

УДК 82-31

DOI 10.52452/2658-7475-2025-4-28-75-96

СУНДУК В ТРИЛОГИИ В.И. БЕЛОВА «ЧАС ШЕСТЫЙ»: ГРАНИ СМЫСЛА

© 2025

А.П. Белова

Белова Анна Павловна, SPIN-код: 9831-3131, ORCID: 0009-0002-6138-7301, преподаватель литературы Общеобразовательной автономной некоммерческой организации «Школа «Летово» (Российская Федерация, 108802, г. Москва, ул. Зимёнковская, 3); методист отдела методологии и перспективной дидактики Института содержания, методов и технологий образования Московского городского педагогического университета (Российская Федерация, 129226, г. Москва, 2-й Сельскохозяйственный пр-д, д. 4, к. 1), anna_p_b@mail.ru

Статья поступила в редакцию: 11.12.2025

Статья принята к публикации: 17.12.2025

В статье рассматривается предметно-вещный образ сундука в трилогии В.И. Белова «Час шестой». Прослеживается динамика этого образа: от сундука как хранилища девичьего приданого к сундуку как своеобразному ковчегу, знаку завета между Богом и людьми. Отмечается сходство эпизодов трилогии, в которых персонаж выступает вором, взламывающим сундуки, с эпизодами древнерусских повестей. На основе анализа вещесферы персонажа как ансамбля трех разновидностей ящиков (ларя, сундука и шкафа) выдвигается предположение об изображении героя в двойном ракурсе. Рассматривается визуальный код, сопровождающий упоминания о сундуке в тексте романа: изображение льва с поднятой лапой на двери в горницу соотносится с образом главы дома – Евграфа Миронова. Устанавливается особая связь между «сундучным» эпизодом и эпизодом раскулачивания. Делается вывод о том, что развитие метафорического и аллегорического значения образа сундука-ковчег обусловлено временем романного действия: в переломный, кризисный момент истории в обычной, казалось бы, вещи начинает проявляться ее бытийный статус.

Ключевые слова: вещь, трилогия, сундук, ковчег, переломные моменты истории, предметный мир, вещесфера персонажа.

Одним из определяющих принципов художественного мировидения является поэтика предметности [Пучкова 2025, с. 2930]. Анализируя предметный/вещный мир, современные исследователи используют следующие понятия: сфера предметности, контуры «предметного» уровня, предметный мир, предметный образ, предметная деталь [Пучкова 2025, с. 2930; Анисимов 2020, с. 344], предметный срез

хронотопа [Анисимов 2020, с. 346], вещная среда [Ленсу 2009, с. 106], «человеко-вещный» контекст [Топоров 1995, с. 32], вещный космос [Топоров 1995, с. 27], вещный мир, вещный код [Цивьян 2001, с. 123], «текст вещей» [Домников 2019, с. 145], «вещь-актер», вещный дискурс, нарратив вещи [Махов 2013, с. 20]. Приведенный список терминов демонстрирует некоторые тенденции: 1) в современном литературоведении наблюдается устойчивый интерес исследователей к изучению предметного мира в художественном тексте; 2) ракурс исследований может варьироваться (от внимания к образу одного предмета – к полю предметов, которое выстраивается вокруг одного персонажа, затем – к миру предметов в одном произведении/в нескольких произведениях разных авторов или нескольких текстах одного жанра); 3) предметы рассматриваются в их взаимосвязях друг с другом и во взаимосвязях с пространством и временем, отображенными в художественном тексте, посредством чего моделируется образ действительности; 4) в некоторых работах вещи рассматриваются как актанты, которые организуют свой нарратив.

В современных исследованиях слово «вещь» приобрело значение термина, обозначающего изображение предметов, преимущественно рукотворных, так или иначе вызывающих внимание персонажей или первичных субъектов речи [Романова 2009, с. 26].

Первоначальным индикатором анализа текста, по мнению А. Чудакова, может стать список предметов. Думается, что 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, очеп, 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, аксессуары, атрибуты (сапоги, полу-сапожки, краги, джимы, валенки, ботинки, камаши, опорки, шапка, костюм мужской, рубаха, пиджак, гимнастерка, галифе из чертовой кожи, перчатки, рукавицы, плащ, макинтош, шуба, казачок, эпитрахиль, камилавка, стихарик, прапорцы, фата, кашемировка, сарафан,

чулки, 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, Кувшиново, 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).

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, микрокосмоса [Цивьян 2001, с. 121]. 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 изображается в трилогии В.И. Белова «Час шестой».

Трилогия В.И. Белова «Час шестой» – крестьянский эпос, книга о гибели крестьянской Вселенной. Как видно из этого названия, трилогия посвящена изображению мира 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 заглавии каждого романа, входящего в нее («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» обозначает жанр христианской письменности, для которого характерно описание событий от сотворения мира и человека до современной автору эпохи; в произведениях этого жанра все события истории нанизываются на единую шкалу времени, устремленного к своему пределу (эсхатону). 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.

На предметном «срезе» хронотопа трилогии В.И. Белова «Час шестой» обнаруживается присутствие такой вещи, как сундук. Автор 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 их назначение – помещать 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 Гиринина 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 (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» [Белов 2011А, с. 101]). Следовательно, образ сундука 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: например, несгораемый железный сундук в доме торговца Лошкарева, как и старинные лошкаревские счета, лежащие на нем, принадлежат уже не Лошкареву. 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, 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 – «крашенный 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 семьи, к нему отнесутся как к близкому, а его тревоги и волнения постараются сделать не такими ощутимыми. 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 сего 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 о замужестве, 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 се-

мы, 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» [Белов 2011А, с. 168]), Игнаха садится одной ягодицей на сундук. Отказываясь покинуть церковь и продолжая настаивать на своем, не принимая доводов священника («Я таких законов не знал и знать не хочу и прошу вас выйти вон!» [Белов 2011А, 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, 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...» [Белов 2011А, 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 функционально не предназначены для путешествий, которые должны стоять в домах, закрепляя связь людей с жилищем, 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 о вступлении 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 была 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!» [Белов 2011Б, 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» [Белов 2011Б, 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, погибли 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 [Белов 2011Б, с. 377]. Ансамбль из трех ящиков (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...» [Белов 2011Б, с. 120].

Составленные Игнахой описи можно сопоставить с первыми «текстами вещей», которые представляли собой списки имущества (пожертвований в храмы, наследства, приданого). По замечанию Цивьян, они развивали подхваченный у космологических текстов жанр перечисления, каталога [Цивьян 2001, с. 122]. 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» [Белов 2011Б, 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 звоночка трансформировался в плач Луковки. Голос 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!» [Белов 2011Б, с. 189]).

Еще один девичий сундук с приданым описывается в контексте 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 лежащий на божнице ключ от сундука сестры Фаины, 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 дан 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, напоминает похожие эпизоды в сатирических повестях древнерусской литературы. Митя ищет материал, который может сымитировать красный флаг, и красная в белый горошек наволочка из сундука Фаины заменяет его (фразы «шут с ним, с горохом!» и «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. Миролюбовой, если рядом с образами святых появляется образ

вещи, то он неслучаен, так как является сверхчувственным знаком абсолютных тайн [Миролюбова 2020, с. 48]. 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/разворачивается, владелицы сундуков так и не выходят замуж, даже если сундук к ним вернулся), либо это сундук с вещами вдовы (Самоварихи, Платоши, матери Арсентия Шиловского). К сказанному добавим, что традиционно в художественной литературе сундук связан с мотивом соблазна (его, как тайну, хочется открыть). В контексте трилогии В. 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 (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, чем-то напоминающая анекдот, развивается параллельно с другой, которая показана иными 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!» [Белов 2011А, 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...» [Белов 2011А, 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 новое время честно заработанное человеком богатство может привести его к нищете или даже смерти (из-за этого добра повышают налог, а изъятие имущества не гарантирует спасения 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» [Белов 2011А, с. 350]. Подобное описание льва можно найти в другой книге В. 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 не-серьезно. Да и сам лев улыбался...» (из книги «Повседневная жизнь русского Севера» [Белов 2011В, с. 276]).

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 недаром 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 [Василенко 1960, с. 22] отмечает, что голова льва, фигуру которого можно увидеть на фронте избы, всегда обращенная к зрителю, встречает пристальным взором подходящего к дому. Очеловеченная голова льва делает его домашним, близким, похожим на льва из фольклорных и литературных 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. Буцких Н.В. 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 положительно – образ храброго воина, праведника, Христа, так и отрицательно – несправедного правителя, смерти и даже самого дьявола [Буцких 2018]. 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 скрылось начальство вместе с Кешей Фотиевым. «– Господи, до чего дожили! – всплеснула руками Таисья Ключина. – Сундуки посереде улицы. – Чево про сундуки говорить? Живых людей из домов выганивают» [Белов 2011Б, 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 некие сооружения, с крышкой-крышей, в которых можно хранить/жить, спасать и спастись, которые могут быть заперты 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. Топоров) [Топоров 1995], 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: 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 схоро-

нил 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...» [Белов 2011Б, 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...» [Белов 2011Б, 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 симптома [Фарино 2004, с. 334]. В рассматриваемом эпизоде романа «Час шестой» 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 шепоток доносится до слуха Евграфа, Палашка, перекрестив дочь, засыпает счастливая, представляя, как в Троицу ее выросшая «дочь» 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 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.

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 перемещается 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 им пережить 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-типологически [Петров 2019]. 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, 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 также 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 [Белов 2011Б, с. 458]. Чтением этой Библии (Апокалипсиса), в котором участвуют многие 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 спасти 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 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, 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 – началом 30-х годов XX века.

Источники

Белов 2011А – Белов В.И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. М., 2011.

Белов 2011Б – Белов В.И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4. М., 2011.

Белов 2011В – Белов В.И. Собрание сочинение: в 7 т. Т. 5. М., 2011.

Литература

Анисимов 2020 – Анисимов К.Р. Сундуки у Бунина: смысловые грани предметно-вещного образа // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 2. С. 343–354.

Буцких 2018 – Буцких Н.В. Символика льва в древнерусском искусстве [Электронный ресурс]. URL: <https://zelomi.ru/journallev> (дата обращения: 06.10.2025).

Василенко1960 – Василенко В.М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII–XX веков. М., 1960.

Домников 2019 – Домников С.Д. «Тексты вещей». Традиционный текст в эпистемологической перспективе // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2019. № 2. С. 145–156.

Ленсу 2009 – Ленсу Я.Ю. Эстетика предметного мира в «Одиссее» Гомера // Инновационные образовательные технологии. 2009. № 2 (18). С. 106–110.

Махов 2013 – Махов А.Е. Книпп Р. Нарративы вещей. Литературное моделирование отношения «человек – вещь» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. 2013. № 4. С. 18–21.

Миролюбова 2020 – Миролюбова Л.Р. Вещь как религиозно-нравственный знак // Актуальные проблемы современности: наука и общество. 2020. № 2. С. 46–48.

Петров 2019 – Петров А.Е. Ковчег завета [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1841628.html> (дата обращения: 07.10.2025).

Пучкова 2025 – Пучкова А.Е. Предметный мир в российской массовой прозе второй половины XVIII века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2025. Том 18. Выпуск 7. С. 2929–2934.

Романова 2009 – Романова Г.И. Мир эпического произведения: на материале русской литературы XIX–XX вв.: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.08. М., 2009.

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

Фарино 2004 – Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб., 2004.

Чудаков 1992 – Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992.

Цивьян 2001 – Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб., 2001.

CHEST IN V.I. BELOV'S TRILOGY "THE SIXTH HOUR": THE BOUNDARIES OF MEANING

A.P. Belova

Institute of Education Content, Methods and Technology,
Moscow City University; Letovo School (Moscow, Russia)

The article examines the material image of chest in V.I. Belov's trilogy "The Sixth Hour". It traces the dynamics of this image: from a repository of a girl's dowry to a kind of ark, a sign of the covenant between God and humans. The article notes the similarities between the episodes in the trilogy, where the character acts as a thief breaking into chests, and the episodes in Old Russian tales. Based on the analysis of the character's material sphere as an ensemble of three types of boxes (a chest, a trunk, and a wardrobe), it is suggested that the character is depicted in a dual perspective. The article examines the visual code accompanying references to the chest in the novel: the image of a lion with its raised paw on the door to the room is associated with the image of the head of the household, Yevgraf Mironov. A special connection is established between the "chest" episode and the episode of dekulakization. It is concluded that the development of the metaphorical and allegorical meaning of the chest-ark is determined by the time of the novel's action: at a turning point in history, the object begins to reveal its existential status.

Keywords: Object, trilogy, chest, ark, turning points in history, material world, character's material sphere.