывает Сопронову сдать партбилет,

объявляет его механически выбывшим. Сопронов с трудом гасит вспышку гнева (так, например, отмечается, что глаза его не подчинялись рассудку, и Игнаха был готов ударить Ерохина, в качестве орудия глаза Игнахи выбрали тяжелый медный письменный прибор, в виде каких-то башен – форма, материал, вес предмета, вероятно, могли бы заполнить пустоту души Игнахи). Выйдя из кабинета Ерохина, Игнаха, в оцепенении, берет котомку. Таким образом, котомка становится своеобразным двойником персонажа: как бы он ни старался изменить свой жизненный путь, «наполнить» котомку чем-то полезным, важным для него (получить должность, заработать денег, закрепиться в партии, осесть в деревне, не скитаться более по свету), она остается пустой; если Игнаха оставляет ее где-то (в надежде расстаться со скитальческой жизнью), то в скором времени он вынужден вновь взять ее в руки.

Главная характеристика сопроновской котомки, которая многократно повторяется в романе, – пустота. В разные исторические эпохи пустота понималась по-разному (то как условие и пространство свободы человека, то как предвестник конца, смерти, который заставлял человека наполнять жизнь хоть каким-то содержанием, то как знак отсутствия духовности)¹⁷³¹⁷⁴. В философии пустота толкуется как фактор хаотизации мира, маркер его смысловой и ценностной неоднозначности, знак его непредсказуемости, знак его непознаваемости (в силу его сакральности или иллюзорности)¹⁷⁵. Трактую понятие пустоты в библейском языке, исследователи связывают его с другим: пустота препятствует усилиям в направлении добра, красоты, счастья, пустота в своем пределе – это не просто «ничто», а активный разрушительный процесс, в то же время пустота – это пустыня – место-

¹⁷³ Козырьков В.П. Социокультурные аспекты пустоты // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2012. № 1 (25). С. 57–64.

¹⁷⁴ Саенко Н.Р. Семиотическая универсальность пустоты в искусстве // Современные философские исследования. 2010. № 3. С. 80–85.

¹⁷⁵ Житко Р.Г. Онтологизация категории Пустота в философии, эстетике и поэтике литературы русского постмодернизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Том 17. Вып. 11. С. 4246–4252.

возможность, возможность рая, а значит, и полноты¹⁷⁶. Пустота сопроновской котомки поддерживается пустотой его желудка (голодный Игнаха даже способен на кражу: он ворует пироги из котомки Пашки Рогова) и пустотой его глаз (одна из часто повторяющихся примет его внешнего облика). Заполнив пустоту внутреннюю (то есть утолив голод той пищей, которая была в его собственной или чужой котомке), Игнаха начинает заполнять пустоту внешнюю: он готов ударить человека, вступить с ним в драку, выстрелить в него, причинить ему другой вред. Таким образом, пустота, живущая внутри Сопронова, поглощает его – не случайно в своих странствиях он неоднократно переживает приступы падучей (сильная головная боль сигнализирует ему о том, что скоро случится припадок, во время которого он проваливается в пустоту, позже с трудом приходит в себя). Таким образом, пустая котомка Игнахи – знак пустоты-свободы, ложной, эфемерной онтологии. Опираясь на подход Л.В. Карасева, можно реконструировать внутреннее устройство беловского человека (вернее, античеловека – человека, каким он не должен быть): пустые глаза, выветренная душа в теле, которое притерпелось к голоду и морозу, окоченевшая душа в онемевшем теле, которое впадает в оцепенение, то есть живой мертвец (мертвая душа), который периодически выпадает и телом и душой из жизни, когда с Игнахой случаются припадки.

Устав странствовать по свету, Игнаха настойчиво пытается закрепиться в родной деревне (в какой-то момент его даже объявляют левым загибщиком). Он больше не ходит по стране с котомкой. Но теперь (во втором и третьем романах трилогии) с ней по дорогам идут другие герои романа – Павел Рогов и Евграф Миронов, которых так сильно ненавидит Игнаха.

Часть своего жизненного пути Павел проделает с котомкой. В дороге (Павел едет в Вологду, его вызвали повесткой, Рогов думал, что на допрос,

¹⁷⁶ Шмаина-Великанова А. О пустоте и пустыне // Духовное противостояние пустоте и пустыне. Избранные материалы международной конференции. М.: Свято-Филаретовский институт, 2022. С. 11–18.

однако это уже был суд, на решение которого Павел повлиять не мог) между Павлом и Митькой Усовым состоялся важный разговор. Митька присоединился к Павлу примерно на середине пути. Павел случайно увидел, что в телеге у Митьки под сеном спрятано ружье – тогда-то Павел и догадался, что Митька, скорее всего, сопровождает его по чьему-то приказу и ружье прикрыто сеном не случайно. Усов откровенно признался, что ему велели сопровождать Павла до Вологды, но Митька не может предать друга и предлагает ему уйти: «Вот што я тебе скажу! Это... Уходи! Вон кустики, лес рядом. Я для виду пальну в другую сторону. А ты котомку на плечи и в лес!», «Говорю тебе, уезжай куда глаза глядят. Беги в лес! Потом смекнешь. Тпры! Забирай котомку! Беги! Пока нет никого...» (4, с. 303). Усов дважды, настаивая на том, чтобы Павел сейчас сбежал, упоминает котомку. Митька отправляет Павла в лес и «куда глаза глядят». В словах Усова можно услышать отголоски традиционных представлений, бытовавших у русских, о том, что душа умершего человека, покидающая дом, нуждается в ритуальной помощи со стороны живых. В поминальной обрядности эти представления выражаются специальными действиями (совместная трапеза на улице с душой умершего, прощание с нею, обмывальщик/обмывальщица разыгрывали уход души: уходили с котомкой на некоторое расстояние от дома), известных в фольклористике и этнографии под названием «проводы души»¹⁷⁷. Некоторые исследователи полагают, что в этих обрядовых действиях можно увидеть символический диалог двух партий – живых и мертвых¹⁷⁸. Если рассматривать речь Митьки в этом контексте, то можно прийти к выводу, что живой Усов сопровождает душу еще живого Павла по направлению к другому миру (лесу, куда глаза глядят), а Павел не соглашается на вариант спасения, предложенный другом, так как в некотором смысле для него это значит

¹⁷⁷ Королева С. Обряд «проводов души» с ритуальным заместителем умершего (материалы русско-коми-пермяцкого пограничья) // Антропологический форум. 2014. № 23. С. 52–76.

¹⁷⁸ Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М.: Индрик, 2004. С. 100.

«похоронить» себя. В этом диалоге разговор ведут два живых персонажа – и это примета эпохи (в любую минуту живой человек может осознать, что судьба его уже решена и жить ему осталось считанные минуты). В одном из вариантов обряда используется слово, называющее заместителя, которое обозначает «проводящий, отправляющий»¹⁷⁹, то есть важным элементом обряда является мотив действий – проводить, отправить (Митька же в речи пытается отправить Павла в лес). С другой стороны, настойчивое желание Усова отправить Павла с котомкой в лес можно трактовать и как попытку Митьки исправить то, что он сделал, пока это можно исправить (на сорочинах родные кладут в котомочку тот необходимый предмет, который забыли положить в гроб, – это возможность «исправить» отношения с умершим, исправить ранее совершенные ошибки, которые субъективно воспринимаются как нарушение ритуального поведения и вызывают негативные переживания). Митька понимает, что нарушил представления о товариществе, и сейчас хочет исправить это, доказав Павлу, что в его дружбе сомневаться не нужно. Павел на эту речь друга отвечает не словами, а действиями: «Павел развязал котомку, достал рыбник и посыпушку. Усову хотелось сказать, что пироги-то Рогову надо бы экономить» (4, с. 303).

Судьба Павла Рогова в некоторой степени дублирует судьбу его дяди – Евграфа Миронова (когда-то они вместе начинали строить мельницу): Павел с котомкой направляется домой в деревню, когда в Вологде, в пасхальный день, встречает Евграфа с котомкой (Евграфа переводят из следственного изолятора в тюрьму), позже и самому Рогову предстоит этот путь – в город, на суд, оттуда – в тюрьму. Эту дорогу он пройдет с котомкой. Обоим героям (и Павлу, и Евграфу) суждено после заключения вернуться домой. Евграф отсидит свой срок, весь путь из вологодского домзака до родной деревни он проделает с котомкой; Павел сбежит с Печоры,

¹⁷⁹ Королева С. Обряд «проводов души» с ритуальным заместителем умершего (материалы русско-коми-пермяцкого пограничья) // Антропологический форум. 2014. № 23. С. 59.

добираться до родной Шибанихи будет тайком, котомка при этом не упоминается. Символична в этих двух историях возвращения героев на родину и другая деталь – Евграфу нужны сапоги, чтобы добраться до деревни (часть пути он должен пройти пешком), эти сапоги ему подарит золотарь; у Павла, пробирающегося домой, обуви нет, так как его сапоги украли, поэтому он вынужден идти босиком, прокалывая ноги (его дорога идет через лес). Таким образом, Евграф, который всю дорогу славит Господа (в этом смысле он чем-то похож на калик перехожих), постепенно обретает целостность, что подчеркивается и вещами: они не покидают его (как котомка), находят к нему путь (как сапоги), а Павел, поддавшись влиянию горьких мыслей, постоянно думая о неверности жены, изводя себя ревностью, эту целостность утрачивает (у него нет котомки, сапоги «ушли» к другому).

Котомка Евграфа Миронова, возвращающегося из тюрьмы домой, наполняется новыми вещами (они появляются по мере того, как он преодолевает на своем пути всё новые препятствия). Так, например, отработав золотарем и получив за это деньги, Евграф купил внуку Витальке радужного, пахнущего лаком, веселого игрушечного петуха. Петух в народной традиции – райская птица¹⁸⁰. Игрушечный петух радужного цвета (радуга, по народным поверьям, до потопа была одноцветной, после потопа Бог сделал ее разноцветной в знак того, что потопа больше не будет)¹⁸¹ выступает заместителем живой птицы, мысль Евграфа о том, что в котомке он несет гостинец внуку, наполняла Миронова радостью. Отметим, что его котомка, из которой он достает подарок, вонючая (это материальный след его мытарств: когда Евграф работал золотарем, он насквозь пропитался специфическим запахом, и вся его одежда, и его котомка стали источать сильный неприятный запах).

¹⁸⁰ Гура А.В., Узенева Е.С. Петух // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 4. М.: Международные отношения, 2009. С. 29.

¹⁸¹ Белова О.В. Радуга // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 3. М.: Международные отношения, 2009. С. 386.

Человек и предмет (одежда, котомка) здесь как бы уравнились в правах: они «разговаривают» на одном и том же языке – языке запаха. Смердящий мир не может не повлиять на человека, однако Евграф (Миронов от слово «миро» – благовоние) точно знает, что этому миру противопоставить: в своей вонючей котомке он несет радужного петуха для внука (спасение – в любви к Господу, родным).

Особого упоминания заслуживают женские персонажи, образ которых на страницах трилогии создается в том числе и через соотнесение судьбы героини с котомкой/котомками, которые она несет.

На одной из дорог (в зимнем лесу, вечером) Павел Рогов встретил женщину, на спине ее висела котомка, в платке, перевязанном через плечо, она несла ребенка. Украинская выселенка Параска бродила по дорогам Вологодской губернии в поисках мужа, деверя (свекор и свекровь уже умерли). От всего имущества, с которым семья Малодубов приехала в Вологду, осталась только эта котомка. Самое ценное – сына Хведю – Параска несла в платке. Павел не сразу догадался, почему ребенок «не сказывается» («Он через свой полушубок, через ее казакин и через котомку почувствовал, как затряслась она в страшных рыданиях, как сдерживала свой животный, нутряной крик, не вмещаемый ею» (4, с. 92). Крик, распиравший мать изнутри, был задушен ею, он сгустился вокруг ее сердца и твердел, пока, как пишет автор, «не сдавил ее сердце в железный комок» (4, с. 92). И тогда сердце Павла тоже сжалось, сдавилось холодом и железом. В рассматриваемом эпизоде используется прием повтора – одно сердце уподобляется другому: живое сдавливается, материя меняется (сердце превращается в железный комок). В этой одинаковой ответной реакции двух разных людей, почти незнакомых, подчеркивается способность человека к безграничному состраданию, когда чужое горе становится своим (недаром образ Параски с мертвой ношей на руках потом будет преследовать Павла, и в этих вновь и вновь повторяющихся картинах вместо лица Параски он будет видеть лицо жены Веры). Таким образом,

котомки женщины в трилогии удваиваются: это и котомка странницы, оставшейся без родины, дома, семьи, и котомка матери, в которой она несет самую страшную ношу.

Итак, вещи (чемодан, портфель, котомка) в трилогии В.И. Белова «Час шестой» составляют онтологическую основу «видимых» сюжетов и оформляют их логику. Структурообразующая роль вещей здесь, как правило, проявляется опосредованно. Так, ни чемодан Прозорова, ни портфель Гирина, ни котомка Сопронова никак не функционируют в сюжетах образующих трилогию романов. Но эти вещи оказываются включенными в бытие человека, поэтому являются его образом (чемодан с двойным дном – не желающий рассказывать о своем прошлом Прозоров, взгляд которого обращен, прежде всего, внутрь себя, в свое прошлое; портфель Гирина – не соответствующая душе героя оболочка; пустая котомка Игнахи – его пустая душа; двойная котомка Параски – ее трагедия). В художественном мире трилогии именно вещь репрезентирует судьбу героя, так как она является знаком культурно-исторической эпохи и одновременно его личностных особенностей. В совокупности все три предмета (и чемодан, и портфель, и котомка) указывают на то, что в трилогии запечатлен особый момент в жизни крестьянской Вселенной – исчезновение главного принципа мироустройства русской деревни – лада. Разлад приводит к тому, что из деревни по разным дорогам уходят герои романов В.И. Белова: почти каждый персонаж отправляется в странствие, что свидетельствует о нарушении привычного ритма жизни северного крестьянина, о том, что возврата этого идеального мира не будет. Котомка – символ обездоленности русского крестьянина, с одной стороны, с другой – его внутренней силы (как у Евграфа Миронова) или слабости (как у Игнахи Сопронова).

2.3. Вещи третьего круга

2.3.1. Мельница

В.И. Белов в книге «Лад» писал: «Вертикалью, завершающей и дополняющей горизонтальный архитектурный ансамбль, служила обычно мельница-ветрянка либо часовня» (5, с. 266). Он отмечал и эстетическое содержание этой «вертикали»: оно заключалось в контурной необычности (мельницу рубили где-нибудь вблизи деревни, на открытом пригорке). Ветряная мельница оживляла облик деревни, жилого гнезда и даже группы деревень, дополняя их архитектурный облик новыми, необычными деталями. Говоря о ветряной мельнице, писатель отметил, что она представляет собой технически не совсем простое сооружение. Описывая эстетику водяной мельницы, В.И. Белов упомянул шум воды и шорох жерновов, утробно-размеренные удары пестов, под влиянием которых у человека меняется представление об очаровании воды и лесов, даже по времени суток. Следовательно, в представлении об устройстве мира В.И. Белова важная роль отводится мельнице, которая соотносится с часовней (сакральным объектом), отличается особым взаимодействием с окружающим пространством (и по горизонтали, и по вертикали), рабочий шум частей этого сооружения связан с ощущением ритма в жизни человека. Отметим, что устройство мельницы (ее части и производимая ими работа, которая осуществляется внутри, невидима человеческому глазу) соотносится с образом утробы.

На предметном уровне трилогии В.И. Белова «Час шестой» свое присутствие обнаруживает мельница¹⁸². Сначала она существует как идея,

¹⁸² Мельница как предмет и как локус в произведениях фольклора и литературы рассматривается в ряде работ. См.: Ведерникова Н.М. Мельницы и мельник в русской мифологии // Научный диалог. 2014. № 12 (36). С. 6–22; Мадлевская Е. Л. Мельник // Русская мифология. Энциклопедия. М.: Эксмо, СПб.: Мидгард, 2005. С. 580–589; Люсый А.П. Пшеница и мельница. Литература в пространстве приостановки истории // Вопросы русской литературы. 2019. № 2 (48/50). С. 53–64; Поплавская И. А. Образ воды в «Записках охотника» И. С. Тургенева // И. С. Тургенев и время. Сборник статей. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2019. С. 74–87; Хакимова Ж.Ф. Мифопоэтический закон «вихревого движения» и мифологема

образ, мечта в воображении Павла Рогова, затем, материализуясь, эта «деревянная дума» превращается во вторую вертикаль в Шибанихе (первой можно считать храм). Две пространственные вертикали в деревне соотносятся с мировой осью, сакральным центром; обе вертикали подвергаются нападению «бесов» (Митька Куземкин пытается скинуть с храма колокола, из-за строительства мельницы на Роговых наложен непомерный гарнцевый сбор). Строительство мельницы, первый ее пуск, дальнейшая работа и остановка в романах трилогии соотносятся с набирающим силу дьявольским вихрем, свистопляской, в которую погрузили страну власти. Мельница, таким образом, знаменует собой вихревое вращение мира. Однако этапы жизни этой ветрянки, сбой в ее работе соотносится и с переживаниями ее творца и строителя – Павла Рогова.

Мельница, имеющая древнюю космогоническую символику, в художественном мире трилогии связана с процессом ее возведения, помочами, с процессом собирания буквально со всего мира разных частей, необходимых для ее работы/жизни, с измельчением зерна жизни (обида, подозрений, ревности, ненависти, уныния), с окончательным результатом вращательного движения, производимого мельницей, получения жизненного первоначала – муки.

Предлагая Евграфу строить мельницу, Павел говорит, что возводить ее они будут на таком месте, которое «у ветра как на ладони...» (3, с. 177). Получив согласие Миронова, Рогов «по-медвежьи облапил дядюшку».

«мельницы» в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Вестник Казанского государственного педагогического университета. Филология и культура. 2003. № 1. С. 32–41; Фатеева Н.А. Поэт и проза: книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с.; Никифорова О.В., Сидорова О. Б. Концепт «мельница» в повести А. Серафимовича «Пески» // Молодой ученый. 2014. № 21.1 (80.1). С. 12–15. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://moluch.ru/archive/80/13766> (дата обращения 31.05.2026); Пономарева Д.В. «Человек, который не спит»: о специфике интерпретации русского мифа о Дон Кихоте в серии рассказов А. Беляева «Изобретения профессора Вагнера» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2023. Том 27, № 3. С. 109–120.

Пока Миронов пытается уговорить Ивана Никитича Рогова, Павел мечется, лихорадочно думая о том, чем может обернуться для строителей мельницы эта затея. В контексте этих размышлений появляется пословица: «Хлеба много – покупай свиней, денег много – строй мельницу». Если первая часть пословицы очерчивает двор, то вторая – мир за пределами двора. Обживать, обустраивать этот мир – сложная задача, которая определяет смысл и цель жизни человека, взявшегося за ее решение.

Первая часть мельницы, о которой мечтает Рогов, – стояк – должна быть из сосны-матушки. Павел вспоминает покойного деда, который за свою жизнь успел срубить три мельницы. Последнюю, толчею, рубил Павел по отцовской указке. Мечтая о мельнице, которую он построит сам, Рогов продумывает все ее устройство: на два постава, с жерновами и ступами, о шести махах, с негромоздким удобным амбаром, чтобы толкла и молола даже при самом спокойном и слабосильном ветре – травяном. Павел, мучительно ожидающий решения Ивана Никитича, спустился вниз и по молчащим Евграфу и Ивану Никитичу все понял, и «постаревший, ссутуленный» (3, с. 178) хотел уйти (так еще на этапе мысленного чертежа/схемы/образа обозначается связь между творцом и его творением). Дедко Никита Рогов поддерживает Павла, упрекает своего сына в том, что тот баба, а главное: «На Бога нету у вас надежи, на Бога!» На аргумент отца, что народ спасибо скажет за мельницу, Иван Никитич отвечает: «Народ скажет, а Сопронов укажет. Время-то, вишь, ненадежное». В этом коротком диалоге совмещается несколько планов, в которых предстоит «жить» мельнице – исторический, реальный (ненадежное время, власть Сопронова) и вечный, христианский (Бог поможет построить мельницу).

Далее план уточняется: Павел объясняет Ивану Никитичу, какие материалы понадобятся для строительства мельницы (к амбару и стояку добавляются двойные подпоры, обрешеть, полы-потолки, железо на штырь к валу, на иглу к шестерне, на оковы к пестам, железная козулина к жабке, «и гвоздей не понадобится, кроме как махи обшивать!»). Когда Иван

Никитич наконец-то соглашается принять участие в строительстве мельницы, дедко Никита Иванович встает перед образами – так в трилогии строительство мельницы осмысливается как дело богоугодное. На слова сына («А ты, дедко, плети корзины!») Никита Иванович отвечает: «Не допустит Господь!» (3, с. 179).

Третьим, кто решил взять пай, был Степан Ключин. Когда Павел, Евграф и Иван Никитич пришли к Степану Ключину, его жена «сеяла в кути муку, слышались шлепки ладоней о веко решета». С этой бытовой деталью (которая, впрочем, связана с мельницей) рядом упоминается другая – мерцающие тусклой фольгой иконы. Таким образом, все сцены уговоров потенциальных участников строительства мельницы проходят под иконами. Разговор с последним участником строительства заканчивается репликой «С Богом», но неизвестно, кому из четырех собеседников она принадлежит (думается, что произнести ее мог любой из них).

Когда Павел везет на продажу мешки с последним ячменем, он останавливается: Рогов решил искупать коня и окунуться сам. Купание освежило Павла. Он, несмотря ни на что, утверждает в своем решении довести строительство до конца: «Ничто не остановит его, ничто не сможет его остановить. Он сделает мельницу, выстроит свою деревянную думу, она будет махать широкими крыльями. Над всей Шибанихой. Над всем белым светом замашет, высокая, новая. С резным князьком на амбаре, с ласковым бесконечным шумом камней, она подыметя на юру. Подыметя...» (3, с. 277).

Павел смотрит на свое творение с высокого берега (строительство «было тоже как на ладони»). Он видит то, что есть, и то, что будет: он видит готовый, но еще не покрытый тесом амбар – остов самой мукомольни, видит, как его разберут по бревнышку, как до последнего клинышка соберут заново, но уже на громадном столпе, как он будет

крутиться на тонком, «как у рюмочки, перехвате, подставляя ветру свои широченные махи» (3, с. 277).

Строительство мельницы на страницах трилогии описывается как постоянный обмен силами и вдохновением между творцом и творением: место, в которое уходят все силы Павла и из которого он черпает их вновь, сравнивается с бездонным кладезем (3, с. 362). Силу рук «выпивает» вязкое податливое дерево, но Павел взывает, глядя на мельницу: «Господи, помоги мне!» – и сила рук снова появляется «неизвестно откуда». И догадка и сметка тоже рождались «неизвестно откуда». Важным предметом, который помогает претворить мечту в жизнь, становится топор. Павел бросает его, когда чувствует, что делает «не то и не так, а как надо – не знал и не мог» (3, с. 362). Но к нему вновь приходит озарение, тогда все получалось как надо. Павел очень тонко чувствует фальшь, поэтому подчеркивается, что усталость во всем теле приходила к нему, как только он начинал чувствовать эту фальшь. В результате руки наливались тяжестью, а топор «как будто не хотел тюкать», «пила захлебывалась в опилках». В этом описании отметим две особенности: 1) предмет (орудия труда – топор и пила) постепенно превращается в живое существо, со своими особенностями «пищеварения» (пила захлебывалась), со своими желаниями (топор «не хотел тюкать»), 2) тяжесть, которая наполняет руки, передается топору и пиле (что закономерно, т. к. в мифологической картине мира орудие труда воспринимается человеком как продолжение его рук). Когда же голова прояснялась, в руках пропадала усталость, всплывало то, «что было надо ему» – тогда Павел брал топор.

В очередной раз Павел направляет свой взгляд на угол, на котором «высилась его еще бескрылая мельница» (3, с. 362). Павел видит в этом предмете плоть, которая объединила сотни перевоплощенных древесных тел, эта плоть для него «осязуемо близка, дорога и понятна». Мельница, как кажется Павлу, посылает ему свой поклон за то, что рождена, за то, что он «создал ее, вывел из небытия» (3, с. 362). Ее теплая древесная плоть

спокойна, источает смолу, светится на солнце. Стройная, похожая на старинную рюмку, с тонким перехватом в середине. Описание мельницы отчасти строится на уподоблении ее образу женщины (тонкий перехват в середине ассоциируется с тонкой, но сильной талией жены Павла – Веры). Павел, направляя взгляд на создаваемый им предмет, мифологизирует его. Сущность мифотворчества состоит в синкретическом единстве знания и переживания, образа и смысла¹⁸³. Восприятие, представление, ценности и убеждения Павла сливаются в образе мельницы. Такой синкретизм мышления, предполагающий нерасчлененность чувственного и рационального начала, мысли и переживания, фиксации объекта и его оценки, превращает мельницу из предмета в мифологему¹⁸⁴.

Важным этапом превращения предмета в мифологему является описание его с помощью метафоры или метонимии¹⁸⁵. В восприятии, представлении Павла части мельницы существуют как единый организм, как единая плоть, стволы деревьев, которые ее образуют, названы телами. С одной стороны, плоть мельницы, которую создает Павел, ассоциируется с описанием плоти первого человека, тела деревьев, образующие эту плоть, – с ребрами человека – следовательно, для создания образа мельницы используется метафора. С другой стороны, сам акт творения плоти творцом, рождение из этой плоти другой (женской) – метонимия (Бог создал Адама, из его ребра – женщину, Павел создает мельницу, плоть которой с тонким перехватом в середине ассоциируется с женской талией).

Существенную роль в превращении предмета в мифологему играет антропоморфизм. Мельница в сознании Павла обладает плотью, близкой, дорогой и понятной (это описание соотносится с описанием тела

¹⁸³ Найдыш О.В. Смысловая реальность и мифотворчество // Миф в истории, политике, культуре. Сборник материалов III Международной научной междисциплинарной конференции / Под редакцией О. А. Габриеляна, А. В. Ставицкого, В. В. Хапаева, С. В. Юрченко. Севастополь: Филиал МГУ им. М. В. Ломоносова, 2019. С. 161.

¹⁸⁴ Мартишина Н.И. Мифологизация объектов железной дороги в культуре // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения: Гуманитарные исследования. 2022. № 4 (15). С. 11.

¹⁸⁵ Дьяконов И.М. Введение // Мифологии древнего мира. М.: Наука, 1977. С. 5–54.

беременной жены Павла), теплой. Она «живет», судя по всему, в той же системе ценностных ориентаций, что и ее создатель (способна благодарить, выражает эту благодарность сакральным в русской культуре жестом – поклоном). Творец воспринимает в единстве ее внешний облик (высокая, стройная) с ее внутренним миром (спокойная). Мельница обладает сознанием, уникальной памятью, т. к. благодарит своего творца за рождение, за то, что вывел ее из небытия. В последующих эпизодах сохранится тенденция описания мельницы как живого существа.

Павел представляет будущее мельницы, повторяя слово *оживет*, знаком этого оживления станет не только движение, но и звук (шум воздуха в крыльях, скрип, глухие удары пестов, шипение с мягким шорохом жерновов), и запах (запахнет дегтем и теплой мукой).

Мельница изображается на фоне неба («оттененная синим небесным разливом», «будто плывущий в небо» амбар). Узенький перехват мельницы, на котором она будет поворачиваться вокруг своей оси, находился на высоте обычного дома, еще выше, «словно висел в воздухе еще целый дом», – мельничный сруб. Вертикаль мельницы уходит в небо, связывает человека-творца с Богом, связь осуществляется через предмет.

Взгляд Павла, направленный на бескрылую пока мельницу, очень пристален к деталям постройки: описывается многоярусное устройство этого предмета (сруб, крытый тесовой крышей, клетка, конусы, четыре мощные двойные подпоры, основной столп). Узкий перехват, на котором будет вращаться мельница, находился на высоте обычного дома, мельничный сруб находился в высоте, «словно висел в воздухе». Везде валялись щепы и обрубки дерева, опилки, доски, чурки. Стояли столбы с блоками и веревками. В торец вала вставлен стальной стержень, скованный кузнецом Гаврилом Насоновым. Передний подшипник, синий большой камень, найденный и обработанный Павлом. Зубчатое колесо и шестерня. Таким образом, по вертикали пространство делится мельницей на три части: земля, то, что находится выше, достигает по высоте обычного дома,

и то, что еще выше, как будто парит в небе. Мельница может быть соотнесена с мировым деревом, соединяющим все мироздание в единое целое. Не случайно упоминаются веревки, с помощью которых устанавливаются столбы как часть, которая соединит землю с небом. Сами части мельницы представляют собой соединение круга, т. е. жерновов, колеса (вечного) и прямоугольников, т. е. амбаров, клетки (временного, земного)¹⁸⁶. Следовательно, мельница становится уникальной моделью человека, который, живя в настоящем, занимаясь бытом, одновременно живет и в вечности, осмысляет свое бытие.

Другой взгляд Павел бросает на мельницу после драки с Сопроновым на сеновале. Рогов вышел на взгорье, сел на бревнышко, «вытирая рукавом необлегченные соленые слезы» (3, с. 379). Он смотрит на другой берег, на котором белеет мельница. Белая мельница на другом берегу ассоциируется с храмом, дорогу к которому ищет Павел. Переживая ужас, раздвоение души (Игнаха целится в Павла из ружья, Павел ждет смерть), Рогов видит перед мысленным взором, как проносятся «бесшумной стремительной стаей отец, мать, братья, деревенская улица в Ольховице, сосна на дальних покосах, Вера и белая, еще бескрылая мельница» (3, с. 378). В описании этого видения упоминание имени жены и мельницы связано сочинительным союзом *и* (т. е. образы жены и мельницы взаимосвязаны в представлении Павла), все же другие фигуры близких людей существуют как бы самостоятельно. После выстрела, когда Павел осознает, что он жив, когда он снова стал прежним («снова прежний, один», «тот, что только что был вне его, снова соединился с мокрым холодным от пота телом»), вырывает у Сопронова ружье и отбрасывает его, долго смотрит в «оловянные вращающиеся глаза» Игнахи (отметим, что глаза живого человека описываются через соотнесение с металлом; цвет этого

¹⁸⁶ Кривошеина А. Мельница // Язык символов. Сборник статей. М.: Новый Акрополь, 2011. 145 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://esoterics.wikireading.ru/92912> (дата обращения 04.06.2026).

металла – серебристо-белый, форма глаза – круглая, его механизм в данный момент – вращение; то есть описание глаз Игнахи строится как описание бессмысленно работающей мельницы). После пережитого (душа покинула тело, а потом вернулась в него) радость от того, что живет, стыд из-за того, что живет, обида, жалость ко всему живому на этой земле, опустошающая вселенская горечь – «все смешалось вокруг и в нем» (всё смешалось – так показывается процесс измельчения зерна жизни, жизненное первоначало – мука – превращается в смесь, происходит связывание «муки»). На другом берегу – мельница. Над головой – круглая, нечаянно ясна луна. Таким образом, один из кульминационных эпизодов трилогии замыкается взглядом героя, направленным на мельницу-храм, в эпизоде образ мельницы сопровождается его эквивалентами – бессмысленно вращающимися глазами Игнахи, круглой луной над Шибанихой, в результате создается картина вертящегося мира, закружившейся Вселенной, с одиноко сидящем на бревнышке человеком, внутренняя мельница которого перемалывает его чувства. В рассматриваемом эпизоде смена жизни и смерти, ожидание смерти, возвращение к жизни изображается как вращение. Душа Павла проходит своеобразный круг (выйдя из тела, возвращается в него). Мельница в контексте рассматриваемого эпизода словно удваивается: это и мельница как предмет, постройка, механизм в мире земном и мельница мысли, жизни и смерти.

Образ «мельницы мысли» был создан, по мнению Е.В. Ключевой, в одном из аллегорических ронделей Карла Орлеанского¹⁸⁷. Приведем фрагмент из ронделя CCLXXXV: *Вода слез, радости и страдания / Приводит в движение мельницу мысли, / На которую установлена рента / И которая должна поставлять средства, необходимые для расходов сердца. Она (вода) отделяет муку сладости / От отрубей суровой судьбы.* Каждое конкретное существительное сочетается с существительным

¹⁸⁷ Ключева Е.В. «Мельница мысли». Поэзия Карла Орлеанского. М.: Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный университет, 2005. 336 с.

абстрактным, глагол осуществляет двойное действие, относящееся и к тому, и к другому существительному, создавая, в конечном счете, сложное единство («аллегорический реализм»). Е.В. Ключева предлагает три варианта истолкования упомянутого текста Карла Орлеанского: 1) религиозный (в романских церквях на капителях колонны иногда изображается мельница: один персонаж сыпет из мешка необработанное зерно в жернова, другой принимает получившуюся муку, подставив мешок; колесо мельницы – круг с крестом посередине; смысл аллегории в том, что Христос своим пришествием превращает Ветхий Завет в Новый, отделяя зерно от кожуры, муку от отрубей; жертвенность Иисуса проходом через жернова означает искупление и очищение; персонаж справа – Моисей, слева – апостол Павел; в других вариантах медальона – Павел вращает жернова мельницы, а пророки несут мешки); 2) любовный (слезы радости и печали по поводу отношений с дамой); 3) человеческие переживания, слезы страдания и радости приводят в движение мысль, питая таким образом сердце, средоточие жизни, даруя сладость счастливых дней или заставляя жевать горькую жвачку дней несчастливых, если мысль перестанет работать, то сердце перестанет биться; главное – обладать источником жизни: сильным чувством, переживанием, позволяющим человеку жить полноценно, – это развернутая метафора духовной жизни в самом широком смысле слова.

Взгляд Павла, устремленный на белую мельницу, подчеркивает, какую работу совершает в нем мельница мысли. В дальнейшем Павел еще не раз придет на мельницу, чтобы, забравшись в мельничный амбар, думать свои горькие думы. Отметим, что в обоих вариантах медальона романских церквей участником мукомольного сюжета является апостол Павел. Павел Рогов имеет некоторое сходство с апостолом Павлом (кроме совпадения имени): он постоянно в дороге (апостол совершил четыре путешествия), Павел строит мельницу, а апостол строил шатры, апостол – римский гражданин, Павел Рогов – гражданин деревни (он пользуется

авторитетом у шибановцев как честный человек, труженик, строитель мельницы), апостол участвовал в избииении камнями Стефана, нечто похожее было в детстве Павла Рогова, оба они изображаются лысеющими (эта деталь будет часто упоминаться при описании Павла, сбежавшего с Печоры). Оба Павла живут в эпохи, характеристикой которых может стать нетерпимое отношение к христианам (эпохи гонения на христиан и церковь). Рогова и апостола объединяет мотив мученичества, жертвенности. Принимая муку у других, апостол Павел и Павел Рогов понимают, во что она перемелется и что по-другому не будет: каждому суждено пройти через жернова.

С мельницей связано чувство счастья, испытываемое Павлом как творцом, переживаемое другими людьми, которые сбежались смотреть на его творение. Он в первый раз пробует запустить мельницу, пока еще четырехкрылую, не способную толочь и молоть. Он вслушивается в «ожившее нутро мельницы» (3, с. 389). На нее заворуженно и блаженно смотрит Киндя Судейкин, ему советуют закрыть рот, а то мельница залетит. Савватей Климов, обращающийся к Кинде, создает в этой реплике неожиданный образ мельницы как вещи, способной летать: видимо, отталкиваясь от представления о крыльях как части тела насекомых/птиц, с помощью которой они летают, его воображение достраивает следующие этапы действия махов (птица расправляет крылья, делает первые движения ими, чтобы взлететь) – в результате рождается мысль про летающую мельницу. Фантастическая мельница фантастична и в другом: в реплике Савватей она выстраивает свой маршрут, станцией прибытия должен стать рот Кинди. Вероятно, для этого она должна уменьшиться в размерах. Подтекст фразы можно трактовать по-разному: Судейкин известен как поэт-балагур, предложение закрыть рот может обозначать не только понимание его восторженного состояния, естественным и чистосердечным проявлением которого может стать открытый рот, но и как намек на то, что

в данный момент не стоит сочинять частушки и вообще высказываться (это может быть опасно).

Каждый из присутствующих подмечает в мельнице, построенной Павлом, что-то необычное, удивительное. Кто-то говорит, что она «осемьсветная», другой добавляет: «Выше, пожалуй, церкви». В словаре Л.Г. Яцкевич «Народное слово в произведениях В.И. Белова» значение слова *осемьсветный* трактуется как образное: «очень большой, значительный по величине, размерам, огромный»¹⁸⁸. Это прилагательное, имеющее значение ‘огромный’, зафиксировано в диалектных словарях в таких вариантах: *осемсветный* (Словарь русских народных говоров. Л., 1987. Вып. 23. С. 364), *осёмсветный*, *осьмисветный* (Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. СПб., 1999. Вып. 4. С. 239). Скорее всего, генетической связи с числительными *семь* или *восемь* это прилагательное не имеет. Исходя из зафиксированного в вологодских говорах *осесветный* ‘огромный’ (Словарь вологодских говоров. Вологда, 1993. С. 74) и хорошо известного в диалектах *сесветный* ‘сего света’, ‘земной’, ‘всему свету известный’ (Словарь русских народных говоров. СПб., 2003. С. 231), можно предполагать, что прилагательное *осёмсветный* содержит падежную форму слова *сей*: *о сём свете* > *осёмсветный*. Можно сравнить толкование внутренней формы прилагательного диалектоносителем: «Осёмсветная церковь и святых много. Осёмсветная — значит для всего света, така большая, высокая» (Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. СПб., 1999. Вып. 4. С. 239).

Слово (*осемьсветный*) используется в трилогии для характеристики сосны, той самой великанши, которую не смог срубить предок Евграфа Миронова (так проявляется связь этого прилагательного с понятиями «этот свет» и «тот свет»), и для описания золотой зарницы, которая сравнивается с осемьсветной птицей. Следовательно, оно используется при описании

¹⁸⁸ Яцкевич Л.Г. Народное слово в произведениях В.И. Белова: словарь. Вологда: ИЦ Вологодского института развития образования, 2004. С. 84.

обычных предметов (дерева, зарницы, мельницы), в которых видится (персонажу и повествователю, голос которого сливается с речью персонажей) что-то важное (для всего света), при этом удивительное. Данное слово соединяет самые важные сферы: землю, природу (сосну, зарницу), мир людей, мир предметов (мельницу) с Богом (и сосна, и зарница, и мельница устремлены вверх). Сей свет стремится к встрече с другим – высшим, небесным, чистым.

Сбежавшийся народ гадают, какая судьба ждет мельницу: Жук считает, что «отымут», Носопыря поставят молот, а мельницу в коллектив, другие соглашаются, что Носопырь смеет: «Этот смеет! Этот все перемелет, Носопырь-то» (3, с. 390), а Носопырь восторженно кивает. Разговорное значение слова *молот* «говорить чепуху, вздор». Шибановцы уже знают, что Носопырю поручено подслушивать, что говорят другие (потому его за несколько минут до разговора у мельницы называли «июдской харей»). Таким образом, действие мельницы (молотьба) соотносится с действием людей (молот зерно и чепуху – перемолот (переврять, исказить; в данном контексте, возможно, донести) – молотить не только зерно, но и судьбы людей).

Когда Павел остановил мельницу, Киндя схватил с головы Володи Зырина кепку и надел ее на крыло, кепка «поехала высоко в небо». Она остановилась на «самой головокружительной высоте». Люди пробуют вручную повернуть махи, затем Павел разрешает повернуть мельницу снова на ветер, и кепка возвращается к Зырину. В этом эпизоде, с одной стороны, мы видим шуточный жест (Кинди по отношению к Зырину), с другой – издевку, обличение (не даром Киндя является наследником древнерусских скоморохов: кепка, заменяющая голову, плывет высоко в небо – власть Зырина постепенно усиливается, что определяет его не всегда однозначное поведение). Кепка на крыле ассоциируется с головой казненного (головные уборы – метонимия головы человека), которую посадили на кол. Кол упоминается в этой сцене: им Володя пытается

достать свою кепку – этот жест в контексте всей трилогии воспринимается как пророческий: именно Зырин в некотором роде «достанет» голову преступника (в финале выстрелит из ружья, убьет Никиту Ивановича Рогова).

Несмотря на все разговоры, люди не забыли о главном – они качают Павла Рогова, творца мельницы. Счастье, переживаемое им в этот момент, охватывает и племянника Павла – Сережку.

Важным является и следующий эпизод (уже в избе Роговых, сразу после первого запуска мельницы): «За ужином все было как и всегда, будто ничего не случилось» (3, с. 391). За столом не хватает Сережки, Вера говорит, что он у мельницы. Напоминание о мельнице «сделало тишину в половине большого роговского передка». У Павла «стояло одно на уме – мельница». Его мысли будто читал дедко Никита Рогов: «Ну, ну, молодец... Видать, доконаешь» (3, с. 391). В этот момент Иван Никитич бросил ложку на скатерть: «Вы меня доконали уж! Оба. Один с церковью, другой с мельницей...» (3, с. 391). Радость от осуществления мечты, душевной работы сменяется тревогой: «Авось и дадут тебе помолоть, Сопроновы-то братаны! Попытай...» (говорит отец Веры), «Продайте вы ее от греха, продайте!» (говорит мать Веры). Сама Вера «чуяла, как напряженно, порывисто билось все внутри у ее единственного измученного, любимого человека, она различала даже его резкое, сдерживаемое дыхание» (3, с. 392). В этом семейном разговоре отчетливо прослеживаются разные планы осмысления мельницы: 1) соотношение ее с церковью (дедко заботится о церкви, Павел – о мельнице; и то, и другое – не только для себя, но и для мира, для «общества») – мысль о двух соотносимых вертикалях (жизни и духа), потому два человека, которые заботятся об этих «вертикалях» – из одной семьи, понимают друг друга без слов; 2) мельница как мечта и работа, которую Павел способен претворить в жизнь, довести до конца; 3) мельница как источник тревог, волнений, опасений, угрозы жизни (Сопроновы дадут «помолоть»); 4) мельница как судьба; 5) мельница как

поле греха; 6) устройство мельницы, ее нутро, шум в нем, ритм работы ее частей слышит Павел, преодолевая границу между внешним и внутренним, этой же способностью обладает его жена Вера, которая «чуяла» всё, что внутри у Павла – умение слышать «нутро» другого (и предмета, и человека) – один из главных талантов человека в художественном мире трилогии. Следовательно, мельница, круговое движение ее махов объединяет историческое и вечное, общечеловеческое и личное, общенациональное и семейное, внешнее и внутреннее, реальное и фантастическое, прошлое и настоящее, настоящее и будущее, т. е. происходит контаминация природного, национального, общечеловеческого планов в семантики данной вещи. Этот предмет (символическое колесо истории и колесо жизни) играет важную роль в создании картины национального мира.

Следующим важным этапом «биографии» мельницы становится день, когда Павел решил испытать работу новых, выкованных жерновов (ночью подул ветер). Павел «почти бежал» (3, с. 446) на мельницу. От сильного ветра махи вздрагивали и поскрипывали, «просясь на волю», но мельница сдерживалась распорками и веревками, потому «покорно безмолвствовала». Павел поднялся в амбар, смазал вал и камень, вышел из амбара на галерейку, «взглянул окрест с высоты»: Шибаниха была видна как на ладони, «одна лишь церковная колокольня все еще слегка возвышалась, не уступала мельнице своей высоты» (3, с. 446). С этой высоты Рогов видит деревни, прогоны, огороды, гумна и сеновалы. Он взглянул и дальше, в сторону родной Ольховицы – и сердце у него «часто забилося, захотелось крикнуть туда, в ту сторону, позвать мать и отца, брата Олешку» (3, с. 446). Киндя привез зерно, его и будет первый раз в своей «жизни» молотить мельница Павла. Он слышит тихий, давно не слышанный, «но такой необходимо-приятный шум». Рогов, сидя на приступке, слушая этот шум, плачет, улыбаясь. Шорох камней напоминает ему «то ли шипение в шайке банных камней, то ли шум лесного безгрозового дождя, то ли шум многих берез» (3, с. 448). То поднимаясь к

ковшу, то спускаясь к ларю, то прислушиваясь к скрипу шестерни, то принохиваясь, Павел убеждается в том, что все работает, как надо. «Не зря все лето ходил даже по ночам, как около хорошей невесты!» (3, с. 448). Когда мука заполнила ящик, теплая струя побежала из лотка в мучной ларь. Павлу подставляет руку под эту струю: «Все ликovalo в груди, все радостно отзывалось на мельничный шум и на мельничный запах» (3, с. 448). Струя сравнивается с течением родной реки и непрерывного и вечного времени. В этом эпизоде все органы чувств (зрения, слуха, обоняния, осязания) Павла воспринимают только самую главную информацию – о мельнице. Как для влюбленного человека весь мир сосредотачивается в любимом человеке, так для Павла вся жизнь сосредоточилась в мельнице-невесте. Важность происходящего (личной победы, ликования по поводу построенной мельницы и первой струи полученной муки) убыстряет ход сердца творца. Особенная роль в сюжете о строительстве мельнице принадлежит сердцу Павла. Как ящики, лотки, лари наполняются мукой, так и сердце Павла наполняется чувствами, которые в нем вызывает мельница. Семантика вместилища объединяет эти столь разные предметы (ларь и сердце). Заполненность вместилища чувств опасна для человека: «Видишь, что сосуд исполненный ничего другого не вмещает. Тако имеется сердце человеческое, которое подобно есть сосуду. Когда оно исполнено будет любовью мира сего и попечением мирских вещей, не вмещает Слова Божия в себя...», – писал Тихон Задонский¹⁸⁹. Ликование, которое переживает Павел, обращая свой взор на Шибаниху и Ольховицу, охватывает его, когда он стоит на галерейке, т. е. на такой высоте, с которой может поспорить только церковная колокольня, «кованый крест которой ясно вырисовывался на коричнево-блеклом небе» (3, с. 446).

¹⁸⁹ Сердце: христианское учение. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/serdce-khristianskoe-uchenie> (дата обращения 04.06.2026).

В мельнице, которая постепенно материализуется, выстраивается, достраивается, важными частями являются жернов и крылья. По дороге в родную деревню перед глазами Павла махала крылом его новая мельница (все мысли Павла связаны с жерновом, который, как он слышал, можно купить у мельника в Усташихе). Павлу кажется, что эта воображаемая мельница будто крестит его. Это неотвязное видение, фантазия, греза будто материализуются: Рогову чудится, что он слышит ласковый шорох верхнего жернова, ощущает в ладони теплоту ржаной пересыпающейся муки. Наваждение так овладевает сознанием Павла, что он сразу решает ехать в Усташиху. Когда он остановился у какого-то дома, чтобы спросить у девчонок, в каком доме куют жернова, они со смехом ответили незнакомцу, что в этом самом, у которого он и стоит. В разговоре с мельником выясняется, что его мельницу уже отняли, сын мельника говорит, что отец окривел из-за этого, а ему оторвут и всю голову (вспомним кепку на крыле из другого эпизода). Мельник предлагает старый жернов (символично, что их два – старый и новый, оба лежат вместе, у хлева). Ему жаль Павла, которого, с точки зрения мельника, ждет такая же судьба, как и его. Но Павел будто не хочет прислушиваться к мудрому слову мельника, он забирает жернов (отмечается, что как раз о таком он и мечтал по ночам). Однако Павел не довез жернов до Шибанихи: провалился под лед, сумел вытащить «проклятый» жернов на берег, но сам замерз. Конь привез Павла в ближайшее жилье – избушку на водяной рендовой мельнице. Павла освободили от мерзлой одежды, голого, как младенца, завернули в тулуп (в этом случае проступает обрядовый контекст: Павла заворачивают в тулуп именно как младенца, то есть ему надо пройти испытание смертью и словно заново родится). Добавим, что «проклятый» жернов распространит и далее на судьбу Павла свою дьявольскую силу: Павлу придется отрубить палец на ноге (мельница в народных представлениях всегда требует человеческих жертв), что потом будет истолковано как намеренное причинение себе вреда (власти сочтут, что Павел отрубил себе палец,

чтобы не идти в армию). Таким образом, в трилогии формируется образ жернова как круга судьбы героя (кажется, что это замкнутый круг, из которого Павел не может выйти: все его мысли будут сосредоточены на мельнице, он постоянно будет возвращаться в них к этому жернову, который остался лежать на берегу).

В первый день, когда Павел смог встать на ногу, он с помощью клюшки, хромая, поковылял к мельнице. На сей раз думы, навеянные ему мельницей, связаны не с будущим, а с прошлым: «услышал опять, как вздыхают богоданные отец-мать, как молится и кряхтит по ночам дедко Никита» (4, с. 156), что подчеркивает идею круговращения времени (Павел, находясь рядом с мельницей, переносится в мыслях в будущее и в прошлое, осмысляет связи между ними). Вновь мельница кажется ее создателю живой: машущие крылья будто зовут к себе. Вместе с тем Павел начинает отделять свое творение от себя, он удивляется тому, неужели он, сам, «построил такую» (4, с. 156). В его сознании мельница начинает наделяться самостоятельной силой, сродни судьбе: «закрестила», «отправила вдаль от себя одного Ивана Никитича, остальных зовет» (4, с. 156). «Голос» мельницы слышат люди по всей округе: они приезжают молоть, просят Никиту Ивановича «Христом-Богом».

Когда Павел близко подошел к «плывущим из синевы крыльям», подставил клюшку, небесная сила даже «не почувала постороннего касания». Крылья будто хотели бы коснуться снежной земли, но не касались ее и уходили обратно в бескрайнее, голубое, холодное небо. Кажется, что Бог не готов спуститься вниз, на землю, по этим крыльям.

Павел прозревает амбивалентность мельницы, ее махов: мелькающие в небе тесовые махи «созывают к себе, приманивают и мелкого беса, и матерого супостата». Рогов вспоминает одного из них – Игнаху Сопронова, который столько насчитал гарнцу, что «не выплатить до второго пришествия...» (4, с. 156). Так этот взгляд нового (после болезни, хромого, беспалого по вине этой мельницы) Павла на мельницу обозревает судьбу

семьи, уже сложившуюся и складывающуюся, будущую. То поднимая, то опуская крылья, она то возносит Павла (он удивлен своим творением, ему с трудом верится, что это он ее создатель), то низвергает его на землю (он вынужден думать о гарнцевом сборе, о сосланном тесте, о возможных новых взысканиях, которые применяют к семье из-за мельницы). Поле действия мельничных судьбоносных махов расширяется: когда Павел отвернулся от мельницы, он увидел младшего брата Алешку, в рваных катаниках, в шапке без завязок, в испачканной сажей шубенке, с оборванными пуговицами – он теперь нищий, который просит милостыню, ходит по деревням с корзиной. Синева неба, из которой только что выплывали мельничные крылья, перекликается с синевой глаз Алешки. Не случайно эти крылья, которые хотели коснуться земли, уплыли в небо, так и не коснувшись ее. На земле происходит что-то дьявольское. Здесь же, где сейчас произошла встреча Павла с нищенствующим братом, произошла новая: мимо пронеслись розвальни, в которые впряжена лошадь раскулаченного дяди Евграфа, а в них – «веселая харя» Сельки Сопронова. «Кто сидел в розвальнях? Какой новый уполномоченный приехал в Шибаниху? Павел Рогов не стал гадать» (4, с. 158). Таким образом, ритм движения мельничных крыльев задает ритм композиции: радость от свидания с мельницей быстро сменяется низвергающими махами (одно событие быстро сменяется другим: нищий Алешка, харя Сельки, новый уполномоченный). Мельница в данном случае обретается в нескольких пластах: как предмет она выполняет свою работу, как творение она заставляет творца размышлять о судьбе семьи, как знак присутствия Бога на земле указывает на то, что наступили безбожные времена. Итак, можно сделать вывод, что во втором романе трилогии мельница развивает символическое значение – становится метафорой времени (время перемалывает судьбы людей).

Возвращаясь из района, куда ездил на допрос к следователю (Рогова обвиняли в том, что он умышленно поджег баню Сопронова, чтобы Игнаха

сгорел в ней), Павел, размышляя о своей судьбе, судьбе матери, дяди Евграфа, раскулаченных сестер Вознесенских, сошедшего с ума Жучка, приходит к выводу, что следующие на очереди у Игнахи они с Верой. В таком состоянии, когда в горле вновь встает горький свинцовый комок, Павел решил ехать на мельницу, а не домой.

Подходя к мельнице, Павел слышит глухие удары пестов через ноги, через холодную, снежную землю. Бухание мельницы описывается как тяжелое и утробное. Рогов не хочет думать о прошлом (о жернове, из-за которого остался без пальца, о том, что жернов все еще лежит на берегу), он думает о том, что будет. И сам себе отвечает на этот вопрос: «А будет дальше вот что: Игнаха Сопронов истолчет во прах! Измелет и выбросит на произвол судьбы. За что дана ему такая подлая власть?» (4, с. 212). Таким образом, свою жизнь и жизнь близких Павел представляет как зерно, Сопронова – как своеобразную мельницу-судьбу, в результате работы которой рождается не жизнь, а смерть.

Павел садится на амбарном пороге, около ступ, смотрит с мельничной высоты на Шибаниху. Он лихорадочно соображает, что делать дальше. Понимает, что бежать некуда, потому что везде свои Игнахи. Рогов сидит в мельничном шуме и скрипе, «завороженный мерными чередующимися ударами, шорохом бесконечного кругового движения» (4, с. 212). Все его размышления проходят на фоне своеобразного шума – ударов пестов, которые соотносятся с ударами судьбы, которых, как понимает Павел, ему не удастся избежать. В забытии и мельничном шуме он слышал человеческий голос (Митька Усов пришел с просьбой смолоть ему). Павел спрашивает у Усова, куда коммунисты дели муку, которая была в ларях раскулаченных Шустова, Гаврилы Насонова. Усов отвечает, что «Против ветра ссеть не каждый осмелится. Против ветра встает вон одна твоя мельница!» (4, с. 213). Павел и Митька, каждый по-своему, описывают ритм жизни Шибанихи, сопоставляя его с ходом мельницы. Для Усова это согласный с ветром новой власти ритм (хотя и с внутренним

сопротивлением), Митька не готов выступать «против ветра». Павел говорит: «Мельница-то, Дмитрий, мелет добро. Боюсь только, что и шею мне перемелет», подчеркивая безостановочный ход механизма, который обработает любой материал, не остановится при этом. Следовательно, мельница как предмет, механизм, результатом работы которого должно стать перемолотое зерно, превращается в орудие казни, машину убийства, в качестве «зерна» этому орудию требуется голова человека, его жизнь. В конце разговора Усов сообщает Павлу, что слышал (что Павел специально отрубил себе палец на ноге, чтобы не ходить в армию, что на него ушла бумага в район, что Сопронов планирует начислить гарнцу еще семьдесят пудов), советует Рогову уехать. Последняя реплика в этом разговоре принадлежит Павлу, в ней он соединяет двух «мельников»: Усову смелет дедко Никита, остальным – Игнаха Сопронов. Таким образом, в контексте эпизода фигура мельника приобретает зловещий смысл (если дедко Никита связан с Богом, люди просят его Христом-Богом, сам он всегда обращается к Богу, то Игнаха Сопронов – бес, супостат, безумная, жестокая власть, сметающая всё на своем пути, уничтожающая человека из чувства мести, ненависти, зависти). У каждого героя своя мельница, которая обмолачивает разное зерно. Фигура мельника в трилогии В.И. Белова, с одной стороны, создается в соответствии с фольклорной традицией (мельник в народных представлениях выступал посредником между крестьянским миром и водяным, прочей нечистью), с другой – в некотором нарушении ее, т. к. 1) новый мельник и сам представляет собой нечисть (Игнаха), 2) старый мельник, выполняя функции посредника, связывал крестьян с Богом (дедко Никита Рогов). Роль Павла не сводится к функциям мельника, он, скорее, плотник-создатель-творец, т. е. демиург.

Митька Усов заметил, что мельница пошла тише, когда подвода с Павлом Роговым скрылась. Усову показалось, что как только крылья остановятся, «так что-то и случится не здешнее. Может, и сердце остановится вместе с ними? Либо вся земля перестанет вертеться. А может,

она, земля-то, и не вертится вовсе» (4, с. 214). Движение крыльев мельницы, их остановка одновременно уподобляется процессам в организме человека (работе сердца, его остановке) и земли (перестанет вертеться), то есть это двойное уподобление сближает сразу несколько «кругов»: в теле человека, на земле как поверхности и всей земли. Движение воспринимается как жизнь, остановка – как смерть. Таким образом, во втором романе трилогии намечается путь последующей трансформации мельницы: из метафоры времени в метафору безвременья¹⁹⁰.

И.А. Седакова пишет, что в славянских языках мельница независимо от ее типа (ветряная, водяная, ручная) является одной из самых архаичных и устойчивых метафор говорения и болтливости¹⁹¹. Разговор Усова с Роговым состоялся благодаря «болтливости» Митьки: в условиях перевернутого мира его разговорчивость приобретает другой смысл (это не пустая болтовня, а ценная информация, от своевременной передачи которой может зависеть судьба и жизнь человека).

В многочисленных славянских поговорках работа мельницы и ее частей соотносится с речевым аппаратом, например: «Язык – безоборочная мельница»; «Язык – жернов, мелет что на него ни попало» и др. Мельница и жернова в загадках обозначаются по шумовому эффекту: русская «Трах-тарарах, стоит дом на горах»; болгарская «Бешеная собака в селе лает» и др. Шум частей мельницы становится своеобразным языком, собеседником, голосом, на фоне которого Павел размышляет о своей судьбе и судьбе близких. Его положение по горизонтали (он сидит на пороге) и вертикали (сидит в мельничном амбаре, который находится над землей) можно охарактеризовать как положение в центре: между прошлым и будущим (на пороге), между небом и землей (в мельничном амбаре). Испытывая

¹⁹⁰ Люсый А.П. Пшеница и мельница. Литература в пространстве приостановки истории // Вопросы русской литературы. 2019. № 2 (48/50). С. 53–64.

¹⁹¹ Седакова И.А. Мельница // Славянская мифология. М.: Международные отношения, 2011. С. 224.

сильные чувства (то какая-то неопределенная дума точит ему душу, то нарождается в ней странная решимость), Павел спускается к Митьке на землю, преодолевая две лестницы, чтобы на ней, хромая, начать метаться (у него темнеет в глазах, и он «по-пьяному» шагает к своей упряжке). То есть пока Рогов был внутри мельницы, в ее утробе, в нем, как и раньше, когда он приходил на мельницу, «нарождалась и крепла» решимость, он не знал еще, что он сделает, но знал, что «нынче же обязательно сделает что-то». Выход из этой утробы (услышав голос, он выглядывает из мельничного амбара, затем спускается по первой лесенке на круговой настил, потом спускается по второй, уже на землю) чреват для Павла потерей защиты, некоей брони (пока сидел в ней, шум, шорох, скрип и стук завораживали и убаюкивали его, не случайно появляется сравнение этого состояния Павла с детским, когда его завораживала песня или сказка бабушки, когда на детскую душу слетал золотой и сладостный сон – судя по всему, мерный звук работающих частей мельницы ассоциируются у персонажа и со звуком голоса, который рассказывает сказку, поет песню, с голосом родного, близкого человека, старшего, опытного, мудрого; вероятно, мельница в данном эпизоде мифологизируется: она напоминает волшебные мельницы, например, скандинавских мифов или Сампо в карело-финском эпосе «Калевала», т. к. в данный момент в сознании Павла она связывается с текстами – песен, сказок; к сказанному добавим, что в «Старшей Эдде» говорится о *vox molarum* — «звуке жерновов», который издает небесная зернотерка сестер-великанш Феньи и Меньи, жернова великой мельницы никогда не останавливаются, и это вечное вращение символизирует бессмертие). Образ бабушки появится в воспоминаниях Павла еще раз, будет связан с памятью о пасхальном дне, когда бабушка подарила внуку пасхальное яичко. Сейчас, на мельнице, в высоте, близко к небу и ветру, Павел почти оторвался от земли, в некотором роде он вступил в мир мертвых, возможно, они бы подсказали ему решение, дали бы совет, но Павлу приходится спуститься с небес на землю (и даже не по одной

лестнице, а по двум), чтобы окончательно потерять связь с шумом другого мира, в котором возможны золотые сны.

Впервые после новой болезни, в день 1 Мая, Павел «уковылял» на мельницу. Павел рассматривает ряж, мучной ларь, ковш, шипящий неугомонный жернов. Вспоминает, как помольщики слушают жернова, которые будто бы говорят: «В Киеве лучше! / В Киеве лучше!», а песты «упрямо толочили свое»: «Што тут, што там, / Што тут, што там!» (4, с. 267). Но в этот день, в который Павел пришел на мельницу, жернова молчат, песты не бухают в наполненные овсом ступы. Вспоминая, как провалился зимой под лед, как нашел его брат Василий Пачин, вспоминая «сутулые плечи бухгалтера Шустова», Павел хватает мешок, высыпает чью-то рожь в ковш. Он спускается вниз и выдергивает колья, подпиравшие крылья. «Они дрогнули и вдруг тихо сдвинулись» (4, с. 267). Махи поплыли по небу. «Да не забыла ли и она самого-то хозяина <...> Ан нет, вроде бы помнит» (4, с. 267). И вновь работа мельницы сравнивается с работой сердца (толкут песты, «толочится под пиджаком Павлово сердце»). Спустившийся на землю Павел получает удар в плечо. Его обидчик – мельничное крыло, которое «торжественно и самонадеянно уходит в небесную глубину» (4, с. 268). В этом эпизоде пребывания Павла на мельнице лейтмотивом является описание ручейка/струи перемолотой ржи, овса, двоежитка (с ячменем). Павел, думая о других людях, их судьбах, высыпает рожь в ковш, которую сейчас будут толочь песты. Этот параллелизм (испытания, выпавшие на долю человека, и обмолачиваемое зерно, превращение его в муку) является одним из важных мукомольных образов трилогии, через который изображается особенная эпоха – год великого перелома. Пока мельница и сердце ее создателя работают в унисон, в мире сохраняется самый важный порядок (люди, проходя через жернова, становятся мукой, т. е. превращаются в новый материал, возрождаются).

Сбежавший с Печоры Павел, охваченный огнем ненависти и ревности (он думает, что жена изменила ему с Дымовым), Рогов принимает

решение не возвращаться в Шибаниху, на ходу он последний раз взглянул на деревню и «вдруг увидел свою мельницу!» (4, с. 460). Первое, что отмечает Павел, – за прошедшие два года мельница стала серебряной (подернулась сединой, «как голова бездомного плотника»). Связь между Роговым и мельницей передается словами «свое творенье», «свое детище», «своя красавица-мельница». Он кожей почувствовал глухие удары пестов. Вспомнив прошлое, помочи, Павел забыл про свой жестокий план (намеревался посчитаться с бывшим другом), про жену и своего недруга, вспомнил про дедушку Никиту Рогова, избушку, рубленную стариком в непроходимом лесу. В этот миг крылья пошли быстрее, и это ускорение подторопило Павла, «поверженного гневной судьбой, но все еще никак не сдающегося этой судьбе...» (4, с. 461). И в третий раз ход мельницы влияет на работу сердца героя: «что-то сдвинулось, что-то стронулось в его сердце» (4, с. 461), в итоге он принимает другое решение (не собирается преследовать врага, поворачивает в лес, к Никите Ивановичу). Отметим, что в этом эпизоде мельница и жена как будто заменили друг друга: если о жене Павел думает как о чужой, предавшей его женщине, то о мельнице он думает как о своей красавице. Связь между творцом и творением прослеживается на разных уровнях: визуальном (создатель и создание, находясь в разлуке, одинаково меняют цвет), тактильном (Павел чувствует удары пестов), ментальном (благодные воспоминания, связанные со строительством мельницы, спасают сейчас Павла от гнева, ненависти, возможного убийства). Главный орган, который настраивается на тот же ритм, в котором живет мельница, задает иной ритм мыслей, чувств Павла – сердце. Таким образом, лейтмотивом в сюжете о творце и его творении (Павле и мельнице) становится мотив сердца, сердечных чувств, сердечного ритма, который должен быть в унисоне с ритмом мельницы и земли (единый ритм связывает человека, космос и Бога, нарушение, диссонанс приведет к смерти – духовной или физической).

Павел нашел временное пристанище в лесу у Никиты Ивановича, которому рассказал о побеге с Печоры, о трудной дороге домой. В этом рассказе есть интересный эпизод – о строительстве мельницы у справного мужика-зырянина. Эта мельница толкла двумя пестами овес, «истолкла заодно и отчаянную тоску Павла» (4, с. 484). В этот период жизни особую роль в его жизни играл главный инструмент плотника (топор в руках Павла стал «самым надежным паспортом»).

Трилогия завершается сценой прощания Павла с женой и мельницей. Он вынужден покинуть деревню. Сильный порыв ветра сдвинул крылья, они неожиданно пошли в обратную сторону. «Внутри мельницы что-то сломалось и хряснуло» (4, с. 597), как и в душе Павла. Павел пытался ставить мельницу боком к ветру, крылья продолжали крутить вал против часовой стрелки. Сближение двух предметов (часов и мельницы) круглой формы, которые задают ритм, работа которых заключается в движении, происходит на основе нарушения этого движения – крылья идут против часовой стрелки; таким образом, делается акцент на словно остановившемся времени. Дьявольский ветер меняет свое направление.

Мельница как предмет характеризует Павла Рогова как культурного героя. Традиционно в разных мифологиях культурный герой, в отличие от демиурга, не создает вселенную и человека, а имеет дело с уже созданным мирозданием, в котором он устанавливает порядок. Павел, скорее, не устанавливает порядок, а пытается сохранить его, возродить, что важно в эпоху слома цивилизации (мельница в Шибанихе даже на уровне издаваемого частями механизма звука напоминает о шуме берез – природном ритме, шуме банных шаек – жизненном ритме, напоминает сказки или длинные песни бабушки – о ритме жизни и смерти). Культурный герой не порождает людей, а в некотором роде «доделывает» их (так, например, родному брату Василию Пачину, который отыскал Павла на мельнице у Жильцова, своим решительным поведением показывает, что смелым надо быть не на словах, а на деле; в этом эпизоде действие

происходит на мельнице другого персонажа, но из-за той, которую строит Павел). Важнейшей функцией культурного героя является его роль как медиатора (он связывает верх и низ). С образом Павла связан мотив бесконечного движения по двум лестницам, устроенным в мельнице. Забравшись на самый верх, он вспоминает предков (например, бабушку), взирает на Шибаниху и Ольховицу, думает о будущем; выглядывая в окошко, смотрит вниз (видит шибановцев), спешит по лестницам вниз, чтобы разделить свою радость с другими. Он преодолевает границу между прошлым и настоящим, жизнью и смертью. Думается, что он медиатор между землей и атмосферой (его ноги постоянно чувствуют удары пестов в землю, руки поворачивают мельницу под ветром). Выстроенная им мельница располагается на земле, устремлена ввысь. Это двойное существование мельницы в пространстве отражает пребывание Павла на земле (с ее горестями и печалью), и на небе (с его радостью или покоем). Находясь вверху, Рогов может погружаться в состояние, напоминающее золотой сон, детство; именно наверху он плачет, улыбаясь. Спускаясь с высоты, он пытается не поддаваться отчаянию, страху, малодушию (так, например, не соглашается с вариантом выхода из трудной ситуации, предложенным Митькой Усовым, который пришел к Павлу на мельницу: Рогов не рассматривает бегство как правильное решение).

Таким образом, в трилогии мельница как предмет мифологизируется: превращение предмета в мифологему осуществляется за счет синкретизма мышления создателя мельницы, антропоморфизма, метафоризации (сначала в метафору времени, затем – в метафору безвременья, лейтмотивом сюжета о творце и его творении становится их сердечная связь, мельница становится и метафорой мысли).

2.3.2. Лодка

По словам Джона Фаулза, «ни одно человеческое изобретение не получило столь много любви», как корабль. Плавание корабля, без преувеличения, является архетипической моделью, полисемантической, емкой и универсальной по своей значимости¹⁹². Образ корабля и метафора плавания часто встречается в христианской литературе, трактуется как символ спасения и надежды (Ноев ковчег) и символ жизненного пути¹⁹³. В кругу раскольников (в XVII в.) была распространена «традиционно-церковная метафора» корабля, иллюстрирующая собой ревнителей древнего благочестия как «утопающих пловцов на корабле среди бурного моря в лютую зиму»¹⁹⁴. Житейское плавание ревнителя древнего благочестия актуализирует мотивную трихотомию Волга/море - корабль - страдание за веру. Злоключения Аввакума, среди которых немало случившихся на воде, обусловлены его приверженностью «старому спасу-Христу» и непокорностью «патриарху-антихристу»¹⁹⁵.

Образ корабля во многих культурах ассоциируется с процессом познания мира, нескончаемого расширения его границ. Исследователи отмечают двойственность образа корабля: он способен вызывать у плывущих и чувство защищенности, и чувство смертельной опасности, зыбкости бытия; в этом контексте удаление от берега приобретает экзистенциальный смысл. Мифологема корабля неразрывно связана с мифологемой пути, которая «может быть прочитана как метафора духовного становления, прозрения, познания добра и зла»¹⁹⁶.

¹⁹² Дегтярева В.В. Мифологема корабля / лодки в художественном мире Г. Мелвилла, Э. Хэмингуэя, В.П. Астафьева // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. 2011. №3 (17). С. 64.

¹⁹³ Гурова Е.П. Образ корабля в житии протопопа Аввакума // Ученые записки Орловского государственного университета. 2016. № 2 (71). С. 110.

¹⁹⁴ Ростовцева Ю.А. Плывущий корабль как мотив-символ в «Житии» протопопа Аввакума // Вопросы литературы. 2022. № 5. С. 84–99.

¹⁹⁵ Там же. С. 88.

¹⁹⁶ Романтизм: вечное странствие / Отв. ред. Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина. М.: Наука, 2005. С. 8.

Ю.А. Шанина и А.А. Аношина, соглашаясь с другими исследователями в том, что образ корабля выдвигает на первый план мотив путешествий, испытаний, ставят вопрос о конечных целях пути, отмечают, что данный содержательный подтекст возникает в художественном произведении не благодаря употреблению лексемы «корабль», а в результате соотнесения данного образа с рядом других знаковых элементов художественной структуры текста¹⁹⁷. В заключительной части статьи авторы подчеркивают, что обращение русских писателей начала XX века к мифологеме корабля обусловлено исторической эпохой перемен. Проанализировав ряд художественных текстов поэтов и писателей Серебряного века, Ю.А. Шанина и А.А. Андреева утверждают: традиционное содержание образа корабля существенно переосмысливается (на второй план отходит идея спасения, заключенная в библейском мифе о Ное и самом образе церкви как ковчега; образ корабля в большей степени ассоциируется с античной мифологией и в его интерпретации преобладают апокалиптические мотивы, обусловленные осознанием глубокого кризиса как духовности отдельной личности, так и цивилизации в целом)¹⁹⁸.

В трилогии В.И. Белова, изображающей эпоху перемен, на предметном уровне обнаруживает свое присутствие такая вещь, как лодка. Это может быть лодка-долбленка шибановцев, на которой они переправляются в соседнюю деревню, или современное судно («Адмирал Нахимов», «Комсомолец»), крейсер в Стамбуле, на котором случился пожар, а Василий Пачин, орудуя огнетушителем, потушил этот пожар, легендарный корабль («Стерегающий», который потерял жизнеспособность во время боя с японцами, а его команда сама спела себе отходную молитву и открыла кингстоны), ледокол «Василий Седов», отправляющийся в научную экспедицию, «Ян Фабрициус», на котором людей везут на Печору,

¹⁹⁷ Шанина Ю.А., Андреева А.А. Мифологема корабля в русской литературной традиции начала XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 10 (76). В 3 ч. Ч. 3. С. 46.

¹⁹⁸ Там же. С. 47.

или лодка, о которой поют (украинские выселенцы поют о «чолне») или читают персонажи трилогии (повесть в стихах «Анна Дорзе»).

Упоминание лодки, традиционно считающейся в фольклоре средством переправы в царство мертвых, сигнализирует о приближении героя к потустороннему миру. Чужую лодку-долбленку столкнул в воду Игнаха Сопронов, чтобы переправиться на другой берег озера, в другую деревню. Отмечается, что дул ветер. Ветер встречается в разных мифологических системах при описании загробного мира¹⁹⁹. Так Игнаха оказался в пороговой ситуации – между жизнью и смертью. Из лодки вылетел сторожек – она начала заполняться водой. Неумеющего плавать Игнаху охватил смертельный ужас. Лодка начала уходить под воду вместе с сидящим в ней Игнахой. В данном эпизоде актуализируется обрядовый подтекст образа лодки – лодки смерти.

В упомянутом эпизоде изображается лодка-долбленка. Изучив вопрос о создании таких лодок²⁰⁰, полагаем, что семантика лодки-долбленки может складываться из следующих элементов: указания на время создания/появления этого типа лодок в культуре человечества, материала (дерева), из которого сделана лодка, породы использованной древесины, особенности формы, конструкции, особенности обработки материала, указания на наличие трещин в днище лодки, указания на произведенный ремонт, наличия вёсел, наличия/отсутствия паруса, дополнительных элементов (так, например, в трилогии в нескольких эпизодах причиной того, что лодка начинает тонуть, становится вылетевший из нее сторожек), наличие следов крепления дополнительного борта, указание на начавшийся процесс гниения лодки, своеобразие условий использования. К сказанному добавим, что в разных регионах лодки-долбленки могли называться по-разному.

¹⁹⁹ Розанов Ю.В. Мифологема блуждания по лесу в повести В.И. Белова «Привычное дело» // Словесность и история. 2020. № 2. С. 146–155.

²⁰⁰ Дубровин Г.Е. Новгородские лодки-однодерёвки // Российская археология. 1994. № 3. С. 177–185.

В эпизоде испытания Игнахи водой, смертью, Богом важную роль играет лодка-долбленка. Взгляд Игнахи сначала устремляется на весло, затем – вниз, на дно лодки. Увидев, что в лодке вода, Сопронов начинает выплескивать воду из нее веслом. В его уме мелькает, что, скорее всего, вылетели сторожки. Согласно словарю Л.Г. Яцкевич «Народное слово в произведениях В. Белова», сторожки – цилиндрические, одинаковой длины палочки, вставляемые в поверхность осины; при выдалбливании служат для того, чтобы знать толщину стенок будущей лодки и не передолбить лишнее²⁰¹. Сначала лодка, хлебнув воды левым бортом, погружается в воду вместе с Игнахой, затем она всплывает кверху днищем, пальцы Игнахи судорожно нащупывают край бортовой набойки, он «намертво вцепился в корму». Корма – задняя часть корабля, которая обычно располагается рядом с управляющими элементами, поэтому принадлежит капитану и его помощникам. Эта часть считается самой уязвимой, в бою она становится основной целью. В лодке-долбленке корма лишена всех этих деталей, но сама часть лодки (как и нос) выделяется. Лодка-долбленка, как одно из самых старых транспортных средств, как деревянное изделие, процесс изготовления которого описывается почти как труд Бога по созданию мира, – вещь, связывающая человека и Творца, Игнаха же – захватчик (в самом начале эпизода говорится, что он взял чужую лодку, чужое весло, не задумываясь), самозванец, не может присвоить ее себе, это чужое для него пространство. Углубление в лодке-долбленке для человека возникает на месте выбранной (то есть удаленной) сердцевины дерева. В этой точке пространства Игнаха не может закрепиться. Его попытки схватиться за корму (как место капитана) – метафора его отчаянных попыток удержаться на плаву (он старается закрепиться во власти, ищет для этого разные возможности). Всплывшая кверху днищем лодка в некотором роде отображает состояние Игнахи в описываемый момент (он делает то, чего

²⁰¹ Яцкевич Л.Г. Народное слово в произведениях В. И. Белова: словарь. Вологда, 2004. С. 125.

не делал никогда – начинает молиться, жизнь и смерть сейчас меняются местами: страх прокатился по всему его телу, «от пяток до головы ужас на минуту парализовал все движения»; душа обычно уходит в пятки, здесь же наоборот: от пяток вверх, к голове). Такой важный атрибут лодки, как весло, Игнаха потерял. И.С. Макарова пишет, что весло зачастую выступает в качестве символа орудия, при помощи которого перемешивается первичный океан или направляется в загробное царство корабль мертвых; в этом контексте весло символизирует силу, умение и знание²⁰². Таким первичным океаном, судя по всему, который хотел бы перемешать Игнаха, является Шибаниха. Потеря весла указывает на самонадеянность подобных притязаний.

Две ситуации, связанные с лодкой, развиваются в романе параллельно. Через озеро на отцовской лодке переправляется Палашка Миронова. Существенное отличие в поведении двух персонажей-кормчих – Игнахи и Палашки – заключается в том, что, садясь в лодку, Палашка вспомнила Николу-угодника и перекрестилась, в результате благополучно добралась до другого берега. Когда Палашка возвращается к лодке, чтобы по озеру добраться до родной Шибанихи, она слышит крики тонущего Игнахи. Последний, оказавшись в ситуации смертельной опасности, вдруг вспоминает слова молитв, ни одной из них он не знает полностью. Полузабытые слова «Отче наш» Игнаха мешает со словами из других молитв. При описании состояния героя (ужаса) автор использует слово «волна» («новая волна ужаса охватила его»). Эти волны окатывают Игнаху, словно его омывают воды смерти. Спасшая Игнаху Палашка предлагает ему отправиться вместе с ней на лодке назад, домой, но Игнаха отказывается и уже по суше отправляется дальше в путь. Пока Игнаха приходил в себя, пугая Палашку, вращая белками глаз, он упоминал имя

²⁰² Макарова И.С. Образное поле «корабль» в западноевропейской литературе. Автореф. дисс. на соиск. ученой степени доктора филол. наук. М., 2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dissercat.com/content/obraznoe-pole-korabl-v-zapadnoevropeiskoi-literature> (дата обращения 29.05.2026).

господа, хотя и в сниженном контексте. В следующие минуты слово «господи» исчезает из его речи. Ситуация, в которой оказался Игнаха, не может быть рассмотрена вне контекста, без связи с предыдущими эпизодами. Накануне этого «плавания» Игнаха пытался создать колхоз в Шибанихе, народ отказался, тогда Игнаха составил список контрреволюционных элементов, включив в него в первую очередь имена тех, кого он люто ненавидел. Спасшая его Палашка – дочь Евграфа Миронова, которого Игнаха включил в этот список, кратко охарактеризовав его двумя словами «кулак, недоимщик».

Палашка и в другом эпизоде (второго романа трилогии – «Год великого перелома») вновь окажется спасительницей. Вместе с подругой Верой Роговой они переправляются через озеро в другую деревню, в которой укрывающийся священник тайно крестит детей. Вновь из лодки вылетают сторожки и лодка начинает тонуть. Палашка отчаянно веслится. Сидящая в лодке Вера, на каждой руке которой по ребенку, напоминает Богоматерь. Обе героини отчаянно молятся. Палашке удалось причалить к берегу. Не случайно значение ее имени: Палагия в переводе с древнегреческого обозначает «морская», Миронова – от миро, вещество, используемое во многих церковных обрядах. Следовательно, через образ лодки автор осмысливает зависимость человека от природных, а главное – от божественных сил. Два рассмотренных эпизода спасения с участием Палашки можно считать рифмующимися. Одним из способов создания композиционной рифмы является вещь, с которой в обоих эпизодах связано кульминационное действие, сильные переживания героев; взаимодействуя с этой вещью, персонажи, оказавшиеся в пограничной ситуации, вспоминают о Боге.

В трилогии такая вещь, как лодка, развивает свою семантику через сопоставление ее с другой вещью – игрушкой. На Печору с высоты глядит Шустов. Строя на берегу кажутся ему детскими, а лодки на воде и вовсе игрушечными. Дуняша, дочь Шустова, спрашивает его о том, есть ли

Бог. Отец отвечает утвердительно, вытряхивая град из ее одежды, называя этот град манной небесной. Над водной гладью гуляют ветры. Эта сцена является финальной во втором романе трилогии. Космический масштаб пространства (водная поверхность с словно игрушечными лодками на ней) превращается в символический: вихрь характеризуется автором как дьявольский. В этом контексте лодка – игрушка дьявола, потопить ее для него не сложно; возможно, это даже его цель. В христианской символике с кораблем связано представление об общине праведных²⁰³. Вероятно, лодки кажутся игрушечными не только по причине подавляющего их пространства. Такие лодки, на которых почти не осталось верующих (не случайно Шустов говорит дочери, что спрашивать о Боге у учительницы не стоит), действительно становятся игрушкой для дьявола.

Шустов – один из немногих, кто выжил в трюмах «Яна Фабрициуса», на котором переправляли ссыльных на Печору. «Ян Фабрициус» – один из вариантов воплощения на страницах трилогии лодки смерти. Традиционно плавающее судно, на борту которого находится большое количество людей, интерпретируется как Ноев ковчег. В трилогии В. Белова «Час шестой» семантика ковчега не оправдывается: люди на этом судне не спасаются, не переживают катаклизм, они плывут к новым испытаниям, для многих из них этот путь станет последним. Примечательна история этого судна-перевертыша: прежде чем стать «Яном Фабрициусом», этот корабль был лесовозной «Сайдой». Процесс переименования судна в романе обозначен словом «перекрестили». Судно воплощает собой общество с его иерархической структурой: противопоставляется палуба (как мир сильных, здоровых, сытых, свободных) и трюмы (как мир слабых, больных, обреченных на муки и смерть людей, ссыльных).

В одном из трюмов «Яна Фабрициуса» находится и осужденный отец Николай Перовский. Выбравшись из трюма, словно из чрева кита (трюмы

²⁰³ Петрухин В.Я. Лодка // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 1–3 / Под ред. Н. И. Толстого. М.: Институт славяноведения РАН, 1995. С. 128–129.

«Яна Фабрициуса» в романе названы чревом), он пересаживается на баржу. Отец Николай поет «Вниз по матушке, по Волге...». Чекист Ерохин приказывает стрелять в отца Николая. Если раньше отец Николай сам называл себя Хароном (он вывозил на дровнях тела умерших в монастыре переселенцев; дровни – своеобразный вариант лодки смерти), то в упомянутом эпизоде он оказался не Хароном, а тем, кого везет Харон. Отметим, что песня, которую пел отец Николай, легла в основу народной драмы «Лодка». Строчки песни «Ничего в волнах не видно... Не видно! Только лодочка чернеет...», воспроизводимые в тексте третьего романа трилогии, можно считать метафорой смерти. Исполняя обязанности Харона, отец Николай стал забывать строчки любимых псалмов. Вытеснение из памяти этих строчек он расценил как знак того, что Господь оставил его. Пытаясь вспомнить священные тексты, он плачет, засыпает, видит сон, в котором он идет вдоль по князьку крыши Евграфа Миронова. Внизу плывут облака, ему кажется, что крыша качается, и, не просыпаясь, он уточняет свои ощущения: то плывет не ладья, а скрипучие дровни, нет, это плывет тесовая крыша Евграфа Миронова. Крыша с князьком – своеобразное отражение перевернутой кверху дном лодки. И если Игнаха Сопронов начинает тонуть в этой лодке, то отец Николай уверенно плывет в ней к Богу.

«Ян Фабрициус» как плавучая тюрьма, плавучая преисподняя противопоставляется другому судну – ледоколу «Георгий Седов». В этих кораблях как сложно организованных вещах принципиальное значение имеют трюмы.

В трюмах «Седова» – вещи (стройматериалы, стрелковое оружие, приборы, инструменты, консервированная еда, ящики ароматного вологодского масла, запасы галет, кофе, печенья, ленинградского шоколада, водки, грузинского коньяка, ящики и упаковки с меховой одеждой и специальной полярной обувью, унты, ненецкие малицы, пыжиковые шапки, шведские свитера, фуфайки на гагачьем пуху и др). Люди находятся

в кают-компании, с низкими дубовыми столиками, кофе и «Беломором». В трюмах «Яна Фабрициуса» – люди, «живое человеческое месиво» (4, с. 363), «живые дрова истории» (4, с. 364). Люки закрыты брезентом. Трюмы обоих кораблей названы чревом. Трюмы «Яна Фабрициуса» как плавающая тюрьма сравниваются Пашкой Роговым с тюрьмой сухопутной. Когда в Архангельске шла погрузка, было видно, что в трюмах устроены многоярусные настилы из необрезанных досок, ржавые закругленные корабельные стены, клепки железных ребер-шпангоутов. В эту «железную преисподнюю» (четыре железных емкости, набитых живыми дровами) люди попадали, спускаясь по отвесной стремянке. Четырехтрюмное брюхо корабля, с одной стороны, является особенностью конструкции вещи, с другой – деталью, с помощью которой образ корабля превращается в чудовище. В трюме, под полом которого остались мертвецы, «лежали сотни ящиков с папиросами и ... с гармониями» (4, с. 368).

В контексте эпизода «разгрузки» трюма важной является реплика отца Николая, выбравшегося из среднего трюма, о телеге, которую приходится волочить Ерохину («Ты, Нил Афанасьич, хоть меня и запряг, а телегу-то волочешь сам!» (4, с. 308)). Телега – крестьянское колесное транспортное средство. Согласно одной из славянских легенд, телегу в доме собрал черт, но не догадался ее разобрать, чтобы вынести на улицу, человек (или Бог, или св. апостол Петр) разобрал телегу на части и вынес на улицу²⁰⁴. То, что создается чертом, разбирается человеком или Богом. По другим легендам, животное, наказанное Богом, впрягают в телегу. В этом контексте Ерохин, судя по всему, животное, которое стоит за его преступления впрячь в эту телегу. Таким образом, характеризуя корабль как телегу, персонаж смещает акценты (традиционно для верующих корабль – символ Церкви, Ноева ковчега, вечной жизни, в этой лодке кормчим может быть сам Христос, с ней связаны чудеса), телега же связана

²⁰⁴ Трефилова О.В. Телега // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 5. / Под общ. ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 2012. С. 243.

с чертом, с наказанным животным. Волочение телеги Ерохиным (в реплике отца Николая) может быть истолковано как подчеркивание его антихристианской логики поведения, сущности, которая не стремится к вечной жизни, для которой земная жизнь есть единственная жизнь.

Таким образом, в трилогии В.И. Белова «Час шестой» в образе корабля/лодки актуализируется обрядовая семантика (лодка смерти), идея спасения (образ Веры ассоциируется с образом Богородицы), апокалиптические мотивы (лодки-игрушки и «Ян Фабрициус»), переосмысленная как телега, лодка не имеет в виде конечной цели вечную жизнь.

Выводы по главе 2

1. Вещи в трилогии В.И. Белова «Час шестой» распределяются в три круга (в первом особое значение играют образы таких вещей, как тулуп/макинтош/сюртук, сапоги; во втором – сундук, стул, чемодан/портфель/котомка; в третьем – лодка и мельница).

2. Вещи в трилогии В.И. Белова «Час шестой» составляют онтологическую основу «видимых» сюжетов и оформляют их логику. Одним из самых значимых онтологических сюжетов трилогии является сюжет пути на Голгофу. Мотив пути является сюжетообразующим в трилогии. Это метафора жизненного пути, исполненного страданий. Вещи, утрачиваемые/обретаемые персонажами, подчеркивают их отношение к этому пути, степень его преодоления, становятся знаками принятия судьбы, смирения или, наоборот, отказа от этого пути, отрицания его. Путь на Голгофу связан с представлением о кресте, который задает горизонталь и вертикаль. Вещи в трилогии в основном распределяются по горизонтали, однако один из самых важных предметов в трилогии (мельница) связан с вертикалью.

3. Структурообразующая роль вещей проявляется опосредованно. Они оказываются включенными в бытие человека, поэтому являются его образом, заместителем. Многие вещи в трилогии обладают свойством

вмещать в себя что-то, поэтому важное значение имеет пустота/наполненность той или иной вещи, принадлежащей герою. Пустота/наполненность вещи являются не только физическими категориями, но и духовно-мировоззренческими. Некоторые предметы способны вмещать в себя человека (лодка, трюмы кораблей, мельница), что указывает на особое видение автором трилогии эпохи – человек превращается в «дрова».

4. В художественном мире трилогии вещь репрезентирует судьбу героя, так как она является знаком культурно-исторической эпохи и одновременно особенностей личности персонажа.

5. Вещи актуализируют обрядовый и христианский контекст трилогии. Онтологическая глубина предмета может обнаруживать присутствие в нем Бога. Через вещь персонаж оказывается связанным с Богом или с бесом. Один и тот же предмет, используемый разными героями, может служить отсылкой к разным библейским эпизодам, мотивам, образам.

6. Одним из важных приемов развития семантики вещи в трилогии становится ее сопоставление (чаще всего, персонажем) с другой вещью. Устанавливая связи между сравниваемыми вещами, персонаж выражает свое понимание устройства мира, свое видение его состояния – ладного или утратившего лад.

7. Вещи становятся маркером рифмующихся в трилогии эпизодов.

8. Вхождение вещей одновременно в несколько пространственно-временных планов обуславливает их содержательную полифункциональность. Котомки, сосуды сопровождают героев трилогии в их жизни, с одной стороны, характеризуя их как путешественников, странников, нищих, участников праздников и застолий, с другой, «маркируя» и активно формируя мифологическое пространство романов (сюжет перехода, сюжет блудного сына).

9. Актуализируя христианский контекст, вещь уточняет антропологическую концепцию автора: бутылка как сосуд может быть интерпретирована как метафора души человека (если одни персонажи никогда не опустошают бутылку, то другие постоянно алкают и требуют новых; однако даже в драке бутылка сохраняет свою целостность, не разбивается, что можно истолковать как достаточно прочное устройство внутреннего мира героя, уцелевший сосуд души может быть наполнен божественной благодатью).

10. Некоторые вещи в трилогии мифологизируются: превращение предмета в мифологему осуществляется за счет синкретизма мышления персонажа, антропоморфизма, метафоризации.

Глава 3

Вещные поля персонажей

Предметный мир – один из элементов поэтики, наиболее полно выявляющий драматические изменения национального космоса²⁰⁵.

В «крестьянской трилогии»²⁰⁶ изображаются судьбы крестьян. Мучительно переживая уничтожение родной Шибанихи, пытаюсь сохранить человеческое достоинство, ограждая себя от «бесов», герой стремится сберечь лад в своей душе. Сохранить его становится особенно сложно, так как многие вещи, без которых он не представлял свою жизнь, отнимаются, уничтожаются: раскулаченный, он, как правило, остается без дома, без привычной утвари, одежды, обуви, без орудий труда, которые часто воспринимаются человеком как продолжение собственных рук. Таким образом, вещное поле героя трилогии меняется: из него могут исчезнуть одни предметы, добавиться другие; как правило, это поле сокращается, в нем остаются только самые важные для героя вещи. Эти предметы раскрывают специфику картины мира героя²⁰⁷.

Вещное поле того или иного героя трилогии образуют вещи – репрезентативные единицы. Эти единицы, по мнению А. Чудакова, несут в себе главные качества изображенного мира, в который эта вещь входит (который она строит). Потому изучение этого предмета – существенная и необходимая ступень в установлении свойств всего этого мира²⁰⁸.

²⁰⁵ Аркатова Т.Е. Вещное поле Дмитрия Медведева в контексте христианской традиции нестяжательства (по роману В. И. Белова «Всё впереди!») // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. Вып. 4 (60). С. 265.

²⁰⁶ Разувалова А. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М. : Новое литературное обозрение, 2015. С. 496.

²⁰⁷ Пучкова А.Е. Предметный мир в российской массовой прозе второй половины XVIII века (Михаил Чулков, Матвей Комаров) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2025. Т. 18. Вып. 7. С. 2939.

²⁰⁸ Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. С. 265.

3.1. Вещное поле Евграфа Миронова в контексте христианской идеи смирения

Евграф Миронов – один из главных героев трилогии В. И. Белова «Час шестый». Фамилия героя происходит от одного из двух греческих слов («*myron*» – «благовонное масло» или «*myron*» – «плачущий») и содержит в себе комплекс мотивов: пути, дарения, слез, запаха. Его отличительное качество – смирение²⁰⁹.

О смирении как о сокровище в бранных сосудах (т. е. телах) пишет преподобный Иоанн Лествичник. Смиреномудрие – это безыменная благодать души, имя которой известно только тем, кто познал ее собственным опытом, это несказанное богатство. Покаяние искреннее, плач, очищенный от всякой скверны, и преподобное смирение новоначальных так различаются меж собою, как мука, тесто и печеный хлеб²¹⁰. Святое смирение отверзает врата небесные. Где нет смирения, там все дела человека суетны. Одна только добродетель смиреномудрия такова, что бесы подражать ей не могут. Терпеть поругания от своих – дело великих. Евграфу суждено пройти путь от кулака до раскулаченного, от

²⁰⁹ Смирение как ключевая категория православия рассматривается в трудах святых отцов, а также разных исследователей. См.: Забаев И.В. Смирение и взаимность: религиозно-философский анализ этоса современного русского православия // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. 2022. № 102. С. 87–116; Лизгунов П., иер. Истоки понятия «смирение» // Монастырский хронограф. [Электронный ресурс]. URL: <https://monasteri.cerkov.ru/2025/04/01/istoki-ponyatiya-smirenije/> (дата обращения 31.05.2026); Лизгунов П., иер. Понятие смирения у мужей апостольских и у ранних апологетов // Богословский вестник. 2019. № 1 (32). С. 172–191; Никитина С.В. Понимание любви и смирения в богословской мысли архимандрита Софрония (Сахарова) // Консультативная психология и психотерапия. 2012. № 3 (74). С. 81–100; Жилина У.В. Смирение и протест в христианстве // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2013. № 1. С. 28–29; А. Борисов, свщ. Что такое смирение? // Московская духовная академия. Сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://mpda.ru/publications/> (дата обращения 31.05.2026); Тимофеева Е.В. Значение и место добродетели смирения в святоотеческом предании // Церковь. Богословие. История. Материалы VII Всероссийской научно-богословской конференции. Екатеринбург: Екатеринбургская духовная семинария, 2019. С. 178–183.

²¹⁰ Иоанн Лествичник, преподобный. Лествица, возводящая в небо. М.: изд-во Сретенского монастыря, 2022. С. 281.

заклученного до освободиншегося, от золотаря до председателя колхоза, на этом пути он будет терпеть поругания, просить милостыню (Иоанн Лествичник прошение милостыни относит к жилам и путям смирения), будет готов принять на себя вину, согласившись со словами Скачкова.

Евграф преодолевает границу между мирами (старой и новой Шибанихой, городом и деревней, домом и тюрьмой, адом и раем), используя разные предметы. Первым важным сигналом о предстоящих в судьбе Евграфа изменениях, ожидающих его мытарствах является сундук.

Сундук как ковчег. Из множества сундуков, изображенных в трилогии «Час шестой», чаще всего упоминается сундук Мироновых. В первом романе трилогии (в «Канунах») этот предмет хранится, подобно сказочному сокровищу, в горнице, в которую ведет дверь, на филенке этой двери изображен лев. Содержимое сундука (кружево) становится опасным для его владельца: кружева отныне считаются роскошью, на семью Евграфа наложен (отчасти и из-за этого богатства) огромный налог. Опасаясь раскулачивания, домочадцы вынесли сундук из дома и спрятали его в яму на чужом дворе. Весной сундук вытаял. Его, как вещь, не имеющую хозяина, шибановцы привезли на главную дорогу в деревне и оставили посередине этой дороги. Как вытаявший никому не нужный сундук, хозяин которого не нашелся, так и дом Евграфа в это же самое время превращается в подобие этого сундука: он лишается своего главы (в одно и то же время параллельно разворачиваются два эпизода: возвращение сундука и раскулачивание Мироновых). Возможно, появление сундука в этот момент можно интерпретировать как некое предвосхищение сюжета (то, что случилось с ним, сейчас произойдет и с домом, в котором ранее «жил» сундук). Если учесть привязанность вещи к дому, владельцу (о чем пишет В. Топоров), то, вероятно, сундук таким образом обозначил себя, чтобы разделить участь хозяев, попрощаться с ними. Отметим, что, судя по всему, в данном переплетении двух историй (про вытаявший сундук и про скрывшееся в доме Евграфа начальство) есть особый смысл:

дом Евграфа назван хоромами, эти хоромы уже без сундука, это нарушение их полноты/наполненности, вещи из них уже «разбредаются по свету», хотя в данный момент они каким-то чудом находят дорогу обратно к своему дому, но не могут в него вернуться, так как дом описывается, семья раскулачивается.

В третьем романе трилогии судьбы хозяина и вещи почти полностью дублируются: вернувшийся из домзака Евграф ищет избу, в которой он сможет поселиться с семьей, его одежда издает зловонный запах (кроме того пиджака, в котором он работал золотарем, другой одежды у Миронова нет), возвращающийся сундук (до времени хранившийся у других людей) воссоединяется с хозяевами, обретает дом, его сломанный замочек печально звенит (в унисон печальным мыслям Евграфа), а вещи, сохранившиеся в сундуке, источают прогорклый запах. Однако именно после возвращения сундука всё в семье и доме начинает ладиться: воссоздается печь, семья воссоединяется, в души героев приходит покой. Засыпая под крышей «нового» дома, каждый член семьи так или иначе вспоминает о Боге (Евграф молится Николаю Угоднику, до его слуха доносится молитвенный шепот жены Марьи, дочь Палашка перед сном перекрестила Марютку). Таким образом, в сундуке Евграфа Миронова актуализируется его прообраз – ковчег (символ завета между Богом и людьми). Отметим, что в контексте «сундучной» истории значение фамилии его владельца наполняется новым смыслом – созданный по указанию Господа сундук был освящен миром (следовательно, Евграф Миронов – избранный владелец сундука, с которым он связан навсегда, которому предначертано претерпеть, как ковчегу, скитания, страдания: ковчег завета странствовал со своим народом, затем – из города в город).

Христианская Церковь толкует Ковчег завета метафорически, христологически, аллегорически, историософско-типологически. Христологическое толкование предполагает соотнесение судьбы ковчега со страданиями Христа (ковчег подвергался бесчестию в плену у

иноплеменников подобно тому, как и Бог). В то время как сундук Мироновых кочует по земле, члены семьи страдают (Евграф в тюрьме, его жена и дочь – в родной деревне, без собственного угла). Метафорическое толкование образа ковчега заключается в том, что внутреннее состояние человека характеризуется как «внутренний ковчег», «ковчег сердца». «Внутренний ковчег» Евграфа Миронова и его жены Марьи – это упование на помощь Бога, терпение, смирение, любовь.

Шуба агнца. Актуализация мотива одежды, по замечанию О.Г. Лазареску, теснейшим образом связана со спецификой национального бытия и национального самосознания. В русской литературе особое место отводится некоторым предметам одежды – кафтану и его зимнему варианту (тулупу/шубе).

Арестованный Евграф Миронов находится в бане районного поселка (в ней держат людей до суда). Затем его приводят в кабинет следователя Скачкова. Вот как описывается появление Миронова в этой комнате: «В сопровождении милиционера в дверях стояла сама синеглазница, а позади нее – из-под земли что ли? – перетаптывался своими мокрыми валенками не кто иной, как Евграф Миронов. Его дубленая шуба еще в прихожей воняла овчиной. Под широко растоптанными валенками стояли целые лужи» (4, с. 326). Евграф, рассказывающий о том, как прохвост Микуленок «девку в гумне уделал» (Евграф говорит о своей дочери Палашке), приходит в ярость, поэтому милиционер хватает его за рукав, «да так, что рукав треснул» (4, с. 327). Когда Миронов делает шаг в сторону Микуленка, чтобы схватить его за ворот, Евграфа вновь останавливает милиционер: он удерживает арестованного за второй рукав. В этой шубе Евграф идет по улице (в пасхальный день) в сопровождении милиционера (назад в баню): «Шуба раскисла, зимняя шапка промокла...» (4, с. 329). Таким образом, в описании шубы Евграфа отмечается ее материал (овчина), издаваемый ею запах (шуба воняла), ее важный элемент – рукава,

которые трещат, когда представитель власти удерживает Миронова, готового схватить за ворот Микуленка.

Одежда – это своего рода «оболочка» человека (о чем пишет В.И. Белов в книге «Лад»). В упомянутом эпизоде важное значение имеет указание на животное, из шкуры которого и сшита шуба, то есть свойства и качества животного переносятся на персонажа, который носит шубу из шкуры этого животного. Дубленая шуба из овчины Евграфа Миронова может быть интерпретирована как знак особого положения героя в новом мире – он христианин в стане неверующих. Представление о верующих-овцах сформировалось под влиянием Библии. По народной этиологии овцу создал Бог, затем она выскочила из рая²¹¹. Согласно одной из народных легенд, овца прикрыла своей шерстью Христа, когда он прятался от преследователей евреев. Образ овцы в Библии связан с представлением о ней как жертвенном животном, с представлением о стаде овец (малое стадо – ученики Христа и большое стадо – верующие), о пастыре овец (Христе), об Иисусе как агнце. Образ овец и их использование в жертвоприношениях становятся метафорой гонений и мученичества (например, в Псалтири или в Послании апостола Павла к Римлянам). Евграф в овчинной шубе – агнец, которого приносят в жертву, он со смирением пройдет через все испытания (тюрьму и нападение блатных, работу золотарем, станет бездомным, который, вернувшись в родную деревню, будет готов пойти в пастухи; в послесловии к трилогии упоминается, что Евграф получит новый срок – за падеж скота). Не случайно и милиционер дважды хватает Евграфа за рукава шубы (хватает так, что они трещат): нарушить целостность одежды, оторвать рукава (которые соотносятся с руками) – причинить человеку боль, совершить насилие, подчинить своей воле. Однако об агнце всегда позаботится его главный Пастырь. В контексте рассматриваемого эпизода особо важной

²¹¹ Белова О.В., Бушкевич С.П. Овца // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 3. М.: Международные отношения, 2009. С. 502.

становится фраза Евграфа, которую он произносит в ответ на слова Скачкова (следователь говорит, что отправит Евграфа ломать спины моржам): «Не я первый, не я последний, – перекрестился Евграф. – Господь не оставит...» (4, с. 238). Допрос у следователя и обратная дорога в баню происходят в значимый для всех христиан день – в Пасху. С этим праздником связано представление об овце (Иисус – не только Пастырь, но и закланный Агнец). Неожиданная встреча с Пашкой Роговым (имя которого в устах ненца Тришки превращается в Паску – что созвучно названию праздника) становится своеобразным подарком для Евграфа: Пашка отдает ему свои сапоги. В этих сапогах Миронов должен пройти новые испытания.

Железные сапоги – переход из одного мира в другой. В подаренных Павлом Евграфу сапогах Миронов выйдет из вологодского домзака, когда его освободят. При взгляде на развалившуюся «обутку» герой испытает стыд: «Не сапоги, не валенки, не лапти, не шоптаники, а какое-то дикое содружество опорок и тряпок, похожее на обутку украинских высленцев, – вот что осталось от прежних яловых сапог!» (3, с. 381). Все виды обуви, перечисленные в цитате из третьего романа трилогии, обладают семантикой дороги, испытаний, перехода из одного мира в другой (чаще всего, в мир мёртвых). В приведенном фрагменте текста подчеркивается, что Евграф износил эту пару обуви – самые страшные испытания он выдержал. Вышедший из ворот домзака, он осеняет себя «летучим крестом». Миронов в первые минуты на свободе думает о двух годах, которые провел в тюрьме, упоминает Господа: «И вот – выбрался! Вытерпел всё, что послал Господь за грехи» (3, с. 382). Преподобный авва Дорофей объясняет, что смирение постигается исключительно опытом, а не мыслительными усилиями. Смирение Евграфа постигается именно его опытом.

Вернуться сразу в родную деревню Евграф не может: у него нет денег на билет на поезд. Миронов смиренно просит помочь ему разных

людей: старушку, копающуюся в огороде, помощника машиниста поезда. Наконец, он обретает в лице вологодского золотаря волшебного помощника (золотарь предлагает Евграфу работать вместе, за работу Евграфу выплачивают деньги, затем новый друг дарит Евграфу старые сапоги).

Евграф дважды становится обладателем чужой обуви. Сам мотив дарения обуви указывает на долгий путь, ожидающий одариваемого. В народных представлениях обувь становится особо значимым предметом в контексте обрядов (проводы на тот свет). Несколько пар изношенных сапог, которые переходят Евграфу, моделируют его судьбу: персонажа ждут новые испытания, отправляясь в путь, он, скорее всего, окажется в другом мире (на том свете: в тюрьме, в вонючем аду). То, что одна и та же пара обуви меняет владельцев, указывает на то, что все эти герои разделяют одну судьбу (раскулаченные, обездоленные, разлученные с семьей, вынужденные скитаться по свету, терпеть унижение, стыд, боль).

Смердящая котомка – смердящий мир. Образ котомки играет важную роль в русских обрядах и традициях. С котомкой, славя Господа, ходили калики перехожие. Котомку собирали человеку, если он отправлялся в дальний путь (и если он отправлялся в последний путь). Набор предметов, которыми наполняли котомку, был строго регламентирован; эти вещи должны были помочь человеку преодолеть границу между миром живых и миром мертвых. В третьем романе трилогии В.И. Белова котомка проделывает в некотором смысле инверсированный путь: с ней идет возвращающийся из тюрьмы в родную Шибаниху (не в царство мертвых, а из него, из ада в рай) Евграф Миронов. Поначалу котомка пустая. Однако по мере преодоления новых препятствий она начинает заполняться новыми вещами (никто персонажу не дарит, не передает эти вещи; в земной жизни он должен заработать на эти вещи сам). Когда за труд золотаря Евграф получил деньги, он сразу купил внуку Витальке радужного, пахнущего лаком, веселого игрушечного петуха.

Петух в народной традиции – райская птица. Игрушечный петух радужного цвета (радуга, по народным поверьям, до потопа была одноцветной, после потопа Бог сделал ее разноцветной в знак того, что потопа больше не будет) выступает заместителем живой птицы. Мысль Евграфа о том, что в котомке он несет гостинец внуку, наполняла Миронова радостью. Отметим, что его котомка, из которой он достает подарок, вонючая (это материальный след его мытарств: он насквозь пропитался специфическим запахом, т. к. трудился золотарем, и вся его одежда, и его котомка стали источать сильный неприятный запах). Человек и предмет (одежда, котомка) здесь как бы уравнились в правах: они «разговаривают» на одном и том же языке – языке запаха. Смердящий мир не может не повлиять на человека, однако Евграф (вспомним его «благовонную» фамилию) точно знает, что этому миру противопоставить: в своей вонючей котомке он несет радужного петуха для внука (спасение – в любви к Господу, родным, смирении).

Икона как окно и дверь. Один из главных предметов вещного поля Евграфа Миронова – икона. Вернувшийся из тюрьмы в родную деревню, Евграф пытается найти избу или сруб, в которой он мог бы поселиться вместе с семьей. На краю деревни он увидел избу, некогда принадлежавшую какому-то бобылю, которая гнила со времен турецкой войны. Дверь в нее открыть невозможно. Евграф смотрит в дверную щель и видит в полумраке некрашенный деревянный посудник, божницу с почернелой иконой. Евграф не смог разглядеть, какая именно это икона («Вроде Никола...» (3, с. 411)). Миронов «подумал вдруг», что изба ничья, в сенцах можно перестелить пол, двери сами откроются. «Евграфу показалось на миг, что там, в избе, Николай – Угодник Божий – проявил тусклый свой лик и на секунду открыл уста...» (3, с. 411).

Канон изображения уст святых, Богоматери на иконах предполагает написание рта закрытым. Если сюжет, который изображен на иконе, рассказывает о том, что персонаж всё-таки открывает уста (например, как

Богоматерь, чтобы предупредить людей об опасности), то на иконе этот герой будет представлен с сомкнутыми устами (то есть на иконе не фиксируется момент, когда изображенный разомкнул уста). В приведенном из трилогии эпизоде Евграфу «показалось на миг», что Угодник Божий открыл уста. Уста, согласно библейской традиции, отверзаются тогда, когда требуется выразить то, что на сердце. Уста Бога отверзаются только для тех, кто со смирением, послушанием, верностью готов воспринимать слово Господа. Следовательно, Николай Угодник, открывший свои уста, показывает, что Евграф – один из тех, в ком живет смирение, послушание и верность.

В. Лепахин, который исследует суть иконы, смысл ее присутствия в тексте художественного произведения, перечисляя функции иконы говорит о ней как о посреднике в онтологическом и психологическом аспектах. С его точки зрения, антиномичное богочеловеческое двуединство иконы делает ее границей между двумя мирами – видимым и невидимым. Икона одновременно окно и дверь²¹². Как окно икона открывает возможность Боговедения; как дверь икона является местом таинственного, но реального, можно сказать реально-мистического схождения в мир сей Христа, Богородицы или святого. Икона – это место встречи Бога и человека, это нисхождение Божие и восхождение человеческое. Здесь эта функция тесно смыкается со свидетельской, напоминательной, а также молитвенной и чудотворной функциями. Учитывая эти наблюдения, можно охарактеризовать эпизод трилогии, в котором Евграф видит, как Николай Угодник будто раскрыл уста, как эпизод о встрече святого и человека, эпизод, раскрывающий Евграфа как особо чуткого к вечному миру человека, который способен узреть в вещи ее духовную суть, а значит – увидеть мир идеальный.

²¹² Лепахин В.В. Функции иконы. Икона и образ. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/funkcii-ikony-ikona-i-obraz> (дата обращения 29.05.2026).

Печь как воссоздаваемый космос. Русская печь всегда осмыслялась как символ особого крестьянского мироустройства и мироощущения. С одной стороны, она являлась материальным объектом, имеющим практическое назначение, с другой – воспринималась как сакральный центр жилища, сопоставимый с алтарем в церкви, так как выполняла функцию упорядочивания микрокосма жилища – его пространства, семейного, хозяйственного уклада²¹³. В.И. Белов уделяет роли печи в жизни крестьянской семьи особое внимание, считая печь, очаг «средоточием, материально-нравственным центром» избы: «Печь кормила, поила, лечила и утешала. На ней подчас рожали младенцев, она же, когда человек дряхлел, помогала достойно выдержать краткую смертную муку и навек успокоиться. Печь нужна была в любом возрасте, в любом состоянии и положении. Она остывала только вместе с гибелью всей семьи или дома» (5, с. 38).

В жизни Евграфа с печью связан ряд важных эпизодов. Вернувшись из заключения, Евграф, омывшийся в бане, забирается на печь. Оставшись на ней в чем мать родила, он страдает, т. к. сидит на печи в сенокос. Но Евграф «совсем размяк душой», когда дочь Палашка подала ему, забравшемуся на печь, целый ржаной пирог, чай и даже сахарницу с мелко наколотым сахаром. На этой печи Миронов переживает волнительные моменты: в избу пришли шибановцы, приглашают его спуститься с печи к ним, а Евграф не может, за что его упрекают в том, что он совесть потерял, нос задрал. Миронов лежит на печи «ни жив ни мертв», его кидает то в пот, то в холод, он замирает, лихорадочно соображая, как ему быть. Затем в избу заявился Сопронов, который тоже потребовал, чтобы Евграф спустился с печи, но Миронов только крикнул в ответ. Печь в данном эпизоде переосмысливается как некий «верх», и человек, находящийся на нем, не желающий спуститься к гостям, воспринимается как зазнавшийся,

²¹³ Берсенева Л.А. Печь как центр «крестьянского мира» (на материале повести В.И. Белова «Привычное дело») // Беловский сборник. Вып. 7. / Под общ. ред. С.Ю. Баранова. Вологда, 2021. С. 29.

лишившийся совести (сцена изображается в комическом ключе). Однако это смех на границе со страхом. Как амбивалентна сама печь, так и сидящий на ней Евграф «ни жив ни мертв»: неизвестно, как на его поведение отреагирует Сопронов.

Обживание «нового» дома (старой избы какого-то бобыля, в которой Евграф планирует поселиться) невозможно без восстановления разрушенной печи. Как в первом романе, в третьем персонажи вновь организуют помочи (всей деревней помогают Евграфу сбить печь). Процесс битья печи, совместная трапеза (обед), пригоношки Кинди о возвращении Еграши из тюрьмы и сидении его (с голым задом) на печи Самоварихи изображаются как возрождение космоса, старого лада.

Многие предметы вещного поля Евграфа Миронова обладают семантикой дороги, испытания, мытарств (например, сапоги, котомка). Отдельные предметы (шуба) указывают на особое положение героя в мире: он жертва, агнец, который со смирением проходит свой путь.

Часть предметов, которые образуют вещное поле Евграфа Миронова, смердит. Запах, источаемый его шубой, одеждой, котомкой – запах внешнего мира, который не смог повлиять на героя, и потому он остается верным Господу – остается Мироновым (в смердящем мире «бесов» уповаает на Бога, молится, сохраняя лад в душе).

Преодолев странствия, путешествие в загробный мир, побывав в плену у иноплеменников, Евграф сохранил «ковчег сердца» и, подобно сундуку, вернулся домой.

Вещесфера Евграфа Миронова актуализирует одну из главных христианских добродетелей человека в художественном мире трилогии – смирение. Сам Евграф – благоухающий, смиренный праведник в зловонном, смердящем мире.

3.2. Вещное поле Кинди Судейкина в контексте древнерусской традиции скоморошества

С точки зрения Л.Ф. Ершова, тяга В.И. Белова к обличительному, сатирическому направлению устойчива и постоянна, его особенно интересует тип деревенского балагура. Такого героя писатель изобразил в бухтинах. Кузьма Барахвостов – порождение русского Севера с его особой атмосферой юмористической побывальщины, воздействием той традиции, которая ведет к смеховой культуре скоморохов, столь своеобразно развившейся на архангельско-вологодской земле²¹⁴. Из созданных В.И. Беловым персонажей к числу потомков скоморошьей Руси относится и Акиндин Судейкин, герой трилогии «Час шестой», деревенский остролов и неутомимый частушечник. А.В. Аргов, исследователь культурных смыслов русского скоморошества, отмечает, что скоморошество являлось неотъемлемой культурной составляющей, которая определяла естественный ход вещей, а собственно скоморох приобретал сакральный онтологический смысл, становясь обязательным элементом священнодействия, посредством практики «перевертывания», ряженья, осмеяния. В христианской картине мира скоморохи осуждаются, их лицедейство становится символом греха, однако отождествление скомороха с чертом вовсе не означало связь первого с «абсолютным злом», а ассоциировало его с элементом недозволенного, с греховной стороной жизни, которую понимали, в свою очередь, как нарушение морально-этических правил и норм, принятых в обществе, но поддающихся исправлению через покаяние²¹⁵. С точки зрения А.В. Аргова, в древнерусской культуре скоморошество приобретает амбивалентный смысл. С одной стороны, скоморох имеет значение прислужника нечистой силы – сквернословца, кощунника, а с другой, сохраняя свое положение в традиционной обрядовой практике, обретает смысл недозволенного

²¹⁴ Ершов Л.Ф. Память и время. М.: Современник, 1984. С. 235.

²¹⁵ Аргов А.В. Культурные смыслы русского скоморошества: автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01. СПб., 2015. С. 15.

элемента культуры²¹⁶. Киндя Судейкин проявляет свою скоморошью природу в слове, сочиняя пригоношки, коротушки, распевая их под аккомпанемент балалайки, в поступках, которые имеют двойственную природу: то ли шутка, то ли наказание. В зону влияния Кинди попадают не только люди, но и вещи.

Из вещей первого круга (по В. Топорову), принадлежащих Кинде, чаще всего упоминается шапка. Шапка Кинди выступает в трилогии в двух ипостасях: как элемент его гардероба и как его творение, которым пользуются другие.

Судейкин шьет шапки, и часто на страницах трилогии появляются шапки, владельцами которых являются другие персонажи. Важной частью «биографии» этого головного убора становится упоминание имени его создателя – Киндя. Судейкин – местный весельчак, балагур, сочинитель пригоношек, некоторые из шибановцев опасаются его шуток, боятся стать героем сочиненных Киндей текстов. Он творит по вдохновению, не запоминает придуманные им тексты. Его качества передаются изготовленным его руками предметам. В первом романе трилогии шапки, которые словно несут в себе заряд бойкости их создателя, маркируют эпизоды, в которых персонажи поступают так, как сами от себя не ожидали: например, шибановец Данило Пачин приехал в Москву, к Калинин, Данило полагает, что именно Калинин сможет вернуть деревенскому мужику отнятое у него право голоса («Выйдя на шумную, сверкающую электричеством Каланчевку, Данило перевел дыхание и почтительно снял заячью, сшитую Акиндином Судейкиным шапку»), Евграф Миронов решается на очень рискованное дело – строительство мельницы на паях с Роговым («Он плюнул в снег, отвернулся, а Евграф вдруг сдернул с головы свою собачью, сшитую Судейкиным шапку и хлопнул ею по рукавице»). Отметим, что «бойкую» шапку носил герой другого произведения В. Белова – Авинер Козонков из «Плотницких рассказов». В. Ершов отмечает,

²¹⁶ Там же. С. 16.

что Авинер боек и нахален, и это подчеркивается в его портрете: волосы у него «бойкие», шапка тоже²¹⁷.

В ряде эпизодов упоминается шапка, которую носит Киндя. Новость о том, что Данило и Гаврило (хозяйственные, работающие мужики из Ольховиц) вступили в колхоз, судя по всему, не укладывается в голове Судейкина (он «хлопнул шапкой о грязный, изрезанный ножами стол»). Сообщению о Даниле и Гавриле никто не поверил, поэтому вестнику (ольховскому парню, приехавшему молотить в Шибаниху) пришлось повторить рассказ во второй раз. И жест с шапкой Киндя совершает после этого второго рассказа. Его оценка этих событий, выраженная словами, так же красноречива, как и жест с шапкой: «Ну, коли Пачина допекло, дак, видать, все! Сушите сухарики...» (3, с. 452). В этой реплике Кинди, на наш взгляд, трижды актуализируется семантика конца («допекло», «всё», «Сушите сухарики...»). В приведенном примере прослеживается тесная связь между бытовыми предметами, которыми владеет Киндя, с предметами, о которых он говорит/думает, поскольку вещь первой необходимости и ближайшего окружения для Судейкина является слово. По принципу метонимии шапка связана с головой²¹⁸. Шапка и картуз Кинди в глазах шибановцев становятся заместителями его головы, ума, наблюдательности и даже некоей прозорливости. Так, например, они комментируют другой жест Кинди (он постучал по своему картузу): «И правда! Он кряду песню выдумает. Хоть кум, хоть сват, такая уж голова у Судейкина» (3, с. 405).

Картуз Кинди обладает важными свойствами: он удобный, глубокий, высокий, кожаный и даже купеческий (в разных эпизодах трилогии указываются эти качества головного убора). Картуз Кинди становится своеобразным соучастником его проделок. Печать Микуленка, который случайно обронил ее на Киндином гумне, выкатилась к ногам Судейкина,

²¹⁷ Ершов Л.Ф. Память и время. М.: Современник, 1984. С. 220.

²¹⁸ Толстая С.М., Узенева Е.С. Шапка // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 5. М.: Международные отношения, 2012. С. 572.

когда тот пришел на гумно, чтобы поменять стельки в обуви. Он меняет эти стельки как в прямом, так и в переносном смысле. Обнаружившая свое присутствие печать позволила Кинде установить истинную картину произошедшего ночью на гумне (Киндя сквозь сон слышал какие-то голоса, чей-то плач), по печати он определил, кто был на его гумне ночью, догадался о произошедшем событии. Теперь Киндя владеет не только печатью Микуленка, но и его тайной, в некотором смысле даже его душой (потеря печати изводит Митькину душу, хотя сначала ему кажется, что причина этого состояния – его поступок в отношении Палашки). Судейкин некоторое время хранит эту печать у себя в избе, затем – заворачивает в холщовую тряпочку и прячет в свой картуз, который уже надел. Печать, скрытая в картузе от посторонних глаз, меняет поведение Судейкина: он идет по деревне, ни с кем не здороваясь, про себя и вслух повторяет одну и ту же фразу («Вот вы где у меня все! Вот!» и хлопает по «высокому кожаному картузу»), считая себя выше Игнахи Сопронова, важно говорит ему несколько слов, на вопрос собравшихся в сельсовете шибановцев (они обсуждают вступление в колхоз и интересуются у Кинди, что он думает об этом) загадочно отвечает: «– Вот вы где все у меня! – Акиндин постукал по своему картузу». Картуз, таким образом, владеет двумя тайнами: Кинди, который нашел печать и преобразился (вместо речистого, бойкого балагура стал якобы представителем власти, разговаривающим с людьми другим тоном, использующим одну-единственную фразу-угрозу – отчасти это шуточное поведение Кинди ассоциируется с поведением Органчика из «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина), и Микуленка (согрешившего, но не ожидающего суда Божия, провинившегося, опасавшегося служебных последствий из-за потерянной печати). Не случайно одна из повторяющихся характеристик картуза Кинди – глубокий.

Именно в картузе изображается Киндя, когда он едет в город по повестке: «Его высокий купеческий картуз мелькал за усовской дугой, а что творилось под картузом, никому не известно» (3, с. 296). Картуз,

традиционный головной убор купцов, имел канты (для жесткости). Как отмечает Я. Ривош, провинциальные купцы остались верными старой манере одеваться²¹⁹. Таким образом, картуз, если его носили после революции, мог указывать на другое время – прошедшее, к которому более привязан обладатель этой вещи. И Киндя, обдумывающий свою «вину», внутренне не согласен с ней: ведь частушки пели в Шибанихе «испокон веку, хоть при старом режиме, хоть при новом» (4, с. 296). Выстраивая в своей голове возможный вариант развития событий, Киндя предполагает, что его за коротушки могут оштрафовать, его ответом на это служит сочиненная строчка («Возьми с меня горсть волосья...»). То есть Киндя не изменяет себе, продолжает сочинять коротушки; как картуз с кантами, он проявляет жесткость, устойчивость, неизменность (пел, сочинял тогда – поет и сочиняет сейчас). Дорога в город в каком-то смысле для Кинди – дорога в своих мыслях. Согласно одной из этимологических версий²²⁰, слово *картуз* происходит от нидерландского со значением “дорожная шапка”. В этой дорожной шапке Киндя проделывает не простой для себя путь (он уже не в первый раз едет по повестке в суд, осознавая опасность этой дороги, он не желает молчать). Согласно другой версии²²¹, слово *картуз* заимствовано через посредство немецкого со значением “бумажный кулек для табака”. К «табачным» эпизодам с участием Кинди обратимся позднее.

Этот же картуз как предмет, принадлежащий вещному полю Кинди, неожиданно обнаружит свое присутствие в одном из заключительных эпизодов трилогии (вернувшийся из заключения Евграф Миронов зачитывает на собрании свое заявление, в котором он просит назначить его пастухом). И ситуация из первого романа повторяется в третьем: люди не верят тому, что слышат. «Первым очнулся Киндя Судейкин. Он хлопнул по

²¹⁹ Ривош Я. Купеческая одежда // Время и вещи. М.: Искусство, 1990. С. 198.

²²⁰ Шанский Н.М. Этимологический словарь русского языка. М.: Издательство Московского университета, 1982. Т. 2. Вып. 8. С. 80.

²²¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1986. Т. 2. С. 204.

колену своим картузом, в котором прятал когда-то микулинскую печать, утерянную в соломенных скирдах: – Еграша, да ты што? Взаправду ли?» (4, с. 431). Упоминается самый примечательный эпизод из «биографии» этой Киндиной вещи – когда он стал неким сундуком, сейфом, в котором хранилась другая ценная вещь. Картуз – вещь из другой жизни, из тех времен Шибанихи, шибановцев, Кинди, когда никто из них не верил до конца, что каждому придется вступить в колхоз, когда люди жили по другому календарю (ждали святок, а не 1 Мая).

Вещное поле Кинди Судейкина отличается от полей других персонажей тем, что в него на некоторое время попадают вещи, владельцами которых являются другие герои трилогии. Упомянутая выше печать сама выкатилась к его ногам, но этот предмет Киндя не намерен был присваивать себе, утаивать (он вернул печать Микуленку). Однако чужие вещи продолжают испытывать Киндю. Во втором романе трилогии описывается одна из мартовских ночей, в которую Кинде плохо спалось («все кряхтел и ворочался» (4, с. 143), он никак не мог забыть «про тот глупый момент, когда потрошили поповский дом»). Событие показано ретроспективно: Киндя вспоминает о содеянном со стыдом. Сначала Киндя восстанавливает в своей памяти картины, каждая из которых показывает шибановца, который что-то уносит из дома поповен: Митя Куземкин унес часы с гирями, Кеша Фотиев – чуть ли не новое стеганое одеяло, «многие в тот день приложились к поповскому дому» (4, с. 144). Как будто каждая из наблюдаемых сцен оправдывает последующую: если заповедь нарушил один человек, то ее сразу же нарушает и другой. В ту ночь, когда раскулачивали дом сестер Вознесенских, у Кинди «вертелся в уме один вопрос: а кому-то достанется граммофон с трубой?» (4, с. 144). Отметим, что слово *достанется* в данном контексте имеет значение “переходить, поступать в чье-либо распоряжение, в чью-либо собственность”, то есть действие обезличено, словно предмет переходит к другому владельцу без участия людей, не в результате хищения или воровства. Навязчивая мысль

о граммофоне подчеркивается повтором слова *думал*. Заключительным этапом в этом акте мыслей и действий является выражение «дернул его нечистый дух!»: Киндя подался в Поповку, забрал граммофон, «приволок домой». Дома он завел пластинку. «Хорошо женщина пела, выводила от всего сердца» (4, с. 144). Киндя пытается прочитать фамилию исполнительницы (Вяльцева), сравнивает ее искусство со своим («не чета моей балалайке»). Эту пластинку он готов был слушать каждый день, «но тут пробудилась и начала грызть совесть» (4, с. 144). Киндя отнес граммофон Марье Александровне. Когда он возвращал доставшийся ему предмет, его «то и дело кидало в краску». Ретроспективный рассказ об этом важном для духовной жизни Кинди событии заканчивается повтором слова *совесть*, которая теперь все время мучит его. Все воспоминание строится как самосуд (и фамилия героя в данном случае проявляет одно из своих значений – судить не только других, но и себя, и даже – в первую очередь себя, и этот суд показывает, что судить других Киндя не имеет права – именно об этом он будет думать снова и снова), главным результатом которого является мысль о том, что надо изловить для сестер зайца – и на сердце у Кинди «враз полегчало». В этом воспоминании-самоанализе две силы – внешняя («пример» других шибановцев, нечистый, который «дернул» Киндю) и внутренняя (суд совести, муки сердца). Киндя, поддающийся внешнему, всегда глубоко переживает внутри о содеянном. Неодушевленный граммофон с оживающим голосом Вяльцевой выступает в контексте рассматриваемого эпизода как некий высший, лучший, чистейший голос, он пытается настроить сердце Кинди на другой, ладный ритм: она выводила «от всего сердца» – а Киндя мучится, его сердцу становится легче даже не после того, как он вернул граммофон владелицам, а после того, как он решил искупить свою вину перед ними (осознав ее именно как вину, стыд, грех), изловив зайца. «Говорящая вещь», возможно, «говорит» о том, что самый главный инструмент звучания в мире людей даже в момент перелома – сердце, совесть. Граммофон, появляющийся в

вещном поле Кинди, указывает на двойственность бытия (ведь механизм воспроизводит записанный голос, то есть это звучит не сам голос, а его акустический двойник): бытия самого героя (в реальном времени, времени раскулачивания, Киндя старается соблюдать заповеди; он сам как бы раздвоился – подверг самоцензуре свои поступки), бытия мира (жизнь в Боге и силы «мира сего», жизнь искупленная и неискупленная). Грань между этими началами незрима, ибо она «проходит через глубины сердца человеческого»²²². К сказанному добавим, что образ граммофона появляется в поэме С. Есенина «Анна Снегина» (в 5-й части: «За хлеб, за овес, за картошку / Мужик залучил граммофон, – / Слюнявя козлиную ножку, / Танго себе слушает он»). Обстоятельства появления такой вещи, как граммофон, у есенинского героя иные, слушает он что-то модное (танго), в следующих (за теми, что приведены выше) строчках образ этого мужика окончательно снижается, так как мысли его концентрируются на низменных желаниях, слушание граммофона не вызывает в нем никакой работы сердца и ума. О граммофоне говорит М. Пришвин в миниатюре «Граммoфон» (в «Лесной капели»): жена хозяина, желая помочь страдающему герою, велела отнести ему в сад ее граммофон. «Добрая женщина принесла пластинку, завела, и в граммофоне знаменитый в то время певец Собинов запел арию Ленского». прошло много лет, и теперь герой точно знает, что хозяйка и правда тогда вылечила (до сих пор, услышав где-то арию Ленского, он вспоминает сад, пчел, фацелию, сирень, добрую хозяйку). Миниатюра завершается словами: «...и когда все вокруг меня начинают с презрением говорить о мещанстве граммофона – я молчу»²²³.

В книге воспоминаний о В. Белове «Хранитель русского лада» А. Грешневи́кова есть глава «Мелодии старого патефона». В ней автор рассказывает о визите в Вологду, о встрече с писателем в день его

²²² Франк С.Л. Свет во тьме. Мн.: Изд. Белорусского Экзархата, 2011. С. 202.

²²³ Пришвин С.М. Мирская чаша. М.: Жизнь и мысль, 2001. С. 426.

рождения, о том, как в квартире В. Белова они вместе слушали патефон. Интересен рассказ В. Белова об этом патефоне, который ему (вместе с пластинками) подарила «старуха из семейства железнодорожников»: «Они жили в Монголии, но всю жизнь стремились в Россию. А стоило им приехать из Монголии, как Берия упрятал их в лагерь, в Казахстан». Говоря о патефоне, В. Белов отметил, что это реликвия, но не семейная. В тот день, который описывает автор воспоминаний, вместе с писателем они прослушали огромное количество песен и мелодий. В. Белов, по словам А. Грешневикова, «вспомнив какие-то важные детали, ласково посмотрел на музыкальный чемоданчик...»²²⁴. Об отношении писателя к этому музыкальному чемоданчику говорят и следующие строчки: «Уход за ним на протяжении нескольких лет, мелкий ремонт, чистка, смазывание, подбор иголок и пластинок – все говорило о том, что патефон был для него не игрушкой и забавой, а сокровенным талисманом, дающим и певучую радость, и благостный покой»²²⁵. В контексте рассматриваемого эпизода (истории с граммофоном в романе «Год великого перелома») эти детали очень важны: автор романа считал патефон исключительной вещью, с помощью нее он наполнял свою жизнь (и жизнь других людей, которых приглашал вместе с ним послушать пластинки) другой музыкой – настоящей, которая позволяла ему перенестись в воспоминаниях в прошлое, воскресить в памяти образы близких, самые светлые, радостные события, параллельно с прошлым В. Белов обдумывал и настоящее, слушая эти пластинки. А. Грешневиков пытается найти слова, которые могли бы описать особое воздействие патефона на душу писателя: «Однако, какая-то главная загадка, нераспознанная мною, глубокая тайна Василия Ивановича Белова, так усердно крутившего ручку старого музыкального ящика, так и оставалась для меня не разгаданной, не осмысленной до

²²⁴ Грешневиков А. Хранитель русского лада. Рыбинск: Рыбинское подворье, 2006. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/belov/hranitel/6.htm> (дата обращения 11.03.2026).

²²⁵ Там же.

конца». Автор воспоминаний говорит о связи, существующей между человеком и вещью, которую сложно выразить словами. В упомянутом эпизоде трилогии мы наблюдаем похожую картину: граммофон и звучащий голос Вяльцевой пронзили душу Кинди.

Образ трансформировавшегося граммофона/патефона появляется и в «Плотницких рассказах». Рассказчик в финале произведения дарит Олеше Смолину транзистор. Вместе с Олешей они парятся в бане. Костя Зорин, знавший заранее программу передач, спрятал приемник под лавочку и замаскировал старым веником. Когда, по словам Кости, всё в мире (под воздействием воды и пара) приобрело другое, более широкое значение, он вспомнил про транзистор, незаметно покрутил колесико, и в бане произошло чудо. Зазвучавший голос певца сравнивается с хлебом и водой, в которых нет ничего лишнего и непонятного. Звуки слились с окружающей обстановкой. И Олеша вовсе не удивился этому, перестал шуметь, затих, потом хотел что-то сказать и не сказал.

Песни из «Прекрасной мельничихи» Шуберта, которые услышал Олеша, полностью слились с его внутренним миром («А я думаю, это во мне чего-то поет. Из нутра»). Это удивительное состояние, которое пережил Смолин, повлияло на его умонастроение: он стал размышлять о теле и душе, о том, что станет с душой после его смерти.

Граммофон, патефон, транзистор – вещи, которые, преодолевая неживую материю, позволяют человеку услышать свой внутренний голос, ощутить, что в нем есть душа/сердце, которые показывают внешнему человеку его сокровенного внутреннего человека.

Способность (даже, скорее, потребность) Кинди постоянно переосмыслять совершенные им действия, а переосмысляя, давать им безжалостную духовную оценку, то есть совлекать с себя внешнюю оболочку, чтобы обличить в себе грех, подчеркивается наличием в его вещном поле не только граммофоном, но и другим особо важным предметом – шубой. Обличать себя – снимать с себя кожаные ризы, чтобы

самому себе признаться в том, что грешен. По наблюдению С.Г. Бочарова, «одна кожа требует другой, и вместе они составляют существование падшего человека»²²⁶.

Во втором романе трилогии описывается эпизод, в котором Киндя Судейкин подвозит Жучка (они оба получили повестки в исполком Ольховицы по делу о разросшейся контрреволюции: подозревают, что Пашка Рогов специально поджёл баню, в которой был Игнаха Сопронов). Киндя вспоминает, как решил то ли подшутить над Игнахой, то ли восстановить, как древнерусский скоморох, справедливость (по наблюдениям А.В. Аргова, скоморохи выполняли разные функции – не только развлекали своими талантами публику, но и восстанавливали справедливость): в результате его действий Игнаха чуть не сгорел в бане. Киндя пытается вычислить второго, кто, как и Судейкин, мог стать убийцей. Он пришел к выводу, что этим вторым вполне мог оказаться Жучок. Чтобы снять грех с души, Киндя решил поговорить с Жучком. Весь эпизод этого странного диалога (когда один то ли кается, исповедуется, то ли пытается вывести у другого: а был ли и ты там? то ли пытается разобраться в том, правда ли, что Жучок спятил? и когда другой то ли слушает, то ли утаивает свою вину, то ли притворяется сумасшедшим) строится на контрапункте движений души, которые чутко улавливаются Киндей сквозь две шубы – свою и чужую. Таким образом, совлекая с себя эту шубу, обнажая свои поступки, свою душу, Киндя пытается сорвать этот шубный покров с души другого человека. Слово становится духовной оболочкой Кинди. М. Вайскопф говорит о библейско-евангельской и литургической теме «облачения в слово»²²⁷. Эту метафору С. Бочаров

²²⁶ Бочаров С.Г. Холод, стыд и свобода. История русской литературы *sub specie* Священной истории // Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской литературы, 2012. С. 129.

²²⁷ Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: ТОО «Радикс», 1993. С. 318.

считает универсальной, сквозной в истории культуры (от литургической формулы облачения в Слово до сюжетов русской литературы)²²⁸.

Обратимся к цитатам из интересующего нас эпизода (приведем примеры из текста романа «Год великого перелома»): 1) «Жучок напрягся. Через две шубы, свою и Жучкову, Киндя почуял, как напрягся Жучок. И уже не смог Судейкин остановить сам себя, начал рассказывать все, как было», 2) «Жучок замер, напряглась, остамела у Жучка вся спина. Это Киндя почуял опять через обе шубы, сквозь свою и чужую». Отметим, во-первых, что оба героя в шубах – в двойной коже (обоим есть что скрывать и в чем каяться). Во-вторых, повтор предлога *через* подчеркивает особую остроту духовного зрения Кинди. В-третьих, повтор оппозиции «свое-чужое» словно уничтожает эту границу между своим и чужим, появляется одно общее поле вины, греха. Уничтожение этой грани достигается благодаря слову, произнесенному Киндей. В вещном поле Кинди обретаются и другие предметы, которые помогают ему высказаться – это газета и балалайка.

В мир Шибанихи, живущей где-то вдали от центра, газеты приносят вести о внешнем мире. Их читают, передают друг другу, хранят в читальне. К статьям, напечатанным в них, прибегают как к важным аргументам в кульминационных сценах: выясняется, что меры, применяемые одними героями, представляющими местную власть, в отношении других, врагов и кулаков, уже отменены, о чем сообщают третьи, – так создается противопоставление двух миров (существующего в чьих-то воспаленных умах и реального). Иногда из газет узнают страшные новости – шибановцы начинают понимать, что лик мира меняется, но он становится настолько страшным, что в него не могут поверить, и останавливают чтение (читали о расстреле кулаков). Газету используют в целях личной мести (пишут в нее донос на Василия Пачина). Соотносят о прочитанном в ней с тем, что

²²⁸ Бочаров С.Г. Холод, стыд и свобода. История русской литературы *sub specie* Священной истории // Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской литературы, 2012. С. 139.

наблюдают в реальности (как это делает Владимир Прозоров), и приходят к мысли, что всё перевернуто в мире (или в газете). Газета становится в руках беса Игнахи Сопронова дьявольским предметом (он врывается в церковь, в которой совершается обряд венчания, выхватывает газету из кармана своего пиджачишка и начинает читать статью с призывом о помощи китайским товарищам). Однако, попав в вещное поле Кинди, газета удивительным образом трансформируется: то, что в ней написано, певца и балагура в данный момент, когда он испытывает прилив вдохновения, не интересует, он всего лишь делает вид, что читает ее. Это была его традиция (он всегда так начинал свои выступления). Возможно, мысленному взору Судейкина представляется сводка шибановских новостей. Он, как своеобразный обозреватель, создает тексты-обзоры, тексты-портреты, освещает события, происходящие в Шибанихе с простыми людьми, с места этих событий, изображая их со своей, крестьянской, человеческой точки зрения. В пригоношках Кинди создается своеобразная летопись, хроника Шибанихи (и деревни в целом), описываются беды и радости шибановцев – то, о чем ни в какой газете не прочитаешь. Так в романе вещь, принадлежащая всем, пришедшая из внешнего мира, попав в вещное поле балагура, утрачивает свой привычный статус, превращается в почти волшебный предмет. Отметим, что газета – предмет, обладающий феноменальными свойствами (организующий коммуникацию, материализующий язык, помогающий преодолеть время и пространство и т. д.)²²⁹. Сочиняющий пригоношки о Шибанихе и шибановцах (о жизни в целом, о ее закономерностях) Киндя, исполняющий их для других, становится в каком-то смысле говорящей/поющей газетой, автором и читателем которой является крестьянин, обычный простой

²²⁹ Смирнова О.В., Свитич А.Л., Демина И.Н. Газета как визуальный символ в произведениях изобразительного искусства // Вопросы теории и практики журналистики. 2022. Т. 13. № 4. С. 726.

человек, газетой, в которой автор и читатель говорят на одном языке друг с другом.

В вещном поле Кинди обнаруживается предмет, который в некоторой степени можно считать вариантом упомянутой газеты, – затесь на осине, на которой Судейкин химическим карандашом записывает тексты сочиненных им пригоношек. Эту «страницу» стер другой персонаж – Евграф Миронов и написал свой текст. В свою очередь, его каракули стесал Киндя, написал новый текст про Евграфа. Миронов вновь не удержался, стесал написанное Судейкиным, сочинил стихотворный портрет Кинди, в котором предложил «заправить» его «карасином», поднести спичку и зажечь. Портрет Кинди создается шибановцем с помощью упоминаний о предметах, связанных с огнем, пламенем. Именно в эту затесь (в «огненный» портрет Судейкина) Миронов вбивает гвоздик, чтобы стесать ее без последствий не удалось. Как Киндя припечатывает людей в своих частушках (не случайно микуленковская печать угодила именно к Акиндину), так и Евграф припечатал гвоздиком словесный портрет Судейкина. Отметим, что «страницы» крестьянской книги на дереве живут недолго, одна уступает место другой, у каждой страницы новый автор – в результате создается полноценный диалог между читателями, в котором последующая реплика строится с учетом предыдущей. Книга на дереве противостоит газете, вбитый в нее гвоздик в некотором смысле предсказывает судьбу деревенского поэта (вбитый в деревянное изделие гвоздик в православной культуре ассоциируется с распятием, из послесловия к трилогии читатель узнает, что именно за «контрреволюционные байки» Киндя угодил в тюрьму, отсидел шесть лет, после тюрьмы жил недолго).

Распевая свои коротушки, Киндя аккомпанирует себе на балалайке. В некоторых случаях этот музыкальный инструмент используется Киндей не для веселых представлений. Обычно у балалайки всего три струны, но спектр чувств, которые способна передать музыка, исполняемая на балалайке, весьма широкий. Киндя утешает Павла Рогова, «шпарит» на

балалайке, в этом эпизоде она характеризуется как «суматошная», не в лад ее звону начинает орать петух под печкой. В другом произведении русской литературы балалайка изображается как своеобразный собеседник героев-крестьян (в рассказе И.С. Тургенева «Хорь и Калиныч» Хорь поет о своей доле, повинаясь какому-то не до конца ему самому понятному велению души, при этом он сначала долго слушает, как на балалайке поигрывает Калиныч, и только потом начинает петь сам). Калиныч был отпущен барином на оброк, хозяйства своего не вел. Балалайкой, как правило, хорошо владели скоморохи, которые не вели хозяйство²³⁰. Потому в русской культуре к этому музыкальному инструменту было и негативное отношение («Балалайка не играет, а разоряет»). Примерно с конца XIX века балалайка стала восприниматься как русский народный инструмент, как символ русского народа.

В контексте упомянутого эпизода из трилогии В. Белова (Павел Рогов не может понять, когда угомонятся власти – Игнаха и Митя Куземкин, узнает о том, что Павел Сопронов чуть не повесился от стыда за своего сына Игнаху, раскулачившего крестьян, на улице встречает младшего брата, который ходит с корзинкой, собирает милостыню) балалайка Кинди названа суматошной (она и сама в суматохе, *суматошный* – не только “суетливый”, но и “преисполненный суматохой”, то есть неразберихой). Киндя пел про Митю и Кешу, которые тащили по Шибанихе лестницу (к храму, чтобы подняться на крышу, а оттуда – еще выше: они должны были сбросить колокола). Слушавший его Павел, уже выпивший вина, не понимал, о чем и о ком пел Киндя. Как видно из описания предшествующих этому событию происшествий, Павел, будучи трезвым, воспринимал все происходящее как абсурд. И сейчас, под звуки балалайки, всё смешалось в его сознании: коричневые Киндины потолочины, широкие мельничные крылья, полетевшая в снег корзина, мерин Карько, бьющий по щекам черным хвостом. Суматоха балалайки соотносится с суматохой в

²³⁰ Галахов В. К. Балалайка в народной поэзии // Русская речь. 1992. № 3. С. 99.

душе Павла (ее звук настойчиво преследует Павла, проникает в его сознание). В этом эпизоде обнаруживается противоречивый характер балалайки: она не успокаивает персонажа, не дает возможности его душе выплакаться. Играет на этой балалайке Киндя, наследник древнерусских скоморохов²³¹. Именно скоморохи сочинили песню-пародию, в которой рассказали о том, как они создали балалайку (в пародируемой песне князя и богатыри из священного дерева создают гусли, с помощью которых собираются приветствовать своего родителя-прародителя; в сочиненной скоморохами песне балалайку создают не богатыри, а прохожие скоморохи, не из особого дерева, а из рядом стоящей березы, они собираются разбудить с помощью балалайки «старого», который должен будет умыться помоями и утереться онучами)²³². Таким образом, балалайка в вещном поле Кинди является одним из главных предметов: созданная скоморохами, она становится инструментом, с помощью которого наследник этих скоморохов описывает реальный перевернутый мир. Его балалайка не разбудила «старого», а погрузила в тяжелое, мрачное состояние того, кто ее слушал. Павел, провалившийся в состояние почти небытия, из которого сам он выйти не может (его приводит в чувство жена Вера, она же помогает ему дойти до дома), выбирается из избы Кинди, сам Киндя в это время храпит на лежанке «в обнимку с балалайкой». С одной стороны эта зарисовка – юмористическая сценка (Судейкин, балагуривший долгое время, выпивший вина, наконец уснул, обняв свою «подругу»), с другой – почти трагедия (перевернутый мир уничтожает человека, лучшее для него – храпеть на лежанке, проваливаться в сон, в похмелье, теряя хотя бы на время чувство реальности). Переход в это состояние разных персонажей трилогии происходит под необычные звуки, которые извлекает из балалайки Киндя.

²³¹ Яцкевич. С. 208.

²³² Базлов Г.Н. Русские гусли. История и мифология. Тверь: Тверской государственный университет, 2012. С. 66.

Подобно древнему скомороху, Киндя, подшучивая над другими, превращает эти шутки в маленькие спектакли/сценки, в которых, как и в баснях, есть мораль. Так, например, зная, что Жучок любит чужой табачок (впрочем, он вообще любит все чужое, не стыдится воровать у других даже сено), Киндя предлагает ему закурить. Соблазнившийся дармовым табаком, Жучок сворачивает из него сигарку, но быстро сплевывает, так как Судейкин вместо табака подсунил ему неизвестно что (можно сказать, что Киндя, как древний скоморох, восстанавливает социальную справедливость: сейчас указывает Жучку на его порок, а позднее, когда поймает на месте преступления, пристыдит его, своеобразно накажет). Киндя и сам иногда употребляет (нюхает) табак. С образом Судейкина связаны и другие воспламеняющиеся предметы (керосин, спички, скипидар, головни, «канфеты»).

Осознание Киндей своих проступков приводит его к желанию встать на путь истинный: он ищет способ исправить ситуацию (как в случае с Павлом, обвиненном в поджоге бани Игнахи) или средство, с помощью которого можно восстановить в своей душе утраченный лад (изловить зайца поповнам за то, что взял у них граммофон); встать на этот путь ему помогают лыжи. Киндя на них отправляется проверить клепцы. Широкие самодельные лыжины в вещном поле героя-скомороха неожиданно превращаются в средство спасения попавшего в снежный плен человека. Поначалу Киндя принял его за медведя (издалека приглядывался к чему-то чернеющему на снегу), затем узнал в нем уполномоченного, который года полтора назад запер в сарае стариков, выпоровших Сельку Сопронова. Провалившийся в снежную воронку, Меерсон совсем замерз, когда его заметил Киндя. Судейкин вытащил уполномоченного из воронки, однако тот уже не смог встать на ноги, тогда Киндя предложил ему лечь на лыжи («Меерсон закатился на широкие самодельные лыжины» (4, с. 146). Киндя вдел веревку в кольца, другой ее конец привязал к своему поясному ремню; стоя на карачках, начал рывками двигаться — таким образом выволок

«зайца» на безопасное место. Путь Кинди был трудным, тяжелым («встал на ноги и шапкой обтер пот с лысого лба»). Уступив свои лыжи другому человеку, Судейкин «связал» себя с ним «веревкой» (стал ответственным за спасение человека). Лыжи в данном эпизоде (упоминается, что они широкие) превращаются в некое ложе, лежащий на них замерзший Меерсон с помощью Кинди передвигается от смерти к жизни. Отправившись на лыжах в путь с целью добыть зайца поповнам, Киндя был вынужден вернуться назад (замерзшего человека он дотащил до деревни): Киндя и в мыслях постоянно возвращается назад, к тем своим делам и поступкам, которых стыдится. Он тащит груз на лыжах, но ни на секунду не сомневается в том, стоит ли тащить его, он привязывает себя веревкой к этому грузу (постоянно помнит о нем). Только выполнив задачу до конца, он может оставить этот груз. Добавим, что зайца поповнам Судейкин все-таки изловит и отнесет.

Таким образом, в романе-хронике, романе-эпопее В. Белова, изображающей состояние крестьянской Вселенной накануне перелома, в год великого перелома, создается образ героя, который, не до конца осознавая происходящие события, фиксирует нарушения законов ладной Вселенной. Большинство предметов, которые находятся в непосредственном соприкосновении с человеческим телом (шапка, картуз, шуба), попав в вещное поле Кинди, трансформируются, меняя свои функции: созданные для защиты от холода, обычно укрывающие, укутывающие обладателя этих предметов, указывающие на его социальный статус, они либо разоблачают человека, обнажая его поступки, вину, грех (как шуба), либо создают его фальшивый образ, который демонстрирует другим аномалию современного мира (как картуз).

Подобно древнему скомороху, Киндя общается с миром и обществом посредством музыки. Его суматошная балалайка сопровождает своим звоном переход человека в особое состояние (сон, похмелье, полусон-полуявь): изначально скоморох (с его музыкальным инструментом) являлся

участником похоронных обрядов. Поскольку Киндя живет в другое время, в его вещное поле проникают современные механизмы (например, граммофон). Акустический двойник живого человека (голос исполнителя) воздействует на душу временного хозяина вещи, в результате Судейкин вступает в диалог с самим собой, судит сам себя, признает виновным и избирает себе наказание.

Вещи, значение которых определяется их содержанием (написанным в них текстом), утрачивают его, став элементом вещного поля деревенского балагура. Газета превращается в листы бумаги, на которых будто ничего не написано. Высшая степень отрицания реального мира – стирание любого упоминания о нем, однако появляющаяся пустота рождает другой мир – мир простой обычной русской деревни, о которой начинает петь по газете Киндя.

Таким образом, предметы, образующее вещное поле Кинди Судейкина, наследника древнерусских скоморохов, выявляют одну из главных закономерностей жизни персонажа: нарушив морально-этические нормы, герой осознает вину, стремится искупить ее.

3.3. Оптические средства:

вещи, организующие видение персонажей (окно, зеркало, очки)

Ю. Селезнев, анализируя первую главу романа В. Белова «Кануны», отметил, что ее (особенно начало, то есть зачин, «запев») можно перечитывать десятки раз, и каждый раз открывать нечто новое, свежее, глубинное²³³. Зачин представляет собой описание мира таким, каким видит его Носопыр (второстепенный герой романа, не столько даже «типичный представитель» крестьянской массы, сколько ее исключение – нищий, одинокий старик, бобыль, продавший свой дом и теперь живущий в бане). Анализируя запев, исследователи останавливаются на образах Бога,

²³³ Селезнев, Ю. Кануны // С разных точек зрения: «Кануны» Василия Белова. М.: Советский писатель, 1991. С. 19.

баннушка, Носопыря, комментируют прием «текст в тексте» (Носопырь распевает тропарь). Думается, что в рассматриваемом эпизоде особую роль играет «оптика» (которая предполагает особое освещение предмета, выбранного смотрящим субъектом). Своеобразие «оптики» зачина заключается в том, что в поле зрения Носопыря попадает как жизнь внешняя, то есть жизнь деревни (дается ее вид сверху, но при этом отчетливо видна любая мелочь, которая изображается словно вблизи, и видно даже то, что невозможно увидеть – как течет река подо льдом или как в домах в кадучках бродит недопитое никольское пиво), так и жизнь внутренняя (сны о Боге и ораве нечистого, воспоминания о женитьбе, фантазии, думы о сходстве Бога и старика Петруши Ключина, о почтении к тайнам). Пребывание Носопыря в этом странном состоянии, на границе яви и сна, прошлого и настоящего, сиюминутного и вечного, сменяется его пробуждением («Он очнулся от восхода луны, цыганское солнышко проникло в окошко бани» (3, с. 98)). Таким образом, упоминание об окне как вещи в контексте зачина появляется в особый момент (перехода из мира снов и фантазий в мир реальности, в момент переключения направления зрения Носопыря с мира умоглядного, представляемого на мир материальный – своей избы-бани).

Окно традиционно служит источником света, потому связано с солярным символом, в зачине же это светило уступило место другому – луне. Очнувшийся Носопырь открывает не оба глаза, а только один – тот, который назван мертвым оком. Когда искры сменились «кровавым тяжким разливом» (3, с. 98), он стал смотреть здоровым глазом. Проснувшийся Носопырь, оказавшись в темноте, вынужден искать косарь, чтобы отщепнуть лучинку. Ему кажется, что косарь утащил баннушко. Когда Носопырь нашел косарь, он обнаружил, что пропали спички. Поиски предметов, якобы спрятанных «сожителем», сопровождаются репликами Носопыря, обращенными к баннику. С одной стороны, комическая ситуация, с другой – трагическая (Носопырь одинок, ему даже не с кем

поговорить, односторонний диалог с вымышленным существом подчеркивает человеческое сиротство в мире).

Наконец, Носопырь смог зажечь лучину. «Веселый горячий свет» осветил баню. Этот свет, словно кинокамера, переходит с предмета на предмет: на лавки, суму, каменку и окно («и на окне имелись берестяная солонка, чайный прибор, ложка и чугунок, заменяющий не только горшок для щей, но и самовар» (3, с. 99)). Маленький «натюрморт» (описание предметов, находящихся на окне) принадлежит пространству жилища, в данном эпизоде он не совмещается с «пейзажем», который мог бы быть виден из окна: Носопырь не подходит к окну, не смотрит в него. Мир бани обжит Носопырем, заселен разными предметами и существами. Среди предметов обращают на себя внимание те, которые выполняют другие функции (баня стала домом для персонажа, холщовая сума с красным крестом, принадлежащая Носопырю, который притворяется коровьим лекарем, на самом деле сума нищего, чугунок, заменяющий и горшок для щей, и самовар).

Игра-грех с баннушком происходит в темной бане, в окно которой проникает лунный свет. В догматике христианства важное значение имеет Образ Божественного Света: видимый свет символизирует самого Бога. Потому окно как вещь приобретает особое значение (не только в храме, но и в жилом доме). В телесный храм Божественный Свет проникает через глаза. В рассматриваемом эпизоде луна названа «цыганским солнышком», поэтому она может быть противопоставлена солнцу (как свое-чужое). Однако небесные светила (и солнце, и луна) имеют одного и того же Творца. Лунный свет, проникающий в баню Носопыря, и свет, который он получает, зажигая лучину, растапливая дрова, словно две половины его души (языческая, которая способна общаться с баннушком, и христианская, распеваящая тропарь).

Носопырь – противоречивый образ, что подчеркивается важной портретной деталью – разными глазами. Отметим, что определения *зрячий*,

здоровый даются слову *глаз*, а слову *око* сопутствует другое – *мертвое*. На связь слов *окно* и *око* указывают разные исследователи. Старик взирает на мир и смотрит на свою душу не только живым глазом, но и мертвым оком (именно его Носопырь открывает в первую очередь). Вероятно, это можно интерпретировать как мертвый взгляд, который не способен воспринимать свет Бога, не способен впускать его в себя. Носопырь знает наизусть тропарь, распевает его, но при этом слушает сам себя, взгляд же направляется на кого-то или что-то. Имя героя, вернее, история трансформации имени, в сжатом виде описывает жизнь персонажа: когда-то его звали Алексеем (о чем читатель узнает из зачина), сейчас же он Кривой Носопырь, и о том, что в его имени заложена связь с Богом, бобылю напоминает отец Николай («– Ну-с? Применительно к печальным сим обстоятельствам придется прямо из горлушка. Алексей, божий человек, не с тебя ли начнем?»). Отец Николай использовал инверсию (в названии жития слова идут в другом порядке: «Житие преподобного Алексия, человека Божия»). Аллюзия к истории преподобного вполне оправдана (Носопырь, как и Алексий, живет в нищете, однако это результат не духовного его выбора, а стечение обстоятельств). Герой, незлобивый по своей природе, замарывает себя доношением²³⁴ – в некотором роде это есть духовная инверсия. Заставленное разными мирскими предметами окно в бане Носопыря указывает на то, что мир его замкнут, диалог в этом мире-бане герой склонен вести с баннушкой, но не с Богом, взгляд героя ни разу не обратился в сторону окна.

Согласно М. Элиаде, человек стремится поселиться в самом сердце реального, в Центре Мира: там, откуда начал свое существование Космос, там, где есть возможность общаться с богами. Обживание какого-либо участка местности – это всегда воспроизведение космогонии, имитация деяния богов. Принимая на себя ответственность за создание Мира,

²³⁴ Журов А.В. Василий Белов: опыт разлома // Новый мир. 2013. № 9. [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2013/9/vasilij-belov-opyt-razloma.html (дата обращения 29.05.2026).

который он избрал для жилья, он не только космизирует Хаос, но и освящает свою маленькую Вселенную, делая ее похожей на мир богов²³⁵. Носопырь же живет в бане, которую купил, которую не строил сам, баня располагается на окраине Шибанихи – следовательно, в некотором роде персонаж находится на окраине жизни, его связь с Богом ослаблена. Единственного здорового глаза оказывается недостаточно, чтобы обратить свой взор и на мир внешний и на мир души. М. Элиаде отмечает, что человеческие органы и их функции уподоблялись тем или иным космическим районам или явлениям. К числу таких уподоблений исследователь относит уподобление глаза Солнцу или глаз Солнцу и Луне²³⁶. Глаза человека соотносятся с окнами дома. Таким образом, глаза Носопыря видят недостаточно, окна его бани-дома не открывают ему высший свет. Взгляд из окна бани Носопыря бросит другой герой – Игнаха Сопронов.

В тексте трилогии окно как готовая вещь (по А. Жолковскому) упоминается часто. Описание окон дается как изнутри (с позиции того, кто находится внутри помещения), так и снаружи (с позиции того, кто находится на улице и смотрит/заглядывает в окна). Отдельную разновидность «оконных» эпизодов составляют те, в которых персонажи сознательно садятся между окон.

Взгляд в окно (как в произведениях литературы, так и в произведениях живописи) традиционно рассматривается исследователями в мифопоэтическом контексте. Мифология окна-ока как элемента структуры дома-микрокосмоса и средства визуальной связи с миром-макрокосмосом изучалась В.Н. Топоровым, М. Элиаде, Т.В. Цивьян, семантика двери и окон в произведениях Н.В. Гоголя рассматривается в

²³⁵ Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. М.: изд-во МГУ, 1994. С. 47.

²³⁶ Там же. С. 105.

диссертационном исследовании О.Н. Болотниковой²³⁷, об «оптическом» ключе к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» пишет М.М. Гельфонд²³⁸, А.И. Куляпин исследует семантику окна и двери в рассказах В.М. Шукшина²³⁹, работы Жолковского посвящены семантике окна в творчестве Б.Л. Пастернака²⁴⁰, И.В. Труфанова анализирует мотив окна в повести Б.Л. Пастернака «Детство Люверс»²⁴¹, Л.Е. Ляпина исследует потенциал приема «взгляд в окно» на материале лирики о Петербурге²⁴². Отдельно остановимся на положениях статьи В.Г. Щукина «Окно как «жанровый» локус и поэтический образ», выделим в ней тезисы, которые относятся к приему «взгляд в окно»²⁴³.

В.Г. Щукин приводит цитату О. Шпенглера об архитектуре окна как наиболее значительном символе фаустовского переживания глубины, свидетельствующем о воле к порыву из внутренней замкнутости в беспредельное. Щукин, развивая это наблюдение Шпенглера, пишет о том, что беспредельное – это не только святость и божественность неба, это и бескрайний горизонт, неизменно пугающий и бесконечно влекущий. С одной стороны от окна располагается неведомый внешний мир, с другой – столь же беспредельный микрокосм – сам человек с его непознанным внутренним миром. Однако окна дома, утверждает исследователь, это не только глаза дома, позволяющие посмотреть на мир изнутри его. Это глаза самого дома как олицетворяемого существа. И важнее не сравнение окон

²³⁷ Болотникова О.Н. Семантика и функции двери и окна в художественном мире Н.В. Гоголя: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Томск, 2017. 23 с.

²³⁸ Гельфонд М.М. Лорнеты, окна и зеркала в романе «Евгений Онегин» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4 (2). С. 31–34.

²³⁹ Куляпин А.И. «Окно» и «дверь» в системе символов В.М. Шукшина // Культура и текст. 1997. № 2. С. 98–101.

²⁴⁰ Жолковский А. Место окна в поэтическом мире Пастернака. [Электронный ресурс]. URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/okno/> (дата обращения 29.05.2026).

²⁴¹ Труфанова И.В. Мотивы окна и двери в повести Б.Л. Пастернака «Детство Люверс» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. вып. 4. С. 1035–1043.

²⁴² Ляпина Л.Е. Мотив окна в «петербургской» лирике // Мир Петербурга в русской поэзии: очерки исторической поэтики. СПб.: Нестор-История, 2010. С. 62–71.

²⁴³ Щукин В.Г. Город и миф: Исследования в области геопэтики. М.: ЛЕНАНД, 2022. С. 179–199.

дома с очами, а возможность заглянуть через окно внутрь дома, что связано с желанием заглянуть человеку в душу²⁴⁴. Следовательно, окно можно представить не только как рамку, в которую вкомпонован внешний мир, но и как обрамление мира внутреннего, интимного, который может быть своим, но чаще всего остается чужим. В.Г. Щукин, исходя из тезиса о том, что окно можно описать и наделить смыслом или находясь внутри дома, или рядом с ним, но вне его, метонимически «привязывает» к этому локусу два жанра – интроспекцию (заглядывание вовнутрь) и экстраспекцию (выглядывание наружу)²⁴⁵.

Герои трилогии В.И. Белова «Час шестой» обращают свой взгляд в окно (как изнутри дома, так и снаружи) в самые трудные моменты их жизни.

В романе «Кануны» чаще других устремляет взгляд на окно бывший дворянин Прозоров. Лежа на старом диване, он думал о бессмысленности жизни, глядя в потолок своего пыльного флигеля. Он испытывает странное чувство, ощущая, насколько ему легко сейчас отдаться небытию. Его изголовье находится у самого окна, «Лишь тонкое стекло отделяет голову от этой призрачной ночи, от звезд и от зыбких туч», то есть, зная о том, что он увидит за окном, персонаж однако не подходит к нему, не смотрит на этот пейзаж. Иногда Прозоров слышит, как на другом берегу реки шумят лесные сосны, он ощущает свою им причастность. Иногда просыпается оттого, что чувствует, как время не движется. Однажды он просыпается от этого чувства и долго смотрит, не мигая, на черную крестообразную связку рамы. Подступающая тревога и скорбь приближаются к Прозорову и растворяют его в себе. Пугаясь тишины, Владимир Сергеевич зажимает себе ухо ладонью и слышит шум крови. Дом его совершенно пуст и безмолвен. Монолит тишины разрушается звуком далекого грома, а Прозоров ощущает сильную боль в сердце.

²⁴⁴ Там же. С. 183.

²⁴⁵ Там же. С. 184.

Владимир Сергеевич Прозоров, мучительно переживая осознание того, что в мире есть нечто важное, что, однако, непонятно ему и что, может быть, никогда не будет понятно, ужасаясь своей и чужой нелепости, бессмысленности всего, что он делает, направляется в церковный домик к умирающему отцу Иринею. Дорога Прозорова к благочинному пролегает в мире, который наполнен присутствием Бога: солнце заливает золотым, ослепительным светом все небо, голоса жаворонков струятся со всех сторон, пух от одуванчиков веет между домами и палисадниками. Владимир Сергеевич «нетвердо ступил на крыльцо», «прошел в прохладные сени и постучал», «никто не ответил на этот стук», «Прозоров открыл двери, переступил невысокий порог» (3, с. 286). Приведенные цитаты показывают, что путь к отцу Иринею растягивается Прозоровым, каждый шаг, который приближает его к встрече, дается ему с трудом – не случайно в каждом из соседствующих предложений встречается слово, обозначающее вещь, в семантике которой присутствует компонент «граница» (крыльцо, сени, дверь, порог).

В ответ на слова приветствия Прозорова отец Иринея, «преодолевая глубокую дрему, открыл глаза» (3, с. 287). Вся сцена происходит в комнате, в которой тихо, медленно постукивают настенные часы, а на оконном стекле жужжит одинокий овод. Разрешая Прозорову курить, благочинный говорит о том, что можно открыть окно. Владимир Сергеевич, слушая «реденький стук часов», подошел к окну. Вопросы, на которые Прозоров хотел бы найти ответы, еще не заданы им отцу Иринею, возможно, в сознании Владимира Сергеевича они еще и не приобрели вид кратких формулировок. Он наблюдает в окно Ольховицу. Прозоров видит, как, спускаясь под горку к реке, идет молебен: отец Николай, который «мотал, вероятно, давно потухшим кадилом», впереди несколько стариков, Данило Пачин несет икону, десятка полтора старушек и баб. То, что далее наблюдает из окна персонаж, названо «странной, но совершенно в духе отца Николая картиной» (священник бросил крест и кадило на траву, на

ходу скинул стихарь и подрясник и, оставшись в одних кальсонах, «сиганул головой в омут», Данило подобрал крест и кадило, пошел в деревню без священника, толпа стала расходиться). Отец Ириней спросил у Прозорова, что он увидел в окне, но не получил ответа. Владимир Сергеевич наблюдал окончание открывшегося ему в окне «жизнеописания» отца Николая: последний выскочил из воды, сел в траву, выжал кальсоны, закурил, оделся и «не спеша перешел мостик» (он тоже направился к дому Сулоева). Таким образом, один герой, преодолевающий пороги, наблюдает за другим, который движется, преодолевая такие же пороги (мостик), обоих (и Прозорова, и отца Николая) путь ведет к домику отца Ириней.

Несколько минут, которые Прозоров проводит в доме благочинного (до того, как туда придет отец Николай), он использует для того, чтобы произнести вслух самые мучительные для него признания: «Не знаю, как жить, Ириней Константинович, – сказал Прозоров и отвернулся от окна. – Не знаю... Да и стоит ли жить, тоже не знаю» (3, с. 287). Отец Ириней в этот момент лежит, «почти не мигая и глядя куда-то сквозь розовую занавеску и сквозь бревенчатую неоклеенную стену» (3, с. 289). Владимир Сергеевич ждет, что отец Ириней даст ответ на вопрос, где искать истину. Иерей же говорит о том, что такого ответа никто не может дать, никто не может сказать человеку, как ему жить, только одни глупцы (он описывает этих людей следующим образом: «На крыльях гордости своея парящие, ослепившие сами себе духовное свое око!» (3, с. 288)). В контексте разговора Прозорова и отца Ириней появляется образ других окон – ольховского храма. Прозоров в ответ на мысль Сулоева, что человеку надо помочь воздвигнуть высокий нравственный идеал, говорит, что в ольховском храме еще с весны выбиты стекла. Настает черед отца Ириней ставить вопросы перед Прозоровым, этим и завершается их разговор (отец Ириней говорит, что Прозоров отрицал веру, то есть суть православия, и

сравнивает это отрицание с уже упомянутыми разбитыми стеклами: «А это чем лучше разбитых стекол?») (3, с. 289).

В воспроизведенном диалоге Прозорова и отца Иринейя важное значение имеет уподобление тела, дома и Космоса. Основанием для этого уподобления становится окно (выбитые стекла в храме соотносятся с ослепившими себя гордецами, которые лишили себя духовного своего ока). Один человек без такого ока ослепляет храм, другой превращает свой дом (тело) в подобие ослепленного храма (лишая себя веры, этот человек не может создавать Космос). Потому в мире души многих людей, по словам отца Иринейя, «охвачены огнем сатанинского мятежа». Каждый член триады тело – дом – Космос оказывается лишен одного из главных органов – ока/окна (через окно осуществляется связь человека с Богом: не случайно в русских православных храмах важное значение придавалось формам и расположению окон, так как именно из них льется свет, свидетельствующий о присутствии Бога).

В контексте рассматриваемого эпизода два разных героя переживают пороговые состояния (Прозоров пытается найти ответы на вопросы о смысле жизни, веры, Сулоев – готовится «к величайшей тайне человеческой», то есть к смерти), устремляя разные взоры на разные объекты. Первый ищет ответ в материальном мире, смотрит в окно (картины «в духе отца Николая» открываются именно ему), другой ответы на эти вопросы давно нашел, его взор устремлен не на предметы (стену, занавески), а сквозь них, потому в начале эпизода он открывает глаза (пришел Прозоров, который на время словно притягивает Сулоева к жизни).

Обратимся к виду из окна, который открылся Прозоров. Этот вид в некотором роде становится своеобразным экраном, на который проецируется внутреннее состояние героя. Владимир Сергеевич никак не комментирует то, что открылось ему (у него нет ответов на свои вопросы). С одной стороны, увиденное из окна метафорически изображает то, что переживает смотрящий в окно человек (священник кидает в траву крест и

кадило примерно так же, как это делает на словах Прозоров: не отрицает практического значения церкви, но отрицает веру). С другой – взгляд во вне подчеркивает особое состояние персонажа (это вариант взгляда в себя – попытка разобраться в себе, определиться с ответами на главные вопросы). Символично, что Прозоров отвернулся от окна (ему становится невыносимо наедине с самим собой: когда он вспоминает про себя, то ужасается собственной нелепости). Бездна, открывшаяся за окном, – вариант бездны собственной души, открывшейся Прозорову. Он попирает ее «жестоким и гордым рассудком» (3, с. 288). Потому, отворачиваясь от окна, лишает себя возможности общения с Богом через это окно.

Посмотреть в окно бывшему дворянину предлагает священник. Он же интересуется тем, что Владимир Сергеевич увидел в окне. Духовное лицо будто бы направляет взгляд пришедшего к нему человека, предлагает рассказать о том, что тот увидел, однако Прозоров отворачивается от окна. Интересно отметить, что в это же окно (некоторое время спустя, когда все визитеры уйдут и отец Иреней останется в комнате один) смотрит и сам благочинный, но ему из этого окна откроется совершенно другой вид.

Не получив ответы на свои вопросы, Прозоров вышел из домика Сулоева. Как видно из последующего описания, он остановился под окном («На улице Владимир Сергеевич в изнеможении прислонился к одной из подоконных берез» (3, с. 289)). Судя по всему, некоторое время он стоял, закрыв глаза. Когда Прозоров пришел в себя и открыл глаза, до его слуха донеслись слова отца Николая (теперь он находится у отца Ириней), который говорил о том, что церковь обюрократилась, что народ давно от нее отошел: «Да грош цена такой церкви, которая яко сухая смоковница, истинно!» (3, с. 290). Именно здесь, под окном, услышав реплики отца Николая, Прозоров почувствовал, как его сердце защемило от «бесконечной неосознанной боли», ему стало «вдруг невыносимо стыдно». Таким образом, в рассмотренном эпизоде уникальность окна как вещи заключается в том, что оно одновременно является и рамкой, в которую

«вкомпонован» внешний мир, и обрамлением мира внутреннего, интимного. Интроспекция и экстраспекция изображаются с точки зрения одного и того же субъекта (Прозорова): смотрящего ИЗ окна (изнутри дома – души) и слушающего ПОД окном (снаружи дома – заглядывающего в душу другого). Заглянув в душу другого (отца Николая), Владимир Сергеевич увидел свою. Персонаж пребывает в обеих частях пространства (там и здесь), на которые с помощью окна оно разделено. Перемещение героя из одной его части в другую метафорически указывает на нецельность его внутреннего мира, его сомнения, метания. Для Прозорова характерно, размышляя, смотреть на себя словно со стороны, он наблюдает различные движения своей души, и окно становится значимым предметом в вещном поле этого героя.

К сказанному добавим, что в самом начале эпизода фиксируется такая деталь, связанная с окном, которую можно считать вполне традиционной, – насекомое на стекле (в данном описании одинокий жужжащий овод). В народных представлениях овод наделяется отрицательными качествами. Существует легенда о происхождении овода (Бог пахал парой волов, прилетели две мухи, одна из которых села на одного вола, укусила его, за что была проклята Богом, стала оводом, вторая муха села на другого вола, не стала его кусать, за что Бог благословил ее и сделал ее пчелой). В энциклопедии «Славянские древности» эта легенда приводится как подтверждение родства овода и мухи. Думается, что в этом рассказе можно выделить два важных мотива: 1) мотив участия Бога в судьбе живого существа (благословение или проклятие), 2) мотив превращения живого существа в другое в зависимости от выбранного этим существом поведения. Рассматриваемый эпизод (Прозоров у окна в комнате отца Ирины) может быть спроецирован на эту легенду. Прозоров, «кусающий» вола, может быть проклят, никогда не обретет Бога. Овод жужжит на окне, подчеркивается его одиночество (которое тоже мучительно переживается Владимиром Сергеевичем: герой ищет не только

смысл жизни, но и любовь). В контексте рассматриваемого эпизода важной представляется такая деталь – овод жужжит на окне, то есть на пространстве, дважды ограниченном (рамой окна и стеклом от мира). Владимир Сергеевич не может стать своим ни для крестьян (в ряде эпизодов его попытки хотя бы недолго посидеть с ними вокруг одного чугунка, поддержать разговор, как правило, заканчиваются неудачей), ни для священника отца Иринея/ни для истинно верующих. Взгляд на мир Прозорова осуществляется через стекло, взгляд в открытое (чужое и по предложению другого человека) окно не становится его взглядом. В романе «Кануны» слияния с миром у Прозорова не происходит. Однако в романе «Год великого перелома» есть символический эпизод, в котором заключенному Прозорову, то есть находящемуся вместе с другими людьми в замкнутом пространстве, «раскрылся вдруг так широко, так объемно, так осязаемо» (4, с. 34) отрадный многоцветный образ теплой лесной поляны, зеленая первая березовая листва, зеленый щавель. Отметим слово *раскрылся* (открыть окно Прозорову предлагал отец Иринея). В этом своеобразном окне, распахнувшемся сейчас в памяти/сне/сознании Прозорова, герой видит живой мир, ту же березовую листву, которую, умирая, увидел отец Иринея из своего окна.

Весь «оконный» эпизод с участием Владимира Сергеевича обрамлен образами насекомых. Очнувшийся Прозоров, стоящий у подоконных берез, наблюдает, как по стволу бегают муравьи. С образом бывшего дворянина связаны и другие насекомые (осы, которые побуждают его задуматься над тем, что могло бы быть, если бы все они ужалили его сразу, клопы, за которыми он наблюдает в камере).

В это же самое окно, в которое смотрел Прозоров, смотрит умирающий священник.

Смерть отца Иринея изображается как растворение в мире, небе, листве, как слияние со всем мирозданием, светом, которое становится возможно благодаря открытому окну. Незадолго до смерти благочинный

начинает шептать молитву (текст из Псалтири преподобного Ефрема Сирина), в которой просит милости Бога, чтобы душа не узрела мрачного взора лукавых демонов, чтобы приняли ее ангелы светлые и пресветлые. По просьбе отца Ириней нищенки Маряша и Таня перетащили кровать, открыли окно и сдвинули занавеску («Комната потеряла свою замкнутость», (3, с. 327)). Окно как граница исчезает в этом эпизоде. Мир внешний проникает в комнату: умирающий лежит совсем близко от березовой зелени, вокруг веет свежий, пахнувший росой воздух, солнце с ликующим безмолвием затапливает подушку отца Ириней. Умирание отца Ириней описывается как сближение с листвою и безбрежностью синевы, как общение с проникающим солнцем, воздухом. Он смотрит на сквозную небесную синеву. Чем дальше он вглядывается в нее, тем меньше ощущает свое тело, боль в нем, тем меньше ощущает себя. Даже когда он закрывал глаза, эта небесная бесконечность не исчезала.

Окно для отца Ириней перестает быть границей между жизнью и смертью, открытое окно уничтожает ее. Последний покров, который прикрывал мир внешний (занавеска), отодвинут. Слияние с миром, природой, божественным светом будто возвращает отца Ириней к самым важным началам (Маряша, ухаживающая за ним, «ласково, как на *дитя*, глядела на умирающего» (3, с. 327), в открытое окно он видит «первородно-свежие, будто масляные листья») – детству, раю (однако взгляд в окно, направленный Василием Пачиным, который навеял ему воспоминания о детстве, рождает в его душе не покой и умиротворение, а горечь и обиду: в окно он видит крышу отцовского дома, вспоминает, как однажды в детстве забрался на крышу, чуть не упал с нее, его спас вовремя прибежавший отец, а сейчас Василий сидит у окна чужого дома, потому что родной дом заняли чужие люди, так как Пачиных раскулачили, Василий не знает, где его отец, куда его сослали). Таким образом, внешнее и внутреннее изображаются в гармонии, кровать с умирающим Иринеем словно растворяется в божьем мире, превращается в ладью смерти, все

предметы, оставшиеся в комнате отца Иринея, начинают упоминаться в связи с другими героями (блюдо с ржаным зерном, крест, Евангелие, свечи, лучина, самовар, очки, двери, пуля, «бульдог», крыльцо, коромысло и др.). Освобождение пространства жилища, освобождение жизни от предметов (в данном случае исчезновение мыслей о них) трактуется как знак приближающейся смерти.

Взгляд в окно устремляет и другой священник, изображенный в трилогии, – отец Николай Перовский. Поп Рыжко любит выпить, играет в карты, поет частушки, готов даже сплясать. После драки он приходит в себя рядом с чьей-то баней (он сам точно не может понять, где он находится). Его пробуждение происходит под звуки грома, который гремит, затем трещит, «чиркая, казалось, у самого уха» (3, с. 305). Во время очередной вспышки молнии отец Николай видит амбар: «Ну, теперь дорогу найду...» В этот момент ему показалось, что небольшая дыра в амбарных дверях слегка осветилась. Он зажмурился. Зеленый неземной свет залил все вокруг. «Что за шутка такая? – вслух сказал отец Николай, бодря сам себя. Окошечко в амбарных дверях и прям светилось» (3, с. 305). Отец Николай решился заглянуть в это окошечко – и отшатнулся в ужасе: он подумал, что в амбаре сидят то ли дьяволы, то ли разбойники. Чтобы вновь взглянуть в это окошко, ему пришлось собраться с духом. Следовательно, для отца Николая окно становится границей между божеским и дьявольским. «Вид», который «открылся» персонажу в этом окошке, изображается как фантасмагория, совмещающая несовместимое: первое, что выхватывает глаз отца Николая в этой «картине», – это свеча, сакральный предмет; далее «картина» дополняется: свеча освещает снизу «три какие-то страшные рожи и три бороды». Посокольку все эти рожи и бороды священник видит в слабом свете колеблемого ветром огня, вероятно, ему представляется, что все эти рожи и бороды двигаются (пляшут). Отметим, что свет в этом эпизоде слабый, неустойчивый, колеблемый ветром (в отличие от ликующего солнечного света, который

затопил подушку отца Иринея), а само «окошечко», в которое отец Николай заглядывает, испытывая и любопытство, и ужас, оказывается дырой в двери, расположенной близко к порогу. При очередной вспышке молнии поп Рыжко видит, что один из дьяволов перекрестился. Через окошко ему передают ключ, он открывает дверь и становится одним из «заключенных».

Конструктивной особенностью упомянутого окна является его расположение (окно в двери, внизу, близко к порогу, без стекол). Таким образом, семантика границы такого окна удваивается (так как семантика двери определяется значением границы). Через это окно ведется диалог между отцом Николаем, находящимся на воле, и запертыми в амбаре стариками, через него передаются ключи, с помощью которых дверь в амбар открывают, но вновь обретенной свободой пользуются не все (только двое из стариков ушли ночевать, остальные остались в амбаре, так как такую границу – между старыми порядками и новыми – они уже не могут преодолеть). Заглядывающий в это окошко отец Николай заглядывает в другой мир: сначала ему кажется, что в амбаре сидят дьяволы, потом он понимает, что в нем закрыли наказанных стариков (и это тоже другой мир: стариков наказали за то, что те выпороли Сельку, который бил стекла в храме; с точки зрения «преступников», они поступили согласно традиции, здраво и справедливо, но с точки зрения властей, их поступок заслуживает наказания). В этом окне нет стекол, оно располагается близко к земле, смотрящий в него направляет свой взгляд снизу вверх, но за этим окном не откроется высота, беспредельность неба, тем более что отец Николай заглядывает в это окно снаружи, то есть с улицы.

Оказавшийся внутри «картины» субъект (отец Николай, отворивший дверь в амбар и оставшийся в нем со стариками) меняет угол зрения: теперь он точно знает, что в сарае не дьяволы, дьяволы остались снаружи (к ним, например, поначалу относят вошедшего в амбар Митьку Усова). В амбаре, как в ковчеге, старики переживают бурю, они зажигают свечи, а снаружи дождь падает водяной стеной, топит амбар и весь мир.

Оказавшись внутри амбара, отец Николай превращает его в подобие церкви (пришедшему Митьке из-за горящих свечей кажется, что в амбаре светло, «как в церкви» (3, с. 308)), однако перевернутой: поп предлагает всем выпить. Поэтому его взгляд в окно – это взгляд сквозь «кошачью дыру»: в данное время отец Николай не обращается к своей душе, не размышляет о Боге и своих грехах, он совершенно спокойно предлагает другому причаститься, отпив из его бутылки.

Священник Павел Флоренский писал об окне как символическом орудии культуры: «...окно есть окно, поскольку за ним простирается область света, и тогда самое окно, дающее нам свет, есть свет, – не "похоже" на свет, не связывается в субъективной ассоциации с субъективно мыслимым представлением о свете, а есть самый свет, в его онтологическом самотождестве, тот самый свет, неделимый в себе и неотделимый от солнца, что светит во внешнем пространстве»²⁴⁶.

Иначе преодолевается граница, намечаемая окном, в эпизодах, в которых действующими лицами оказываются другие персонажи, которых условно можно назвать представителями новой власти. Так, например, Сопронов подслушивает разговор Прозорова, Сулоева и Лузина, перебегая от окна к окну на улице (Игнаха то замирает между окнами, сливаясь с темным простенком, то прижимается виском к фрамуге, то заглядывает в окно, силясь услышать, о чем говорят люди в доме). Если Сопронов находится внутри помещения (например, в бане Носопыря), то, прильнув к окну, он все равно выслеживает людей («Сопронов прильнул к окну: по мосту, за реку, шел Павел Рогов. «Куда это он глядя на ночь? С топором. А вот поглядим куда»). Находясь у окна и под окном, Игнаха проявляет свою суть – словно хищник, ястреб (именно с этой птицей сравнивается Сопронов), он постоянно выслеживает жертву, всё, что он узнает о людях, служит ему поводом для их обвинения.

²⁴⁶ Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: ТОО «Мифрил», Русская книга, 1993. С. 43.

Внешний мир по-своему пытается преодолеть границу, которая разделяет его с властью: так, например, в окно Митьки Усова летит камень («Тут, совсем неожиданно, раздался звон стекла, рама среднего окна со звоном разбилась, банный дресвяный камень шмякнулся на середину избы»), другие персонажи боятся садиться у окон, выбирают место в простенке («Сейчас Игнаха послал Сельку домой за бумагою и чернильницей, походил по широким, давно не шарканным половицам и сел в межоконье, посредине простенка. Он уже избегал садиться у окон, особенно в темное время, когда в окно с улицы видно лучше, чем из окна на улицу», «Фокич, белея лысиной, сидел нога на ногу в среднем простенке, под зеркалом меж передними окнами. Не он первый старался нынче садиться промеж окон!»).

В систему образов, связанных с актом видения, исследователи включают не только окно, но и зеркало, лорнет, очки. М.М. Гельфонд рассматривает окно и зеркало как оптические границы: окно – между внешним и внутренним, уже видимым и еще не видимым, зеркало – между подлинным и мнимым, постижимым и непостижимым.

Остановимся на двух примерах обращения героев трилогии к зеркалу как предмету, с помощью которого они пытаются постичь суть происходящего (эти эпизоды соседствуют во втором романе трилогии, близкое расположение в тексте произведения двух размышлений об одном и том же явлении действительности, в основе которых лежит сопоставление этого явления с одним и тем же предметом, позволяет говорить о значимости названной вещи в мире произведения, о значимости ее семантики для выражения авторского взгляда на изображаемые события).

Прозоров, размышляя о судьбе России, думает о том, как все начиналось в мире. Ему кажется, что вначале образ мира «позволил втянуть себя в свое зеркальное изображение и был раздвоен», поэтому потерял свою жизнеспособность, отдал половину мертвому отражению.

Обратные образы заполнили мир, живой образ мира дробился, его осколки летали в хаосе, «сверкая блесками неполных отрывочных истин» (4, с. 40). Мир утратил цельность, найти истину, отличить ее от зеркального перевертыша очень сложно. Мысль о зеркальном отражении, которое превращает привычное в перевертыш, меняя таким образом суть, высказывает и отец Николай Перовский. Вступая в спор с Райбергом, отец Николай предлагает чекисту подойти к зеркалу, поднять правую руку, сравнить с отражением (в котором правое стало левым). Этим примером Перовский показывает, что власть – это перевертыши, антихристы, «обратное отражение живых и верующих» (4, с. 71). Размышления героев строятся не только на мотиве отражения, но и на мотиве живого и мертвого. С точки зрения обоих героев, мир наполнен мертвыми отражениями.

Зеркало, к которому отец Николай подводит Райберга, имеет свою историю (упоминается, что это большое зеркало, реквизированное в дворянском особняке, стоящее в углу). Оно воспринимается в келье монастыря, которая в данное время служит кабинетом сотрудника ГПУ, как предмет, который оказался не в то время и не в том месте. А.В. Федорова считает, что это непривычный предмет в непривычных обстоятельствах²⁴⁷.

Думается, что для определения семантического потенциала этого предмета будет уместно обратиться к особому контексту (так как взглянуть в зеркало предлагает священник, обратимся к труду, в котором о значении этой вещи рассуждает духовное лицо). В работе святителя Николая Сербского «Перед зеркалом»²⁴⁸ описывается несколько

²⁴⁷ Федорова, А. В. Люди и вещи // Баранов С.Ю., Воронина Т.Н., Головкина С.Х., Ильина Е.Н., Патапенко С.Н., Розанов Ю.В., Федорова А.В., Фишер Н.Л. Повесть В.И. Белова «Привычное дело» как вологодский текст: монография / С.Ю. Баранов, Т.Н. Воронина, С.Х. Головкина, Е.Н. Ильина, С.Н. Патапенко, Ю.В. Розанов, А.В. Федорова, Н.Л. Фишер. Вологда: ИП Киселев А.В., 2016. С. 78.

²⁴⁸ Сербский Н., свт. Перед зеркалом. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Serbskij/pered-zerkalom/#source (дата обращения

мыслимых действий человека (который думает о том, что мог бы их совершить, но пока не совершил в действительности): кража драгоценностей из ювелирного магазина, убийство друга, который во всем лучше товарища, и др. Каждый «эпизод» завершается тем, что рассказчик описывает ситуацию «перед зеркалом»: если бы всё это он увидел в зеркале, увидел своими глазами, то закрыл бы лицо руками от стыда и унижения. Если бы перед зеркалом стоял и тот ювелир, которого человек мог бы обокрасть, то, продолжает развивать свое предположение рассказчик, он упал бы перед ним на колени и умолял бы простить за такую мысль. Вывод же заключается в том, что такое зеркало, отразившее падение человека, лучше всего другого сделало бы его порядочным человеком. Если бы перед зеркалом оказался друг, которого хочет убить товарищ, вместе с этим товарищем, то замысливший убийство должен был бы почувствовать, что недостойн права жить, зеркало заставило бы его либо убить себя, либо исправиться. Таким образом, в моделируемых рассказчиком историях перед зеркалом встают двое – преступник и его жертва, присутствие рядом с преступником жертвы должно усиливать чувства стыда в виновном, результатом переживаемого им стыда и ужаса должно стать решение согрешившего исправиться. В заключительной части работы свт. Николай Сербский говорит о великой тайне – о зеркале духа Божьего («Совершенный Дух Божий есть в то же время совершенное зеркало мыслей наших»). В упомянутом выше эпизоде романа отец Николай подводит к зеркалу Райберга, которому показывает губительную силу мыслей человека, однако Райберг не готов продолжать этот диалог, говорит, что ему пора, хотя добавляет, что намерен продолжить этот «диспут». Отец Николай отказывается от этого предложения, при этом он хватает Райберга за рукав и снова тащит его к зеркалу. Вероятно, данный эпизод может быть истолкован в контексте работы свт. Николая Сербского: для отца Николая главное зеркало – дух Божий, в котором отражаются все

05.06.2026).

тайные мысли человека, все тайны его души. Перевертыши наподобие Райберга, ненавидящие христианство, заполнили зеркало, но, согласно логике рассуждений отца Николая, это тоже доказательство существования Бога. Итак, зеркало как вещь в контексте рассматриваемого эпизода обнаруживает разную глубину: пока в кабинет не вошел отец Николай, зеркало было предметом, который воспринимается как знак победы новой власти над старым миром (оно реквизировано в дворянском особняке), с появлением в этом пространстве священника этот же предмет проявляет свою суть – отражать не только видимое, но и невидимое (Райберг в зеркале не человек, а антихрист), не один объект, а целый процесс (перевертыши ненавидят христианство), не только настоящий момент, но и прошлое и будущее (отец Николай говорит о том, что антихристы мертвы и будут мертвы во веки веков). Главное – этот предмет выстраивает ту самую лестницу бытийственности, о которой пишет В.Н. Топоров, опираясь на идеи Николая Кузанского.

Если использовать намеченный подход к реконструкции семантики вещи (в контексте высказываний религиозных мыслителей, священников, апостолов), можно обнаружить в сцене с зеркалом и другой смысл. В Первом послании апостола Павла к коринфянам упоминается зеркало: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан». Речь, скорее всего, идет не о низком качестве отображения (во времена Павла зеркала изготавливали методом полирования литых дисков из бронзы, которые не давали четкого и ясного изображения). Зеркало в данном случае – метафора косвенного отражения предмета, которое не дает полного представления, требует истолкования. В «Словаре библейских символов» поясняется, что Павел говорит о возможности христианина видеть и понимать Бога с помощью побочных средств. Свое познание человек может завершить только тогда, когда окажется в Царствии Небесном. Следовательно, эпизод, в котором отец Николай пытается

поставить Райберга перед зеркалом (а он пытается сделать это дважды) может быть прочитан и как напоминание о грядущей встрече человека с Богом (что относится уже не только к Райбергу, но и к самому Перовскому).

Если попытаться прочитать рассматриваемый эпизод в контексте народных верований, то стоит обратить внимание на те из них, которые связывают зеркало и нечистую силу. Согласно таким представлениям, нечистая сила может обитать в зеркале или за зеркалом, вместе с тем нечистая сила сама боится этого предмета, ибо, увидев в нем свое отражение, «удвоившись», она теряет всю свою колдовскую силу. На этом основано использование этой вещи для отгона демонов и защиты от них²⁴⁹. Следовательно, настойчивые попытки отца Николая подвести Райберга к зеркалу можно интерпретировать и как способ защиты от демона.

Третий предмет, который связан с актом видения героем мира, – очки. Они принадлежат представителям власти (Калинину, Меерсону), старорежимным (бухгалтер в Ленинграде), очень редко встречаются у крестьян (Никита Рогов иногда изображается в очках).

Сцена разговора Калинина со Сталиным выглядит как поединок, оружием в котором является не только слово, но и взгляд (Сталин смотрит на Калинина в упор, у последнего в глазах промелькнула «легкая, совсем мимолетная заминка», которую заметил Иосиф Виссарионович). Сталину кажется, что глаза «бывшего лакея, елейного мужичка», за сильными стеклами очков смеются. Сталин обрушивает на Калинина потоки брани и крика, пытаясь добиться от собеседника признания в том, что он согласен с Бухариным (не верит в коллективизацию). Калинин, судя по всему, пытается разгадать, что стоит за вопросами Иосифа Виссарионовича, но тот остается непроницаемым. Поведение Сталина (шея побагровела, он вскочил, с грохотом отстранил стул, стал надвигаться на Калинина) и поведение его жертвы (Калинин тоже встал, суетливо шарил в карманах и

²⁴⁹ Толстая С.М. Зеркало // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 2. М.: Международные отношения, 2026. С. 304–307.

около галстука) ассоциируется с поведением Ноздрева и Чичикова (в конце 4-й главы поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души»). Нападение одного на другого не состоялась, так как в самый горячий момент в двери показалась голова вологодского крестьянина Данилы Пачина, который пришел просить вернуть ему право голоса (как и в упомянутой главе гоголевского произведения: оказавшегося в жалком положении Чичикова неожиданно выручает, сам того не подозревая, неожиданно появившийся капитан-исправник). После беседы с ним Сталин и Калинин продолжают свой диалог. Главный секрет очков Калинина открывается в финале VIII главы: «Калинин снял очки, большим и указательным пальцем надавил на верхние веки. Промигался. Без очков лицо его всегда приобретало выражение детской беспомощности, но это было обманчивым впечатлением». Таким образом, очки Калинина, скорее всего, не утаивают, а обнажают его суть (глаза «всесоюзного старосты» позволяют себе смеяться именно за стеками очков). Лицо Калинина без очков выглядит обманчиво.

Мотив взгляда в рассматриваемом эпизоде развивается и в связи с образом Троцкого, который «*за глаза* не однажды делал демагогические намеки на бурсацкое образование некоторых руководящих товарищей».

Один из персонажей романа, Яков Меерсон, постоянно ищет свои очки, как будто, не надев их, он не сможет разобраться в происходящих событиях, выстроить логику своего поведения (не может собрать себя или принять соответствующий вид, облик). В неудобных ситуациях он снимает их и начинает протирать стекла (когда его вызывают на перепляс, когда вместе с Скачковым он приходит в дом отца Ириней, чтобы сообщить тому о выселении из пределов волости, когда Шустов просит исключить его из партии), то есть в те моменты, когда от него ждут человеческой реакции, а не реакции официального лица, или когда он сталкивается с проявлением воли человека, которая идет вразрез с линией партии (судя по всему, Меерсон предпочел бы, чтобы этих событий в его жизни не было).

Неправильная оценка Меерсоном таких поступков других людей чревата для него нежелательными последствиями. Отметим, что при описании состояния героя, оказавшегося на границе жизни и смерти (под Меерсоном проваливается наст на болоте, он не может из него выбраться), очки не упоминаются, хотя повествователь несколько раз фиксирует внимание на бурках, пыжиковой шапке, бекеше, перчатках, портфеле, деньгах, даже шоколаде. Взгляд Меерсона часто характеризуется как близорукий. Иногда эта близорукость изображается в комическом ключе, иногда – в трагикомическом, но всегда она свидетельствует о нежелании Меерсона видеть в человеке человека, ему гораздо проще написать бумаги, заставить другого подписать их, а затем убрать в свой портфель, чем разобраться в обстоятельствах жизни человека, в его мыслях, в его переживаниях. Стекла очков как будто мешают ему видеть мир живых людей, для него человек – это некая единица, описанная в том или ином официальном документе (не случайно его глаза постоянно устремлены именно на бумаги, то есть разного рода приказы, заявления, письма, доносы, расписки, прошения и т. д.), что-то неодушевленное, непонятное. Направляя взгляд на людей, он иногда видит не живого человека с присущими ему чертами лица, а либо предмет одежды (употребляет слово «шуба» вместо слова «человек»), либо литературного героя (в крестьянах деревни Дворище видит «гоголевский типаж»). Несовершенство зрения указывает на нравственную ущербность героя. Надевая очки, Меерсон видит мир и людей в правильном (с точки зрения партии, власти) свете и искаженном (с человеческой).

Е.Г. Трубецкова, анализируя очки как вещь в предметном мире В. Набокова, отмечает, что в советской литературе 20-х годов мотив близорукости и связанный с ним образ очков становятся маркером оппозиции свой / чужой²⁵⁰. Ущербность зрения противоречила культу здорового тела, новый человек должен был быть совершенным и духовно,

²⁵⁰ Трубецкова Е.Г. Глаз и оптические средства: деформация зрения в прозе Владимира Набокова // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 429. С. 58–65.

и физически, поэтому очки в 1920-е гг. ассоциировались со слабохарактерной / «старорежимной» интеллигенцией (в «Двенадцати стульях» Е. Ильфа и А. Петрова, «Конармии» И. Бабеля, поэме «Во весь голос» В. Маяковского, «Собачем сердце» М. Булгакова). В трилогии В.И. Белова мотив близорукости и очки как предмет также становятся маркером этой оппозиции, при этом чужой (близорукий, носящий очки) становится чужим на другом основании – тот, кто, придя из внешнего мира, не способен увидеть человека в человеке, кто относится к простому человеку с презрением, для которого человеческие жизни и судьбы – цифры в сводках и приказах.

Таким образом, в вещных полях героев трилогии особую роль играют предметы, связанные с актом видения мира этим героем (окно, зеркало, очки).

3.4. Антитеза как принцип соотнесения вещных полей персонажей-антагонистов

Павел Рогов и Игнаха Сопронов, по мнению М. Лобанова, являются главными героями хроники В.И. Белова. Характеризуя взаимоотношения персонажей, критик использует слова *стычка*, *схватка* («Собственно, наступает, атакует Сопронов, Рогов же явно уклоняется от стычки, в любом случае хочет смягчить создаваемую первым остроту положения», «Суть обоих характеров предельно обнажается в их схватке в самом конце “хроники”»)²⁵¹, говорит о негласной иерархии моральных ценностей крестьянского мира, доверие которого заслужил Павел, но из которой выпал Игнаха. М. Лобанов считает, что удовлетворение трудом поддерживает цель существования Павла, нравственно облагораживает его, но этого «начисто лишен Сопронов». Ю. Селезнев пишет, что жестокая драка, борьба молодого Павла Пачина с Игнатием за мельницу, вырастает в

²⁵¹ Лобанов М.Ф. Мужество таланта // Октябрь. 1982. № 10. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/kan/uny/abo/ut/2.htm> (дата обращения 29.05.2026).

финале «Канунов» до символа извечной борьбы разрушения и созидания, что Павел Пачин – личность, в полном и точном смысле этого слова не только способная к созиданию, но и готовая отстаивать его²⁵². Люция Барташевич²⁵³ называет «тилигрима» Игнаху антиподом хозяйственного, спокойного Павла; ненависть первого ко второму, по мнению исследователя, приводит к схватке на роговском сеновале. Таким образом, можно сделать вывод о том, что два героя трилогии (Павел Рогов и Игнаха Сопронов), с точки зрения критиков, противопоставляются, главная суть этой антитезы заключается в стремлении одного героя созидать, а другого – разрушать. Кульминацией взаимоотношений этих персонажей литературоведы считают сцену драки, в которой Сопронов готов убить Пашку, а тот, вспомнив о том, что убить человека – это убить бога, отступает.

Противопоставление Павла Рогова и Игнахи Сопронова в структуре трилогии осуществляется и на предметном уровне, которое может быть выражено по-разному:

1) в вещных полях этих персонажей обретаются одни и те же предметы, однако иррадиация (термин В. Топорова) разных людей на эти предметы разная, поэтому вещи выступают как члены антитезы,

2) наличие вещи в поле одного героя и ее отсутствие в поле второго может указывать на разные ценности героев,

3) две вещи, принадлежащие к одному и тому же кругу (по В. Топорову), обладают разным семантическим потенциалом, маркируют противоположные устремления персонажей, становятся членами антитезы,

4) вещь, предлагаемая одним персонажем другому, уничтожается этим другим,

²⁵² Селезнев Ю.И. Василий Белов: Раздумья о творческой судьбе писателя. М.: Сов. Россия, 1983. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/belov/seleznyov/1.htm> (дата обращения 29.05.2026).

²⁵³ Барташевич Л. Конец лада // Север. 1991. № 2. С. 117–123.

5) направление иррадиации может быть различным (от человека к вещи и от вещи к человеку), характер этой иррадиации разный (одухотворяющий вещи, воодушевляющий человека или наделяющий его холодом, ненавистью), что тоже является антитезой,

6) разные вещи, принадлежащие разным героям, выполняющие одну и ту же функцию, подчеркивают отношение героя к миру, людям.

Остановимся на некоторых примерах оппозиций, членами которых выступают вещи, сжато прокомментируем их.

Знакомство Павла Рогова и Игнахи Сопронова происходит в дороге (пешеход просит Павла подвезти его). Павел предлагает незнакомому человеку закутаться в один тулуп, но пешеход отказывается. Рогов говорит, что в Шибанихе живет его дядя (Евграф Миронов), незнакомец отвечает, что знает Миронова. Павел ждет, что незнакомец назовет свое имя, но тот как будто и не понимает этого намека. Ездок говорит, что Миронов тот еще жмот. Его нежелание закутаться в один тулуп – своеобразная метафора нежелания этого человека иметь хоть что-то общее с Павлом.

Тулуп – национальная одежда русских. С точки зрения О.Г. Лазареску, тулуп объединяет русских авторов, как представителей общей культуры, воссоздающих образ русского мира²⁵⁴. Думается, что это наблюдение может быть применено и к сфере персонажей. Павел Рогов, естественно, органично чувствующий себя в крестьянском мире, разделяющий его ценности, готовый помочь любому, даже незнакомому, человеку, поделиться с ним всем, что имеет сам, предлагает Игнахе «закутаться», то есть стать ближе, возможно, разделить общую радость или беду (Павел часто в дороге, на этих дорогах встречает разных людей, всякому готов помочь, даже если это будет помощь человеку под охраной, которого он видит в первый и последний раз в жизни, и заключается она в том, чтобы выкопать в болоте могилу для умершего ребенка). Игнаха не соглашается, в

²⁵⁴ Лазареску О.Г. Предметный мотив одежды в русской литературе и фольклоре // Фундаментальная наука вузам. 2013. № 3. С. 358.

его мире (в его гардеробе) вообще нет тулупа (в трилогии он ни разу не изображается в нем). Сопронов всё время в пиджаке (даже в «пиджачишке»), иногда в одежде, которая ранее принадлежала другим, теперь же принадлежит Сопронову (например, гимнастерка Сопронова ранее принадлежала Ивану Нечаеву, Игнаха выменял ее на две дубленые овчины; серый, перешитый из чьей-то шинели пиджак). Пиджак связан с совсем другой сферой жизни. После 1917 г. пиджак как вид мужского костюма стал официальным костюмом новой власти, он стал демократическим знаком, ассоциировался с социалистическим этапом революции (А.Ф. Керенский охарактеризовал первый состав Временного правительства как «власть в пиджаке»)²⁵⁵. В дальнейшем костюм Игнахи (черный суконный пиджак) дополняется синими, сшитыми из чертовой кожи галифе. Внутренний правый карман пиджака топорщится, в нем, по всей вероятности, лежит наган (так думает смотрящий на Игнаху Микуленок). Чертова кожа – это плотная хлопчатобумажная ткань с переплетением нитей, придающим гладкость, износостойкость и блеск. Как правило, она тёмных цветов. Название ткань получила благодаря прочности: её сложно повредить, порвать, поцарапать. Изменения в костюме Игнахи можно объяснить его неослабевающим желанием закрепиться во власти: пиджак после 1917 г. вступает в конкуренцию с милитаризованными формами одежды, в частности, с кожаной курткой и френчем. Игнаха не представляет собой городскую власть или власть высших эшелонов, поэтому “кожа” его галифе совсем не кожа, можно даже сказать, что это обманчивая кожа, поскольку и сам он в этой власти самозванец. Носить чертову кожу в контексте трилогии – разделять другие ценности, быть готовым на совершение поступков, которые характеризуют человека как не христианина (так, например, в галифе из чертовой кожи Митя Куземкин залезает на крышу храма, чтобы сбросить с него колокола).

²⁵⁵ Кирьянов И.К. Пиджак в парламенте: испытание постмодерном // Вестник Пермского университета. Политология. 2018. № 2. С. 266.

Игнаха в чертовой коже в некотором роде вызывает беса (в финале трилогии упоминается, что он сошел с ума, обычный кол казался ему трехрогими вилами). К сказанному добавим, что иногда Павел изображается в пиджаке. На святках он укрывает им Веру, которая гадала в бане и страшно испугалась того, что ей померещилось, т. е. и этот вид одежды герой использует как покров для другого, которого нужно оградить от негативных переживаний, укрыть от возможного зла, защитить.

В совокупности разные детали (галифе из чертовой кожи, наган, табак) маркируют образ Игнахи как беса, трикстера. С образом Павла связаны кушак, рукавицы, топор, его творение – мельница, что дает право отнести его к архетипудемиурга/культурного героя.

Самый показательный пример иррадиации героев на принадлежащие им вещи и вещей на героев – это связь между Павлом и созданным им предметом (то есть мельницей) и связь между Игнахой и самым вожеленным для него предметом – оружием. Как Павел мечтает о мельнице, так и Игнаха мечтает о нагане. Мечты о предметах по-разному характеризуют героев. Мечта о создании, строительстве предмета, которым будут пользоваться все (у Павла), и мечта об обладании предметом, от которого может пострадать любой человек, – мечта создателя и мечта разрушителя.

Главным орудием труда для Павла является топор, для Игнахи – карандаш и чернила, с помощью которых оба героя создают что-то, творят. Игнаха «играет» карандашом (им он оформляет список кулаков; записывает в тетрадь размер огромного налога, который накладывает на Мироновых, предварительно повертев карандаш и по-плотнически сунув его за ухо; когда Миронов говорит, что ему теперь то ли головой в петлю, то ли с корзиной по миру, Сопронов «спокойно помечал что-то карандашом в тетради»; он берет карандаш, когда направляется раскулачивать Жучка; столь же часто карандаш оказывается в руках Сталина, Шиловский им пишет донос на Петьку Гирина, Тонька-Пигалица, наоборот, отказывается

взять в руки карандаш, когда ее просят подписать нужные власти показания). Чернила используются Игнахой, в основном, для написания доносов («... достал из шкапчика амбарную книгу, ручку с ржавым пером рондо и склянку с чернилами. Чернила за это время высохли. Сопронов капнул в них из самоварного крана, сдвинул с одного угла посуду и начал писать»). В русской культуре карандаш воспринимается неоднозначно: с одной стороны, он является проводником идей, с его помощью создаются чертежи и наброски, рисунки, тексты, с другой – если он оказывается в руках жандармов, то превращается в опасное оружие. Герои трилогии используют, в основном, химический карандаш. Иногда это карандаш красного цвета, которым подчеркивают или надписывают что-то особо важное или когда хотят избежать ответственности, переложить принятие спорного решения на другого человека. Подчеркивает в газетах и в книге Шмакова особо важные для себя мысли Сталин. И тогда с помощью карандаша создается как бы двойной текст (один поверх другого, автора и читателя). В руках Сопронова карандаш становится знаком власти, судьбы (записи, сделанные с его помощью Игнахой, меняют судьбы героев). Иногда Сопронов вертит его в руках, закладывает за ухо, как будто тянет время, наслаждаясь своей властью над людьми. Описание жеста Игнахи («по-плотнически сунув его за ухо») напоминает о самой важной функции карандаша – быть сподвижником человека в деле строительства/обустройства мира, быть помощником великого плотника, но карандаш в руках Сопронова проявляет эту суть в перевернутом виде (списки кулаков и бедняков, которые этим карандашом пишет Игнаха, создают новый чертеж новой Вселенной, но этот же чертеж уничтожает старую Вселенную вологодской деревни). Думается, что не случайно в дальнейшем Игнахе будет мерещиться, что кол (карандаш) превращается в вилы (в руках разных людей один и тот же инструмент наделяется разной силой). Химический карандаш есть и у Павла, однако он передает его

Евграфу, который пишет этим карандашом сочиненные им частушки в ответ на частушки, записанные Киндей на коре дерева.

Разрушительное начало живет в герое пьесы Н.А. Островского «Бесприданница» – в Карандышеве. Трактую значение его фамилии, исследователи говорят об амбициях человека, занимающего низкое положение на социальной лестнице (коротышка или карандаш – человек невысокого роста, в «Бесприданнице» рост из величины физической превращается в другую – величину духа и самолюбия). Оказавшийся во власти собственной обиды, Карандышев признается: для него нет ни страха, ни закона, ни жалости, он говорит о том, что его душат лютая злоба и жажда мести. Игнаха Сопронов питается этими же чувствами. Его карандаш – оружие, используя которое, он расправляется со своими врагами и обидчиками.

В вещном поле обоих героев обретаются книги. Персонажи не являются их обладателями (как правило, это книги, принадлежащие другим людям), не являются их читателями. Существенная разница заключается в том, как эти книги оказываются в руках персонажей и каково отношение к ним Павла и Игнахи. Подслушивая под окнами флигеля Прозорова разговор Владимира Сергеевича, отца Ириней и Лузина, Игнаха обдумывает план, как и в чем можно обвинить этих людей. Ворвавшись посреди ночи в дом Прозорова, Сопронов подходит к угловому столику, берет книгу, листает ее. Автором книги является «Лёв» Толстой. Сопронов требует предъявить все имеющиеся у Прозорова сочинения этого автора. Изъятые книги Игнаха, придя в дом к Усову, бросил к порогу. В дальнейшем в одном из своих доносов Сопронов напишет, что Прозоров держит в своем доме контрреволюционную литературу. Раскулачивая сестер Вознесенских, Игнаха обнаруживает четырехугольную корзину, плетенную из дранок, а в ней – «Вологодские епархиальные ведомости», «Троицкие листки». Он «читал и откидывал, читал и откидывал» (4, с. 190). Эту «религиозную дрянь» он намерен вилами выкидать на улицу и сжечь.

Павел, сбежавший с Печоры, подавшийся в лес к дедку Никите Рогову, обещает тому принести из деревни Библию (она принадлежит Петруше Ключину). Библия – сакральная для В. Белова книга, связывающая человека и Бога. На страницах трилогии она упоминается как предмет культа (при описании обрядов), как таинственная книга (по ней гадают), как пророческая книга (старики читают Апокалипсис и соотносят события, описанные в нем, с событиями современности), как источник жизни, предмет, через который человек общается с Богом (таково ее значение для Никиты Рогова). Судьба конкретной Библии (которую Павел принес Никите Ивановичу) описывается в финале трилогии: страницу за страницей ее сжигают, используют как лучину, одним из тех, кто присутствует при этой сцене, является Игнаха Сопронов. Таким образом, Игнаха не осознает ценности книги, не признает священного значения главной книги христиан, он обращает свою разрушительную энергию и на эти вещи (его желание сжечь их материализовалось). В вещное поле Павла попадает одна книга – самая главная. В отличие от Сопронова Павлу передают ее по доброй воле. Сопронов захватывает книги, отнимает, присваивает, чтобы потом «отбросить» или «бросить» их как ненужное, лишнее, не соприродное ему. Павел идет за книгой босым через лес, раскрывает тайну своего возвращения, приносит Библию в лес. Эта книга становится знаком связи Павла с другими людьми, в частности, с Никитой Ивановичем Роговым, именно он, мудрый старец, живущий по христианским законам, не раз поддерживал Павла в самых тяжелых для него моментах жизни. Павел передает эту книгу Никите Ивановичу – эта передача может указывать на то, что сам Павел не до конца принимает христианские законы жизни.

Проявляя одно из главных качеств христианина, реализуя в жизни правила, о которых говорится в Нагорной проповеди (об отношении к своим врагам), Павел (после драки с Сопроновым на сеновале) отправляется к Игнахе, говорит ему о том, что никогда не был его врагом и

не будет. Если отец Сопронова (который носит то же имя, что и Рогов) разделяет такой взгляд на мир и людей, то Игнаха отказывается от мира, утверждая, что он считает Павла Рогова своим вечным врагом. Выражением его позиции становится очень эмоциональное движение – он разбивает принесенную павлом бутылку. Согласно одной из этимологических версий, имя Игнатий происходит от латинского «неродившийся». Сопронов живет в мире доносов, списков, партбилетов, в которых от личности человека остаются только формальные сведения (имена, фамилии, даты, указание на класс и т. д.), в этом мире действует закон четкого деления людей на классы, он определяет характер взаимоотношений между людьми – классовая вражда, личная неприязнь, ненависть, месть. Он не может долго испытывать жалость, она быстро сменяется раздражением, идеи милосердия и сострадания не руководят им, он будто не родился для человеческого мира, в котором часто один человек прощает другого, сносит обиды не из-за слабости, а из представлений о границе, которую нельзя преступить (например, Игнаха стреляет в Павла, Павел отступает, потому что для него убить человека – это значит убить Бога).

У персонажей, которых можно отнести к поколению «детей» (Петьки Гирина, Василия Пачина, Павла Рогова, Игнатия Сопронова и др.), есть воспоминания о детстве. В этих картинах прошлого делается акцент на чувствах ребенка, которые он испытывал, переживая важные для него события. Став взрослым, оказавшись в похожей ситуации, герой в своей памяти возвращается к этим событиям из детства. Маркером ситуации (той, что случилась с героем, когда он был ребенком) оказывается вещь.

20 апреля 1930 года, в Пасху, Павел Рогов, сидя на военкоматском рундучке, вспоминает Христов день таким, каким он видел его, будучи ребенком (непонятно-торжественная ночь перед праздником, как «большие почти не спали, ходили в церковь, маленькие чуяли все это во сне» (3, с. 241)). Павел вспоминает, как утром бабушка, поцеловав его, давала

крашеное яйцо со словами: «Христос воскресе, Пашенька!», он долго не мог научиться отвечать «Воистину воскресе!» Взрослый Павел, вспоминая пасхальное утро в детстве (пшеничные пироги, вешнюю свежесть, петушиные клики, солнце, которое играет на небе), представляет, что сейчас дома в Шибанихе напечены пироги, дедко Никита в новой ситцевой рубахе поет «Христос воскресе из мертвых», что жена, сын, теща – все праздничные. Иные воспоминания у Игнахи, они рождают в нем совсем другие чувства и влияют на его отношение к людям в настоящем. Сопронов вспоминает, как он (в пятнадцатом году) лежал в борозде, боялся идти домой, как заряд соли, пущенный в него сторожем Прозоровского сада, разъедал спину и ягодицы. Пасхальное яйцо и заряд соли – предметы, которые становятся знаками пережитых событий, однако смысл их противоположен: яйцо указывает на жизнь, воскрешение, связано с солнцем, небом, заряд соли – на горькую жизнь, обиду, унижение, почти смерть (для самолюбия), связан с землей (Игнаха лежал в борозде). Способ появления этих предметов тоже совершенно разный: Павлу пасхальное яйцо дарит бабушка, т. е. родной, близкий человек, Игнахе заряд соли «дарит» сторож чужого сада (попутно отметим, что, судя по всему, Игнатий пытался своровать чужие яблоки – весьма знаковый сюжет при всей его традиционности в контексте детских забав). Оба предмета, с которыми связаны у героев разные по воскрешаемым чувствам картины, сейчас рождают в их душах противоположные переживания: Павел тоскует по дому, семье, Игнаха лелеет ненависть и месть.

Таким образом, антитеза как принцип соотнесения вещных полей персонажей подчеркивает разницу в мировоззрении героев, их ценностных ориентаций, позволяет реконструировать черты, присущие архетипу, который актуализировался в образе того или иного персонажа.

3.5. Лейтмотивная вещь как особенность организации вещного поля персонажа

И.Ф. Гнусова констатирует, что в отечественной словесности при ее очевидной опоре на христианскую культурную традицию образ священнослужителя появляется редко²⁵⁶. Исследователь отмечает две тенденции в изображении духовенства в русской литературе: 1) замалчивание, исключение рядовых служителей церкви из литературных произведений, 2) ироническое и даже саркастическое изображение духовенства.

С.В. Мельникова, рассматривая образы духовенства, созданные на страницах произведений Н.С. Лескова, А.П. Чехова, Д.Н. Мамина-Сибиряка, М.Н. Альбова и других, выделяет образ о. Савелия Туберозова, монументальный, психологически многогранный²⁵⁷. «Соборяне», с точки зрения исследователя, выгодно выделялись из общего литературного потока произведений из духовного быта обращением прежде всего к изображению внутреннего мира православного священника, отражающему особенности христианского самосознания²⁵⁸.

Особый интерес представляет лекция А. Шмемана «Русское духовенство у Чехова», в которой протопресвитер рассматривает пять рассказов писателя («Кошмар», «Письмо», «Степь», «Дуэль», «Архиерей»). С точки зрения А. Шмемана, в рассказе «Кошмар» автора интересуют не два типа бедности, бедного священника и богатого помещика, их взаимное непонимание, а пастырская душа отца Якова, его трагедия («не может от себя отложить этой гордости и действительно стать, как бы сказать, образом Христа, нищим, перестать об этом всем думать»²⁵⁹). Говоря об

²⁵⁶ Гнусова И.Ф. Репрезентация образа священнослужителя в русской и английской литературе XIX в. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2018. С. 3.

²⁵⁷ Мельникова С.В. Образ приходского священника в русской беллетристике XIX века: вариации на тему «маленького человека» // Русская литература. 2015. № 4. С. 104.

²⁵⁸ Там же. С. 105.

²⁵⁹ Шмеман А., протопр. Основы русской культуры: Радиобеседы 1970-1971. М.: Изд-во ПСТГУ, 2025. С. 408.

образе о. Христофора, А. Шмеман отмечает, что такие сельские священники имели целостное видение мира и жизни и что «если миру суждено спастись, то только возвращением к этой божественной простоте взгляда на мир, на самого себя, на вещи, чтобы снова ощутить радость и простоту и божественность всех вещей»²⁶⁰. Обобщая свои наблюдения над образами духовенства в рассказах А. Чехова, А. Шмеман формулирует вопрос: что у них у всех общего? «У них у всех общее – это отнесенность к тому самому главному, из чего все остальное освящается и оправдывается»²⁶¹. А. Шмеман считает, что Чехов показал духовную красоту, правду и трансцендентность «вот этих в замызганных, старых рясах попики и дьяконов, которые [тихо, почти незаметно существовали], когда Россия блуждала, когда она шла к какому-то уже обрыву, когда кто-то видел Софию, а кто-то – бесов, кто-то мечтал о третьем завете, и, главное, все грешили невероятной гордыней...»²⁶².

Следовательно, можно сделать вывод об особом значении, которое имеет фигура священника в русской литературе, в русской культуре. В трилогии В.И. Белова «Час шестой» такой путь к божественной простоте взгляда на мир, на себя, на вещи, о котором говорит А. Шмеман, когда Россия идет к обрыву, кто-то видит бесов, предстоит пройти отцу Николаю Перовскому. С его образом связаны самые разные вещи: испачканная фелонь, спрятанная в печную трубу, кальсоны, игральные карты, бутылка, рюмка, деньги, шуба, брошенные на траву кадило и крест, крыльцо, коромысло, используемое в качестве оружия, поезд, сани, трамвай, паровоз (в первом романе трилогии), ватный пиджак, ремень, пазуха, хлеб, зеркало, фелонь другого священника, дровни, лодка, крыша (во втором), трюм «Яна Фабрициуса», лестница, баржа (в третьем), в каждом романе – пуля, браунинг, наган, «бульдог». Следовательно, лейтмотивной вещью в поле отца Николая становится то или иное средство передвижения, а также пуля.

²⁶⁰ Там же. С. 415.

²⁶¹ Там же. С. 424.

²⁶² Там же. С. 425–426.

Н.Л. Зыховская, анализируя понятие лейтмотива, пишет, что лейтмотивом считается повторяющийся элемент поэтики произведения (текстуальный эквивалент), отличающийся смысловой значимостью в маркированном фрагменте текста, символичностью, который может быть выражен любым смысловым “пятном”: событием, чертой характера, любым предметом, краской, звуком и т. д.²⁶³. Лейтмотив как текстуальный эквивалент должен характеризоваться идентичным или частично идентичным языковым повтором. Лейтмотив, основанный на повторяемости, характеризуется приращением смысла, наполняется символическим значением (“вбирает” в себя символ, насыщаясь его образностью, знаковостью, идеальностью, условностью, многозначностью)²⁶⁴. Думается, что вещь также может стать лейтмотивом в пределах вещного поля одного персонажа. Ряд важных событий в судьбе отца Николая связан с тем или иным транспортным средством, на котором он передвигается не только в реальном физическом пространстве, но и в пространстве мысли, т. е. движение по земле, воде, воздуху – это движение в мыслях, размышлениях, путь к осознанию истин о себе, мире, Боге.

Отец Николай, приехавший на поезде вместе с Данилом Пачиным в Москву, пересеживается в сани, едет на Шаболовку искать Дом бывшего Зайцева, в котором живет Петька Гирич; затем, убегая от тройки из храма в Замоскворечье, едет на трамвае; уезжает с московского перрона на поезде (паровоз, простуженно прочихавшись, сделал пробуксовку, вагоны пошли). Быстрая скорость передвижения отца Николая, кажется, не оставляет ему времени на осмысление происходящего, он едва успевает скрыться в воротах от тройки, как уже готов к новому побегу – из квартиры Петьки (постоянно ищет глазами дверь), т. к. друг Петьки оказался одним из членов тройки. Сам отец Николай никакой оценки этому передвижению не дает. Отметим, что движение из Вологды до

²⁶³ Зыховская Н.Л. Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов // Вестник Челябинского государственного университета. 2000. № 1. Т. 2. С. 92.

²⁶⁴ Там же. С. 94.

Москвы происходит на технически современном виде транспорта – на поезде, по белокаменной (как ее называет отец Николай, для которого, судя по всему, Москва – сакральный центр) он передвигается на сани, которые везет лошадь. Быстро сообразив, что от тройки можно убежать, отец Николай скрылся от преследователей в подворотне, затем уехал на трамвае.

Во всех упомянутых эпизодах персонаж передвигается по земле (поп-прогрессист пока понимает опасность как физическую угрозу – арест, убийство – и вполне способен избежать ее), т. е. круг его забот, события, переживаемые им, разворачиваются на земле, связаны с жизнью на ней. Он не правит ни одним из перечисленных транспортных средств, но садится в них в качестве пассажира по доброй воле, точно зная, куда ему нужно ехать. Однако смена видов этого транспорта (традиционного, с живой лошадей, на новый – технический) подчеркивает мысль о том, что отцу Николаю в скором времени предстоит определиться и с маршрутом своей жизни, и с видом транспорта, на котором он отправится в это путешествие.

Паровоз, уже возникший в жизни отца Николая, появится в ней вновь. Арестованный, он грузил лесом платформы в Вологде. Озябнув, залез в паровоз греться, «крутнул ручку», в итоге паровоз тронулся (в романе об этом сказано так: «кто-то угнал со станции маневровый паровоз, застопорил путь» (3, с. 331)). Затем поп «крутнул» ручку еще раз, и паровоз остановился. «Фулиган» недалеко уехал. Железнодорожник описывает задержание отца Николая: «На дрезине подъехали, он вылезает, весь вымазался, хохочет. Что, говорит, испугались? Я, грит, хотел вперед, к светлому будущему» (3, с. 332). Символично в этом эпизоде то, что отец Николай отправился на паровозе в путь случайно, смог сам его остановить, сам из него вышел. Незадолго до этого угона между отцом Николаем и Лузиным состоялся короткий разговор, завершая который, священник твердо сказал Степану Ивановичу о том, что Игнаха Сопронов и ему

покажет «где раки зимуют», «Не минует и вас чаша сия!» – предупредил он заведующего уездным финотделом. Лузин отправляется в путь на поезде, вагон качает из стороны в сторону, Степан Иванович вместе с другими пассажирами находится в его «душной утробе, освещенной свечным фонарем» (3, с. 332). Итак, реплики отца Николая, стирая границу между шуткой и пророчеством, содержат в себе важный образ – чаши, которая не минует никого. Вариантом этой чаши для отца Николая становится паровоз, за угон которого ему дадут срок, для Лузина – вагон, душная утроба. Отец Николай способен остановить паровоз и выйти из него, он начинает прозревать суть происходящих событий в отличие от Лузина, который всю ночь в поезде размышляет над тем, зачем его вызвали в губком, но так этого и не узнает. Никаких выводов (на примере судьбы Прозорова, уже арестованного) он не может сделать. Мышление Лузина словно ограничено стенами «душной утробы», выводы отца Николая явно опережают выводы Лузина, шибановский поп (как его называет про себя Лузин) способен «вылезти» из паровоза и даже расхохотаться. Таким образом, паровоз в вещном поле отца Николая указывает на скорость его мысли (не партийный работник, он достаточно быстро понял всё о «светлом будущем»), на его решительность (остановил паровоз, вылез из него), на его принципиальную позицию по отношению к новой власти, на то, что он уже осмысляет судьбу, подозревает, какая чаша его ожидает, т. к. он не готов оказаться в «душной утробе». В рассматриваемом эпизоде в образе предмета, который становится лейтмотивным в вещном поле персонажа, явно проступает его символическое значение (паровоз будущего для страны – утроба, которая способна переварить человека, одновременно он же чаша для отца Николая, которой ему не миновать: он окажется в другой утробе – в трюме «Яна Фабрициуса», выход из которого обернется для отца Николая смертью).

Осужденному отцу Николаю, находящемуся в Московской тюрьме, предложили жить на красноармейском пайке, но с одним условием – ночевать среди переселенцев в Прилуках. Сам себя Перовский сравнил с Хароном (у того была ладья, а у отца Николая дровни, на которых он вывозил из Прилуцкого храма тела умерших за ночь переселенцев). Именно в этот период жизни герой, размышляя над тем, что он сделал не так в прошлом, осознал, что не верил ранее, но теперь, видя вокруг приметы дьявола, убедился в существовании Бога. Раскаившись, отец Николай плачет, пытается прочесть псалом, забывает его строчки, сам себе выносит приговор – такой, как он, Богу не нужен. Находясь в Прилуках, Перовский погружается в состояния, которые позволяют ему видеть прошлое: сжигаемых заживо в деревянном храме сорок монахов, наполеоновских гренадеров, входящих в Москву – все эти картины он будто видит и слышит, сравнивает те смутные времена с настоящим смутным временем. Находясь на границе прошлого и настоящего, внешнего и внутреннего, он видит сон.

Сон, в который провалился отец Николай, служит своеобразным ответом Господа на молитву. Сон характеризуется как тяжелый, необлегчающий, бессмысленный. В нем Перовский увидел себя идущим по крыше Евграфа Миронова вдоль по князьку. Во сне отец Николай вспоминает, что нынче он Харон. «Только плывет не ладья, а скрипучие дровни. Нет, это плывет тесовая крыша Евграфа Миронова. Белые легкие облака реют вокруг, не вверху, а внизу» (4, с. 67). Крыша – важный сновидческий и библейский образ. Крыша крестьянского дома традиционно соотносится с небом (если рассматривать космогонический код сна) и с головой (если рассматривать антропоморфный код сна). В данном случае оба кода взаимосвязаны: изменения, произошедшие в сознании отца Николая, в его мыслях, то есть в его голове, влекут за собой изменения и в его положении в космосе, в мире (придя к вере, он приблизился к Богу, т. е. небу). Облака – библейский символ, знак

незримого присутствия Бога. Движение отца Николая в этом сне строго определено, задано – это движение вперед, движение вдоль князька, возможности повернуть назад нет, это опасное движение (легко можно сорваться). В коннотативном значении слова «князек» содержится положительная семантика: это и название обладающего властью человека, и титул жениха в свадебном обряде²⁶⁵. Князь мира – один из способов номинации Иисуса Христа в Библии. Вероятно, движение отца Николая вдоль по князьку крыши – это движение по жизненному пути, движение вместе с Богом. И небесные творения (облака), и творение человека (крыша) – всё изображается в движении. И если крыша / лодка вытянуты по горизонтали, то фигура отца Николая вытянута по вертикали – так образуется магический крест. В этой картине перемещения запечатлено движение всех элементов космоса, не исключая Божественную составляющую²⁶⁶. Всё в мире сдвинулось – таким изображен мир в трилогии. В монастыре чекисты, Библия идет на растопку. Не просыпаясь, отец Николай задает себе важные вопросы: что и кому он должен сказать? Не забыл ли сделать важного дела? Какой грех оставлен? Нет ли какого стыда? Кого не простил за обиду? Сокрушенно-покаянное состояние духа выражается в этих вопросах. Во сне Перовскому кажется, что он умер. Умер, чтобы воскреснуть. Во сне отец Николай слышит, будто над ним, как над покойником, читают канон «Через бурю напастей по житейскому морю притекаю к тихому пристанищу и молю Тебя: спаси от тления живот мой...». Мотив движения к Богу, как видим, появляется и в этом тексте и рифмуется с текстом сна. Созвучный внутреннему состоянию сновидца текст читает священник, тайно проводящий обряды в Прилуцкой церкви. Прозревший отец Николай спасает этого священника. Неслучайно в маленьком эпизоде отпевания умершего тайным священником символическое значение приобретает мотив света: колеблющийся язычок

²⁶⁵ Якушевич И.В. Символ «дом» в русском языке и поэтическом тексте. Владимир: Транзит – ИКС, 2018. С. 36.

²⁶⁶ Филатова В.Ф. Семиотика народной молитвы // Человек. 2012. № 1. С. 128.

свечного пламени выделяет в темноте фигуру безвестного служителя, зыбкий свет от свечного пламени отражается в его глазах, чистенькая фелонь выделяется в темноте и как будто рассеивает ее (у самого отца Николая фелонь была с пятнами сажи: на святках его фелонь местный шутник спрятал в трубу), а сейчас, в Прилуцком храме, он и вовсе без фелони. Теперь на нем грязный ватный пиджак, подпоясанный ремнем. Горение свечи указывает на горение сердца в молитве ко Творцу, стремление христианина к духовному преображению. Пламя церковной свечи символически указывает на Духа Святого, сошедшего в огненных языках на апостолов, поглаяющего грехи, просвещающего умы и сердца, воспламеняющего души пламенем любви к Богу и друг к другу. После покаянной молитвы, после своего тревожного сна, после увиденного ночью тайного отпевания отец Николай выходит из тьмы неверия: он окончательно прозрел и уверовал. Его посадили в его же розвальни, и теперь он не Харон, а тот, кого везет перевозчик. С этой «лодки» он пересядет на настоящую, на ней его и убьют: о. Николай, в которого стреляет чекист Ерохин, встанет во весь свой двухметровый рост – так повторится графический рисунок сна (лодка – горизонталь, фигура отца Николая – вертикаль). Сон священника про качающуюся крышу / лодку оказался пророческим. Отметим, что в представившейся в сновидении картине герой идет уже не по земле, он идет по крыше или качается в лодке / дровнях, т. е. его путь пролегает по небу, воздуху, воде. Так происходит его сближение с Богом.

Один из эквивалентов рассматриваемого предмета (транспортного средства – утробы) является судно «Ян Фабрициус», в трюмах которого перевозят тысячи осужденных на Печору. «Ян Фабрициус» – вариант воплощения на страницах трилогии мифологемы лодки смерти. Традиционно плавающее судно, на борту которого находится большое количество людей, интерпретируется как Ноев ковчег. В трилогии В. Белова «Час шестой» семантика ковчега не оправдывается: люди на этом

судне не спасаются, не переживают катаклизм, они плывут к новым испытаниям, для многих из них этот путь станет последним. Примечательна история этого судна-перевертыша: прежде чем стать «Яном Фабрициусом» этот корабль был лесовозной «Сайдой». Процесс переименования судна в романе обозначен словом «перекрестили». Судно воплощает собой общество с его иерархической структурой: противопоставляется палуба (как мир сильных, здоровых, сытых, свободных) и трюмы (как мир слабых, больных, обреченных на муки и смерть людей, ссыльных). В одном из трюмов «Яна Фабрициуса» находится и осужденный отец Николай Перовский. Выбравшись из трюма, словно из чрева кита (трюмы «Яна Фабрициуса» в романе названы чревом), он пересаживается на баржу. Отец Николай поет «Вниз по матушке, по Волге...» (эта песня легла в основу народной драмы «Лодка»; строчки из нее «Ничего в волнах не видно... Не видно! Только лодочка чернеет...», воспроизводимые в тексте третьего романа трилогии, можно считать метафорой смерти). Чекист Ерохин приказывает стрелять в отца Николая. Пуля, о которой говорил Ерохин отцу Николаю в келье Духова монастыря, все-таки догнала священника.

Таким образом, можно сделать вывод, что лейтмотив вещи (паровоз – трамвай – дровни – лодка – утроба – чаша) становится важным принципом организации вещного поля отца Николая. Вещь, бытуя одновременно и в реальном мире, и в мире снов/текстов, наполняется символическим значением, маркирует самые важные для духовного развития героя события, подчеркивает готовность персонажа в любой момент времени оказаться в лодке смерти, в утробе, испить уготованную чашу. Все эквиваленты (дровни, сани, паровоз, розвальни, лодка, судно «Ян Фабрициус») актуализируют особую черту отца Николая – его способность к духовному движению: перемещения Перовского в физическом пространстве приводят его к размышлениям о Боге, об отпадении человека

от Бога, к мыслям о том, что для человека в жизни существует только одна дорога – к Богу.

Выводы по главе 3

1. Ансамбль вещей, принадлежащих или используемых персонажем, испытывающих на себе влияние его личности, составляет вещное поле героя. Особенности личности того или иного героя определяют набор вещей, которые входят в вещное поле. Предметы, образующие это поле, уточняют положения антропоцентрической мысли автора.

2. Вещное поле персонажа актуализирует ту или иную особенность мировоззрения героя, его ценностные ориентации. Одним из приемов, который позволяет наметить направление анализа семантики вещного поля, является значение имени собственного.

3. Процессы, происходящие в вещном поле персонажа (утрата вещи, ее возвращение, кража, дарение, изъятие, обретение ею нового владельца), характеризуют духовный путь этого героя.

4. Вещное поле персонажа актуализирует тот или иной контекст (древнерусской традиции скоморошества, христианской идеи смирения, библейского сюжета), учитывая который, можно интерпретировать образы героев в мифопоэтическом контексте.

5. Одним из важных приемов создания системы персонажей можно считать пересечение вещных полей героев. Пересечения подчеркивают сходство или различие героев, то качество человека, которому в художественном мире трилогии придается особое значение.

6. В пределах вещного поля одного персонажа обнаруживаются эквиваленты одной и той же вещи (поезд – трамвай – паровоз – лодка – дровни – телега – судно), что позволяет говорить о такой особенности организации вещного поля персонажа, как наличие лейтмотивной вещи. Одна из ее функций – указывать на главную особенность жизненного пути героя, определять вектор его духовного развития.

7. Вещь может обладать тем же отличительным свойством, что и ее владелец (голос Судейкина и голос его балалайки, голос его совести и звук граммофона), само свойство становится индикатором человека в условиях цивилизационного слома, изображенного в трилогии.

8. Вещи, обретающиеся в полях разных персонажей, вступают в оппозиции. Эта антитеза выражается по-разному: наличием/отсутствием одной и той же вещи, одна и та же вещь может быть использована разными героями в разных целях (карандаш как орудие творчества и оружие), предлагаемая одним персонажем вещь уничтожается другим, разные предметы выполняют одну и ту же функцию, направление иррадиации (от вещи к человеку и от человека к вещи) и ее характер (созидающий или уничтожающий).

9. Вещи, принадлежащие герою, в своей совокупности указывают на архетип героя (демиурга-творца, трикстера, культурного героя).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Трилогия В.И. Белова «Час шестой» изображает крестьянскую Вселенную в особый момент ее существования – незадолго до гибели, на пороге исчезновения. Указание на это особенное время содержится как в названиях романов, так и в их подзаголовках. Заглавие третьего романа, ставшее заглавием всей трилогии, актуализирует особую временную устремленность крестьянской цивилизации – к мученической смерти, к смерти через распятие, подчеркивает необычное качество изображаемой действительности – персонажи постепенно приходят к осознанию того, что привычный им мир, обжитый космос, обустроенный дом разрушаются, доживают последние дни.

В ожидании смерти крестьянской цивилизации, в ожидании собственной смерти персонажи трилогии проявляют особенности своей личности через взаимодействие с вещами. Семантика вещи в трилогии формируется в условиях этого контекста – вещь, жизнь которой началась в другое время, проживает «кануны», «год великого перелома» и «час шестой», существует в неоднородной действительности – исторически конкретной (иногда можно указать точную дату, с которой связаны те или иные события жизни предмета, т. к. в романы включаются различные официальные документы, выдержки из газет, упоминания о происходящих в стране событиях и т. д.) и мифологической, библейской (она создается с помощью введения в тексты романов текстов молитв, псалмов, цитат из Библии, обращения к Апокалипсису, «Божественной комедии» Данте, образов-рефренов бесов, свистопляски, шабаша, дьявольского вихря, эпизодов, в которых персонажи соотносят происходящие события с концом света, с библейскими событиями, описания снов героев, в которых реальность переплетается с ирреальностью, экфрасиса, включения в речь персонажей и повествователя слов *ад, рай*).

Жизнь крестьянской Вселенной в трилогии осмысливается как некое движение, потому жизнь персонажей – это тоже движение, движение по дороге, которое понимается как странствие (время земной жизни христианина – вечное странствие). Следовательно, в вещном мире трилогии особое значение обретают вещи, которые становятся элементами «дорожного» текста: сапоги, чемодан/портфель/котомка, лодка, то есть в каждом вещном круге (по В. Н. Топорову) обнаруживает свое присутствие такой предмет, который выступает метафорой путешествия/странствия (не только в мире внешнем, но и в мире внутреннем: вспоминая о дорогах детства, юности, молодости, персонажи переосмысливают настоящее, ищут путь к Богу, к любимому, к самому себе, к счастью).

Чемодан/портфель/котомка составляют онтологическую основу «видимых» сюжетов, оформляют их логику, оказываются включенными в бытие человека, являются его образом (как правило, такая вещь имеет отличительное свойство, которое характеризует личность владельца этой вещи: чемодан с двойным дном, пустая котомка, оставленный на выходные в ящике портфель репрезентируют внутреннее устройство беловского человека).

В сдвинувшейся Вселенной всё приходит в движение, потому даже сундук отправляется в путь. «Биография» сундука Мироновых дублирует судьбу Евграфа Миронова. Расставание с домом, блуждание по свету, пребывание в другом мире, возвращение (к семье, в дом) – эти этапы жизни проходит и вещь (сундук), и ее владелец (Евграф). С образом сундука в сознании героев трилогии связаны представления о доме, счастье, которые можно обрести вновь благодаря Господу – так в образе сундука актуализируется его прообраз – ковчег (символ завета между Богом и людьми). Существовая в реальности 20–30-х годов XX века, вещь становится знаком богатства, предметом описи, метафорой раскулачивания. Все действия, осуществляемые над сундуком, перевернутые (ковчег должно закрывать, а не открывать, укрывать, а не обнаруживать), таким образом

вещь обнажает новый лик нового мира, то есть становится репрезентативной единицей, несущей в себе главные качества изображаемого мира (сундук как ковчег для одних персонажей и как ящик с богатством, которое подлежит описи, для других указывает на переломную эпоху).

Персонаж как демиург/культурный герой в трилогии В. Белова проявляет себя в первом романе трилогии, кануны – в некотором роде последний этап космогенеза. Миф о создании мельницы творится в «Канунах». Мельница как предмет мифологизируется за счет синкретизма мышления создателя мельницы (Павла Рогова), антропоморфизма (утроба мельницы рождает нового Павла, мельница уподобляется невесте, человеку, способному сакральным жестом – поклоном – выразить благодарность творцу), метафоризации («деревянная дума» воплощается в деревянную плоть, превращается в метафору времени, затем – в метафору безвременья). Мельница, соединяя небо и землю, Бога и человека, устанавливает единый для всех сфер ритм (который человек ощущает в своем сердце). Строительство мельницы, первый ее запуск, дальнейшая работа, остановки в трилогии соотносятся с другими сюжетами – историческим (дьявольский вихрь набирает силы), личным (радости и беды Павла Рогова). Мельница соотносится с мировым деревом, ее создатель выступает медиатором между небом и землей.

Знаком приближения персонажа к границе между жизнью и смертью является такая вещь, как лодка. Особое внимание в кульминационных эпизодах трилогии уделяется сторожкам. Вылетевший из лодки сторожек приводит к ее заполнению водой, в результате – может обернуться затоплением лодки и находящихся в ней людей. Вылетевшие сторожки – слова молитв, благодаря которым герои все-таки спасаются. В двух эпизодах, построенных по одной и той же схеме, спасителем выступает Палашка Миронова. Эти эпизоды можно считать рифмующимися. Одним из способов создания композиционной рифмы является вещь, с которой

связано кульминационное событие, пребывание героя на границе между жизнью и смертью; взаимодействуя с этой вещью, персонажи вспоминают о Боге. В контексте этих эпизодов особенно наглядно проступает символический компонент семантики вещи: актуализируется обрядовый контекст (лодка смерти) и христианский (лодка не только бытовой предмет, транспортное средство, но и метафора церкви, спасения).

Вещный мир в трилогии В. Белова «Час шестой» – один из элементов поэтики, выявляющий драматические изменения национального космоса. В действительности 20–30-х годов XX века лодки превращаются в игрушки дьявола, в плавучие тюрьмы.

На предметном уровне трилогии самые важные вещи (чемодан/портфель/котомка, сундук, лодка, мельница) уподобляются утробе, что, возможно, связано со взглядом автора на описываемые события (утроба не только рождает, но и ограничивает, укрывает, иногда убивает).

Вещи, образующие три круга, принадлежащие одному герою, образуют вещное поле персонажа. Ансамбль вещей, принадлежащих Евграфу Миронову, проявляет общее для разных предметов качество – запах (что диктуется фамилией героя: Миронов от *миро*, т. е. благовоние), подчеркивает такую особенность микрокосма Евграфа, как христианское смирение (миро – благовоние, использующееся в церковных обрядах, дар, который принесли волхвы младенцу Иисусу). Смердящая котомка Евграфа, воняющая овчина шуба, пропахший пиджак маркируют и владельца (запах источают вещи, но сам Евграф тверд в вере, несмотря ни на какие испытания), и мир, в котором он живет (всё смердит, разлагается). Часть предметов имеет общую семантику пути, мытарств (котомка, сапоги). Сундук, ковчег завета, подчеркивает, что Евграф сохранил «ковчег сердца». Потому именно Евграф воссоздает печь (воссоздает космос), видит, как Николай Угодник (на иконе) открывает уста. Таким образом, вещесфера

Евграфа Миронова создает образ персонажа – смиренного праведника в зловонном мире.

Вещное поле Кинди Судейкина, наследника древнерусских скоморохов, образуют вещи, меняющие свои функции (шапка, картуз, шуба разоблачают человека, обнажают его грех, вину, создают его фальшивый образ). Суматошная балалайка Кинди и украденный им граммофон становятся своеобразными акустическими двойниками персонажа, голосом совести. Вещи, принадлежащие Кинде, выявляют одну из главных закономерностей его жизни – осознав свой грех, Судейкин стремится его искупить.

Вещные поля разных персонажей трилогии обнаруживают пересечения. Одним из таких пересечений является взгляд в окно. Окно как готовая вещь делит пространство на свое и чужое, внешнее и внутреннее. Устремляя взгляд в окно, персонаж обращается с вопросами к миру, Богу, ждет на них ответы. Так через вещь соотносятся две бездны – микрокосм и макрокосм. Герои, которые уже нашли ответы на главные вопросы, устремляют свой взгляд сквозь предметы. Окно как граница перестает существовать для тех персонажей, кто давно обрел Бога, прощает миру и людям его слабости, осознавая и свою греховную натуру. Заглядывая в чужое окно снаружи, персонажи обнажают пустоту своей души. Взгляд на мир героев обеспечивается такими оптическими средствами, как очки и зеркала. Очки в перевернутом мире не скрывают истинное лицо персонажа, а срывают с него маску, могут указывать на деформацию духовного зрения героя. Зеркало как вещь присутствует в размышлениях Прозорова о расколоте, перевернутом мире, в диалоге Райберга и отца Николая о совете нечестивых. Следовательно, оптические средства, обеспечивающие видение героев, являются символическими предметами, подчеркивая, в основном, кривизну взгляда одних героев, нежелание увидеть человека в человеке других, попытки собрать истинное отражение мира третьих. В сумме вещи изображают искривленный мир.

В вещном поле персонажа обнаруживаются эквиваленты одной и той же вещи. Например, в вещесфере отца Николая разные эквиваленты (лодка, дровни, сани, розвальни, крыша, «Ян Фабрициус», баржа, трамвай, поезд, паровоз и др.) транспортного средства одновременно бытуют в реальном мире и в ирреальном (в снах/видениях/молитвах), наполняются символическим смыслом, актуализируют особую черту героя – его способность к духовной эволюции (его жизненный путь – поначалу бегство от Бога, затем – путь к нему). Вещь становится лейтмотивной в пределах поля одного героя, становится маркером его судьбы.

Вещные поля героев-антиподов строятся на антитезе: наличие/отсутствие в поле символически значимой вещи, желание ее уничтожить/создать, присвоить/подарить, замена на другую, использование одной и той же вещи в разных целях выявляет разные ценностные ориентации персонажей, разное отношение к миру, человеку, Богу. Вещные поля героев-антиподов (Павла Рогова и Игнахи Сопронова) противопоставляют их друг другу как беса, трикстера культурному герою/демиургу.

Вещное поле персонажа является в трилогии В. И. Белова «Час шестый» способом характерологии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Белов В.И. Собрание сочинений. В 7 томах. М.: РИЦ «Классика», 2011.
2. Есенин С. А. Полное собрание сочинений. В. 7 т. Т. 3. Поэмы. М.: Наука, 1998. 720 с.
3. Пришвин М.М. Сочинения. В 2 т. Т. 1. Мирская чаша. М.: Жизнь и мысль, 2001. 636 с.
4. Сербский Н., свт. Перед зеркалом. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Serbskij/pered-zerkalom/#source (дата обращения 05.06.2026).
5. Шмеман А., протопр. Основы русской культуры: Радиобеседы 1970-1971. М.: Изд-во ПСТГУ, 2025. 430 с.

Словари, справочники, энциклопедии

6. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Москва: Олма-Пресс: Крас. Пролетарий, 2004. 700 с.
7. Мадлевская Е.Л. Русская мифология. Энциклопедия. М.: Эксмо, СПб.: Мидгард, 2005. 780 с.
8. Мужики и бабы: мужское и женское в русской традиционной культуре. СПб.: Искусство-СПб, 2005. 686 с.
9. Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г.Л. Тульчинского и М.Н. Эпштейна. СПб., Алетея, 2003. 512 с.
10. Русский народ. Этнографическая энциклопедия в 2-х томах. М.: Институт русской цивилизации, 2013.
11. Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. М.: Международные отношения, 2009.
12. Словарь вологодских говоров. Вып. 6. Вологда: Русь, 1993. 120 с.
13. Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. Вып. 4. СПб.: издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. 688 с.
14. Словарь русских народных говоров. Л.: Наука, 1987. Вып. 23. 375 с.

15. Словарь русских народных говоров. СПб.: Наука, 2003.
16. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. М.: Прогресс, 1986.
17. Шанский Н.М. Этимологический словарь русского языка. М.: Издательство Московского университета, 1982. Т. 2. Вып. 8.
18. Яцкевич Л.Г. Народное слово в произведениях В.И. Белова: словарь. Вологда: ИЦ Вологодского института развития образования, 2004. 214 с.

Научная и учебная литература

19. Абдурахманова К.Т. Типизация и индивидуализация образа скупого в азербайджанской, русской и европейской литературе. Вести Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка. Серия 1. 2012. С. 96–99.
20. Алпатова Т.А. Сапоги Достоевского: художественная деталь в онтологии Достоевского // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2022. № 5. С. 49–58.
21. Аникин А.В. Из реально-исторического комментария к «Скупому рыцарю» // Временник пушкинской комиссии. 1989. №. 23. С. 111–115.
22. Анисимов К.В. Сундуки у Бунина: смысловые грани предметно-вещного образа // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 2. С. 343–354.
23. Аркатова Т.Е. Вещное поле Дмитрия Медведева в контексте христианской традиции (по роману В. И. Белова «Все впереди») // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. Вып. 4 (60). С. 265–268.
24. Баранов Д.А. Образы вещей (о некоторых принципах семантизации) // Антропологический форум. 2002. № 5. С. 212–227.
25. Базлов Г.Н. Русские гусли. История и мифология. Тверь: Тверской государственный университет, 2012. 45 с.
26. Барт Р. Семиотика Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: издательство им. Сабашниковых, 2003. 511 с.

27. Барташевич Л. Конец лада // Север. 1991. № 2. С. 117–123.
28. Башляр Г. Ящики, сундуки и шкафы // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 78–89.
29. Бердяев Н.А. Судьба России. Москва: Сов. Писатель, 1990. 346 с.
30. Берсенева Л.А. Печь как центр «крестьянского мира» (на материале повести В.И. Белова «Привычное дело») // Беловский сборник. Вып. 7. / Под общ. ред. С.Ю. Баранова. Вологда, 2021. С. 28–31.
31. Большакова А.Ю. В. Белов: метаморфозы русской деревни // Нация и менталитет: феномен «деревенской прозы» XX века. М., 2000. С.73–80.
32. Большакова А.Ю. Претворение агиографической традиции в поэтике В. Г. Распутина и В. И. Белова // Проблемы исторической поэтики. 2025. № 23 (1). С. 293–321.
33. Бондарчук Е. М. Поэтика культурной памяти и предметно-вещная онтология в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2020. № 5 (211). С. 142–154.
34. Борисов А., свщ. Что такое смирение? // Московская духовная академия. Сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://mpda.ru/publications/> (дата обращения 31.05.2026).
35. Бочаров С.Г. Холод, стыд и свобода. История русской литературы sub specie Священной истории // Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской литературы, 2012. С. 121–152.
36. Бугрий Е.П. О фразеологии в прозе В. И. Белова // Русская речь. 1983. № 5. С. 33–35.
37. Буцких Н.В. Символика льва в древнерусском искусстве. 2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://zelomi.ru/journallev> (дата обращения 11.03.2026).
38. Бушмаринова Е. Образ бутылки в русской поэзии. [Электронный ресурс]. URL: <https://article.unipack.ru/50520/> (дата обращения 13.01.2026).

39. Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: ТОО «Радикс», 1993. 588 с.
40. Варнина И.А. К проблеме нравственно-этических и социальных представлений о мире и человеке в трилогии В. Белова «Час шестой» // Русская и белорусская литературы на рубеже XX—XXI вв. / Под ред. С.Я. Гончаровой-Грабовской. Минск: РИВШ, 2010, с. 119–124.
41. Василенко В.М. Русская народная изба и роспись по дереву XVIII–XX веков. М., 1960. 181 с.
42. Ведерникова Н.М. Мельницы и мельник в русской мифологии // Научный диалог. 2014. № 12 (36). С. 6–22.
43. Виноградова Л.П., Толстая С.М. Обувь // Славянские древности. М.: Международные отношения, 1995. В 5 т. Т. 3. С. 475–479.
44. Галахов В. К. Балалайка в народной поэзии // Русская речь. 1992. № 3. С. 99–103.
45. Гельфонд М.М. Лорнеты, окна и зеркала в романе «Евгений Онегин» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4 (2). С. 31–34.
46. Гинзбург Л.Я. Вещный мир // Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. С. 311–354.
47. Гнусова И.Ф. Репрезентация образа священнослужителя в русской и английской литературе XIX в. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2018. 142 с.
48. Григорьев А.В. Выражение «Как у Христа за пазухой» в контексте христианской книжной и народной культуры // Традиционная культура. 2008. № 3. С. 126–131.
49. Гурова Е.П. Образ корабля в житии протопопа Аввакума // Ученые записки Орловского государственного университета. 2016. № 2 (71). С. 110–112.
50. Дегтярева В.В. Мифологема корабля / лодки в художественном мире Г. Мелвилла, Э. Хэмингуэя, В.П. Астафьева // Вестник Красноярского

- государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2011. № 3 (17). С. 64–69.
51. Демичева А.С. Философская специфика категории «вещь» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 10–1 (60): в 3-х ч. Ч. I. С. 78–81.
52. Дубровин Г.Е. Новгородские лодки-однодерёвки // Российская археология. 1994. № 3. С. 177–185.
53. Дунаев М.М. Вера в горниле Сомнений. Православие и русская литература в XVII–XX веках. В 5 т. Том V. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/pravoslavie-i-russkaja-literatura-toma-v-chast-6-dunaev/23/> (дата обращения 30.05.2026).
54. Духовные рассуждения и нравственные уроки Схиархимандрита Иоанна Маслова / Под ред. Н.В. Маслова. Москва: Самшит-издат, 2011. 816 с.
55. Дьяконов И.М. Введение // Мифологии древнего мира. М.: Наука, 1977. С. 5–54.
56. Ершов В. Ф. Истоки души народной: Василий Белов // Память и время. М., 1984. С. 212–246.
57. Жилина У.В. Смирение и протест в христианстве // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2013. № 1. С. 28–29.
58. Житко Р.Г. Онтологизация категории Пустота в философии, эстетике и поэтике литературы русского постмодернизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Том 17. Вып. 11. С. 4246–4252.
59. Жолковский А.Г. «Deux ex machina» // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. 3 / Редкол.: Ю. Лотман (отв. ред.), Л. Вальт, Вяч. Вс. Иванов и др. Тарту: Тартуский государственный университет, 1967. С. 146–155.

60. Жолковский А. Место окна в поэтическом мире Пастернака. [Электронный ресурс]. URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/okno/> (дата обращения 29.05.2026).
61. Журов А.В. Василий Белов: опыт разлома // Новый мир. 2013. № 9. [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2013/9/vasilij-belov-opyt-razloma.html (дата обращения 29.05.2026).
62. Забаев И.В. Смирение и взаимность: религиоведческий анализ этоса современного русского православия // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. 2022. № 102. С. 87–116.
63. Закружная З. С., Коростелёв С. А. «Сундук с вырезками» Ивана Бунина // Новый филологический вестник. 2019. № 1 (48). С. 44–56.
64. Злыднева Н. В. Одежда и время: мотив ветхой одежды как палимпсест // Коды повседневности в славянской культуре: Еда и одежда. – СПб.: Алетейя, 2011. – С. 526–556.
65. Знаменский А.Д. Художественный мир Василия Белова // Убежденность: о жизни, о литературе. Краснодар, 1986. С. 114–125.
66. Зыховская Н.Л. Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов // Вестник Челябинского государственного университета. 2000. № 1. Т. 2. С. 87–95.
67. Иванова В.Я. Архиметафора «Рукавичка» в повести В. Распутина «Последний срок» // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2011. № 10. С.141–147.
68. Иоанн Лествичник, преподобный. Лествица, возводящая в небо. М.: изд-во Сретенского монастыря, 2022.
69. Ионесов В.И. Вещь как медиатор культуры // Вестник Челябинского государственного университета. 2025. № 4 (498). С. 106–114.
70. Ионесов В.И. Люди и вещи: то, что мы создаём, и то, что создаёт нас. Самара: Самарама; Прайм, 2024. 420 с.

71. Ионесов В.И. Предметный мир в диалоге человека и вещи // Вестник Челябинского государственного университета. 2024. № 4 (486). С. 12–22.
72. Карасев Л.В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2011. 400 с.
73. Качеревская О.С., Валюлис С.А. С. Довлатов. Цикл рассказов «Чемодан»: онтология и поэтика вещей // Русистика и компаративистика. 2011. № 6. С. 92–103.
74. Киселева Л. Багаж путешественника (к поэтике «Писем русского путешественника») // *Intermezzo festoso. Liber amicorum in honorem Lea Pild.* Тарту, 2019. С. 28–40.
75. Кирьянов И.К. Пиджак в парламенте: испытание постмодерном // Вестник Пермского университета. Политология. 2018. № 2. С. 147–155.
76. Ключева Е.В. «Мельница мысли». Поэзия Карла Орлеанского. М.: Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный университет, 2005. 336 с.
77. Ключикова Е. «Вы кладите мне котомочку...»: семантика предмета и локальная традиция // Антропология. Фольклористика. Социолингвистика. Сборник тезисов. СПб., 2013. С. 40–44.
78. Ковтун Н. В. Русская традиционалистская проза XX–XXI веков: генезис, мифопоэтика, контексты. М.: Флинта, 2019. 600 с.
79. Козырьков В.П. Социокультурные аспекты пустоты // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2012. № 1 (25). С. 57–64.
80. Королева С. Обряд «проводов души» с ритуальным заместителем умершего (материалы русско-коми-пермяцкого пограничья) // Антропологический форум. 2014. № 23. С. 52–76.
81. Корнев В.В. Понятие «вещь» // Известия Алтайского государственного университета. 2003. С. 73–78.
82. Коточигова Е.Р. Вещь // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высш. Шк., 2004. С. 275–286.

83. Кривошеина А. Мельница // Язык символов. Сборник статей. М.: Новый Акрополь, 2011. 145 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://esoterics.wikireading.ru/92912> (дата обращения 04.06.2026).
84. Куляпин А.И. Карман в советской вестиментарной матрице // Культура и текст. 2003. № 1. С. 104–113.
85. Куляпин А.И. «Окно» и «дверь» в системе символов В. М. Шукшина // Культура и текст. 1997. № 2. С. 98–101.
86. Лазареску О.Г. Предметный мотив одежды в русской литературе и фольклоре // Фундаментальная наука вузам. 2013. № 3. С. 356–368.
87. Лепяхин В.В. Функции иконы. Икона и образ. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/funkcii-ikony-ikona-i-obraz> (дата обращения 29.05.2026).
88. Лизгунов П., иер. Истоки понятия «смирение» // Монастырский хронограф. [Электронный ресурс]. URL: <https://monasteri.cerkov.ru/2025/04/01/istoki-ponyatiya-smirenije/> (дата обращения 31.05.2026).
89. Лизгунов П., иер. Понятие смирения у мужей апостольских и у ранних апологетов // Богословский вестник. 2019. № 1 (32). С. 172–191.
90. Лобанов М.Ф. Мужество таланта // Октябрь. 1982. № 10. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/kan/uny/abo/ut/2.htm> (Дата обращения 29.05.2026).
91. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: издательство Московского университета, 1982. 480 с.
92. Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой. (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания»). [Электронный ресурс]. URL <https://opentextnn.ru/man/lotman-ju-sovmestno-s-m-ju-lotmanom-mezhdu-veshhu-i-pustotoj/> (дата обращения 12.03.2026).
93. Люсый А.П. Пшеница и мельница. Литература в пространстве приостановки истории // Вопросы русской литературы. 2019. № 2 (48/50). С. 53–64.

94. Мартишина Н. И. Мифологизация объектов железной дороги в культуре // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения: Гуманитарные исследования. 2022. № 4 (15). С. 11–16.
95. Мельникова С.В. Образ приходского священника в русской беллетристике XIX века: вариации на тему «маленького человека» // Русская литература. 2015. № 4. С. 96–105.
96. Миролобова Л.Р. Вещь как религиозно-нравственный знак // Актуальные проблемы современности: наука и общество. 2020. № 2. С. 46–50.
97. Найдыш О.В. Смысловая реальность и мифотворчество // Миф в истории, политике, культуре. Сборник материалов III Международной научной междисциплинарной конференции / Под редакцией О.А. Габриеляна, А.В. Ставицкого, В.В. Хапаева, С.В. Юрченко. Севастополь: Филиал МГУ им. М. В. Ломоносова, 2019. С. 158–161.
98. Назарова И.Ю. Культурная семантика пазухи в славянской народной традиции. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/nazarova1.htm> (дата обращения 13.01.2026).
99. Назиров Р.Г. «Вечные образы» в литературе и их русские отражения // Назировский архив. 2020. №. 1 (27). С. 13–79.
100. Нетребская О.Н. Философско-символический смысл вещи: на примере ряда объектов, связанных с жилищем // Восточно-европейский научный журнал. 2023. № 2 (87). С. 28–33.
101. Никитина С.В. Понимание любви и смирения в богословской мысли архимандрита Софрония (Сахарова) // Консультативная психология и психотерапия. 2012. № 3 (74). С. 81–100.
102. Овчаренко А.И. Художественный мир Василия Белова // Большая литература: основные тенденции развития советской художественной прозы, 1945–1985 гг.: шестидесятые годы. М., 1985. С. 226–254.
103. Осинская И. Поэтика сказки: обувь и обувщики // НЛО. 2015. № 38. [Электронный ресурс]. URL:

https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/38_tm_4_2015/article/11687/
(дата обращения 11.03.2026).

104. Осипов Д. Обувь, которую не носили // Наука и жизнь. 2007. № 5. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nkj.ru/archive/articles/11389/> (дата обращения 20.07.2024).

105. Охоцимский А. Иисус на троне. [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2012/11/26/630> (дата обращения 26.10.2025).

106. Партэ К. Опасные тексты России. Политика между строк. СПб., 2007. 333 с.

107. Петров А.В. Рецензия на книгу: Энциклопедия «Привычного дела» В.И. Белова: монография / редактор и автор вступительной статьи С.Ю. Баранов. Вологда: Полиграф-Периодика, 2021. 655 с. // Вестник Вологодского государственного университета. Серия: исторические и филологические науки. 2022. №3. С. 111–113.

108. Петрова Н.А. Предметы интерьера в художественном тексте: стул // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. № 4 (28). С. 162–167.

109. Печерская Т.И. Предмет как сюжетный маркер: сапоги в русской литературе 1840–1870-х годов // Сибирский филологический журнал. 2014. № 3. С. 86–93.

110. Подюков И.А. Символизм бытовых вещей в традиционной русской культуре Прикамья // Современное изобразительное искусство, архитектура и дизайн: грани и границы. Материалы Всероссийской научно-практической конференции X «Терёхинские чтения» / Под. ред. А.П. Крохалевой. Пермь, 2020. С. 73–82.

111. Поливанов К. О «ветхой одежде» Плюшкина. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hse.ru/data/2012/03/13/1266273849/POLIVANOV-bozze.pdf> (дата обращения 02.06.2026).

112. Пономарева Д.В. «Человек, который не спит»: о специфике интерпретации русского мифа о Дон Кихоте в серии рассказов А. Беяева

- «Изобретения профессора Вагнера» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2023. Том 27, № 3. С. 109–120.
113. Поплавская И. А. Образ воды в «Записках охотника» И. С. Тургенева // И. С. Тургенев и время. Сборник статей. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2019. С. 74–87.
114. Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
115. Пучкова А.Е. Предметность в осмыслении окружающего пространства и становление личности героя-рассказчика: «Письма русского путешественника» // Litera. 2025. № 8. С. 309–319.
116. Пучкова А.Е. Предметный мир в российской массовой прозе второй половины XVIII в. (Михаил Чулков, Матвей Комаров) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2025. Том 18. Вып. 7. С.2929–2934.
117. Разуvalова А. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 616 с.
118. Ривош Я. Купеческая одежда // Время и вещи. М.: Искусство, 1990. С. 207–211.
119. Розанов Ю.В. Мифологема блуждания по лесу в повести В.И. Белова «Привычное дело» // Словесность и история. 2020. № 2. С. 146–155.
120. Романов А.А. Великая доля. Труды Василия Белова // Искры памяти. Вологда: КИФ «Вестник», 1995. 302 с.
121. Романтизм: вечное странствие / Отв. ред. Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина. М.: Наука, 2005. 398 с.
122. Ростовцева Ю.А. Плывущий корабль как мотив-символ в «Житии» протопопа Аввакума // Вопросы литературы. 2022. № 5. С. 84–99.
123. Савелова Л. В. Метафизика предметности в романе-трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» // Вопросы русской литературы. 2015. № 3. С. 18–25.

124. Смыковская Т.Е. «И не дают мне отчаяться светлые мысли мои...»: Предметный образ как носитель памяти в повести В. Черкесова «Синее стеклышко» // Лосевские чтения – 2019. С. 42–54.
125. Смыковская Т. Е. Национальный образ мира. М.: Флинта, 2021. 156 с.
126. Шанина Ю.А., Аношина А.А. Мифологема корабля в русской литературной традиции начала XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 10 (76): в 3-х ч. Ч. 3. С. 45–48.
127. С разных точек зрения: «Кануны» В. Белова. М.: Советский писатель, 1991. 240 с.
128. Саенко Н.Р. Семиотическая универсальность пустоты в искусстве // Современные философские исследования. 2010. № 3. С. 80–85.
129. Сальникова В.Я. Пространственные оппозиции романов В. Белова («Кануны», «Год великого перелома», «Час шестой») // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2010. № 1. С. 91–98.
130. Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М.: Индрик, 2004. 320 с.
131. Селезнев Ю.И. Василий Белов: Раздумья о творческой судьбе писателя. М.: Сов. Россия, 1983. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/belov/seleznyov/1.htm> (дата обращения 29.05.2026).
132. Селезнев Ю.И. Современность традиции. Заметки о творчестве Василия Белова // Наш современник. 1974. № 11. С. 162–172.
133. Сердце: христианское учение. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/serdce-xristianskoe-uchenie> (дата обращения 04.06.2026).
134. Сиволобова И.А. Поэтика вещи в современной австрийской литературе (на материале романов Э. Елинек „Die Liebhaberinnen“, „Die Klavierspielerin“, „Die Ausgesperrten“) // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2017. Том 3. № 4. С. 95–104.

135. Симфония по творениям святителя Игнатия (Брянчанинова) / Под общ. ред. архимандрита Романа (Лукина). Ставрополь: Издательский центр Ставропольской Духовной Семинарии; ССШ, 2007. 368 с.
136. Симфония по творениям святителя Феофана, Затворника Вышенского. Изд. 2-е. М.: ДАРЪ, 2008. 640 с.
137. Смирнова О.В., Свитич А.Л., Демина И.Н. Газета как визуальный символ в произведениях изобразительного искусства // Вопросы теории и практики журналистики. 2024. Т. 13. № 4. С. 723–741.
138. Соколов С.Н. Венский стул // Красный Север. 1935. 30 мая. С. 4. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/forest/forest/lesopilka/6.htm?ysclid=mh5vpj340102273506> (дата обращения 26.10.2025).
139. Соловьев, А.В. Хронотоп вещи или вещь хронотопа: вещь как структуризатор пространства и времени // Неофилология. 2024. Т. 10. № 3. С. 733–742.
140. Спивак Р.С. Небесный и земной Космос русской литературы конца XIX–начала XX века. Знаки и смыслы. СПб.: Нестор-История, 2020. 380 с.
141. Султанов К.К. Энциклопедия «Привычного дела» В.И. Белова: Монография / Под ред. С.Ю. Баранова. Вологда: Полиграф-Периодика, 2021. 655 с. // Вопросы литературы. 2022. № 5. С. 290–296.
142. Тимофеева Е.В. Значение и место добродетели смирения в святоотеческом предании // Церковь. Богословие. История. Материалы VII Всероссийской научно-богословской конференции. Екатеринбург: Екатеринбургская духовная семинария, 2019. С. 178–183.
143. Толстогузов П.Н. Семиотика одежды в «Братьях Карамазовых»: сюртук и подрясник // Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема. 2024. № 1 (54). С. 87–91.
144. Топоров В. Н. Вещь в антропологической перспективе (апология Плюшкина) // Миф. Риутал. Символ. Образ: Исследования в области

мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.

145. Трубецкова Е.Г. Глаз и оптические средства: деформация зрения в прозе Владимира Набокова // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 429. С. 58–65.

146. Труфанова И.В. Мотивы окна и двери в повести Б. Л. Пастернака «Детство Люверс» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. Вып. 4. С. 1035–1043.

147. Фатеева Н.А. Поэт и проза: книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с.

148. Федорова А. В. Люди и вещи // Баранов С.Ю., Воронина Т.Н., Головкина С.Х., Ильина Е.Н., Патапенко С.Н., Розанов Ю.В., Федорова А.В., Фишер Н.Л. Повесть В.И. Белова «Привычное дело» как вологодский текст: монография / С.Ю. Баранов, Т.Н. Воронина, С.Х. Головкина, Е.Н. Ильина, С.Н. Патапенко, Ю.В. Розанов, А.В. Федорова, Н.Л. Фишер. Вологда: ИП Киселев А.В. 2016. С. 53–80.

149. Федорова А.В. Принципы функционирования «вещных образов» в повести В. Белова «Привычное дело» // Беловский сборник. Вып. 2 / Администрация г. Вологды, Вологодский гос. ун-т, Союз писателей России, Вологодское отделение РГО. Вологда: Легия, 2016.

150. Федорова А.В. Роль образов Москвы и Вологды в реализации оппозиции город/деревня в трилогии В. Белова «Час шестой» // Вестник Череповецкого государственного университета. Филологические науки. 2015. № 3 (64). С. 91–94.

151. Филатова В.Ф. Семиотика народной молитвы // Человек. 2012. № 1. С. 116–131.

152. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: ТОО «Мифрил», Русская книга, 1993. 365 с.

153. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

154. Фуксон Л.Ю. Чтение романа Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ» // Новый филологический вестник. 2011. Т. 16. №. 1. С. 55–63.
155. Хакимова Ж.Ф. Мифопоэтический закон «вихревого движения» и мифологема «мельницы» в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Вестник Казанского государственного педагогического университета. Филология и культура. 2003. № 1. С. 32–41.
156. Ханинова Р.М. Русская и калмыцкая литература XX–XXI веков: жанр, конфликт, герой. Учеб. пособие. Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2018. 226 с.
157. Хонг Е.Ю. Характерологическая функция антропоморфной вещи в прозе XX века // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2021. №4. С. 99–106.
158. Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 248 с.
159. Чансес Э. Другие измерения. Сундук/чемодан Андрея Битова // Русская литература. 2012. №. 3. С. 204а-210.
160. Чудаков А.П. Предметный мир литературы. (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. 336 с.
161. Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. 322 с.
162. Шанина Ю.А., Андреева А.А. Мифологема корабля в русской литературной традиции начала XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 10 (76): в 3-х ч. Ч. 3. С. 45–48.
163. Шмаина-Великанова А. О пустоте и пустыне // Духовное противостояние пустоте и пустыне. Избранные материалы международной конференции. М.: Свято-Филаретовский институт, 2022. С. 11–18.
164. Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX веков. М.: Индрик, 2003. 526 с.
165. Щукин В.Г. Город и миф: Исследования в области геопэтики. М.: ЛЕНАНД, 2022. 424 с.

166. Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. М.: изд-во МГУ, 1994. 144 с.
167. Якушевич И.В. Символ «дом» в русском языке и поэтическом тексте. Владимир: Транзит – ИКС, 2018. 182 с.
168. Яцкевич Л.Г. Народное слово в произведениях В.И. Белова: словарь. Вологда: ИЦ Вологодского института развития образования, 2004. 214 с.

Диссертации и авторефераты диссертаций

169. Аргов А.В. Культурные смыслы русского скоморошества: автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01. СПб., 2015. 20 с.
170. Аркатова Т.Е. Национальный образ мира в прозе В.И. Белова: диссертация ... кандидата филол. наук: 10.01.01. Владивосток, 2008. 195 с.
171. Болотникова О.Н. Семантика и функции двери и окна в художественном мире Н.В. Гоголя: автореферат дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01. Томск, 2017. 23 с.
172. Большакова А.Ю. Феномен деревенской прозы, вторая половина XX в.: диссертация ... доктора филол. наук: 10.01.01. Москва, 2002. 403 с.
173. Давыдова И.К. Вещный мир в творчестве Н.С. Лескова: автореферат дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01. Орел, 2021. 19 с.
174. Королева С.Ю. Художественный мифологизм в прозе о деревне 1970-90-х годов: автореферат дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01. Пермь, 2006. 21 с.
175. Красушкина А.В. Художественное единство «человек-вещь» в сборнике «Физиология Петербурга»: становление поэтики натуральной школы: автореферат дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01. Череповец, 2008. 22 с.
176. Латышев О. Ю. Типологические особенности и межнациональные связи русской «деревенской» прозы 1960-х годов: автореферат дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.02. Майкоп, 2000. 22 с.

177. Макарова И.С. Образное поле «корабль» в западноевропейской литературе: автореферат дис. ... доктора филол. наук. М., 2021. 37 с.
178. Мякинина Е.С. Вещный мир в творчестве Н.В. Гоголя: На материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Миргорода» и «Петербургских повестей»: автореферат дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01. Москва, 2006. 17 с.
179. Полищук В.Б. Поэтика вещи в прозе В. В. Набокова: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01. СПб., 2000. 176 с.
180. Рахманкулова Д.Р. Вещь как мера культуры человека: автореферат дис. ... кандидата филос. наук: 24.00.01. Нижний Новгород, 2005. 27 с.
181. Соколова Л.В. Духовно-нравственные искания писателей-традиционалистов второй половины XX века: В. Шукшин, В. Распутин, В.Белов, В.Астафьев: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. Санкт-Петербург, 2005. 381 с.
182. Урманов А.В. Поэтика прозы А. И. Солженицына: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. М., 2001. 495 с.
183. Чэнь В. Специфика содержания базовых этнических ценностей в русской деревенской прозе: автореферат дис. ... кандидата филол. наук: 10.02.19. Москва, 2020. 24 с.
184. Широкова Л.В. Проза В.И. Белова в контексте русской литературы 80-х – 90-х годов XX века: автореферат дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01. Вологда, 2004. 18 с.