

УДК 398  
ББК 82  
Ф 75

Редколлегия сборника:

*А.П. Солнцева* (редактор-составитель), *А.В. Фадеева*

Рецензенты:

*А.В. Костин*, доктор философских наук  
*М.В. Каманкина*, кандидат искусствоведения

**Фольклор и фольклоризм в меняющемся мире / Сб. ст. –**  
М., 2010. – 366 с. – ISBN 978-5-98287-024-7

Сборник посвящен определению и исследованию фольклорных тенденций и граней фольклоризма в искусстве и культуре XIX–XXI вв. В основном это определенный итог чтений, ежегодно проводимых отделом народной художественной культуры Государственного института искусствознания в память о выдающемся ученом-слависте, теоретике фольклора, знатоке чешского народного театра П.Г. Богатыреве (1893–1971). В отличие от первой книги, «Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи» (СПб., 2002), авторы данного труда – философы, музыковеды, театроведы, фольклористы – стремятся выделить и охарактеризовать явления фольклорного характера в искусстве и культуре современного общества, рассматривая их в широком историко-культурном контексте.

ISBN 978-5-98287-024-7

© Государственный институт  
искусствознания, 2010

## СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии .....	5
<i>Чеснов Я.В.</i> Фольклорный концепт человека .....	14
<i>Гамзатова П.Р.</i> Проблема этнической самоидентификации в искусстве Средней Азии и Северного Кавказа в конце XX века.....	46
<i>Солнцева Л.П.</i> «Юнцы, за которыми тысячелетия» .....	68
<i>Котович Т.В., Малей А.А.</i> Пространственно-пластическая структура спектакля «Несцерка» Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа (на фоне белорусских ритуально-обрядовых комплексов).....	88
<i>Фадеева Л.В.</i> Трансформация фольклорных мотивов комедии А.Н. Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше» в постановке С.В. Женовача.....	113
<i>Михайлова Н.Г.</i> Фольклоризм в прозе Н.С. Лескова.....	138
<i>Сорокина С.П.</i> Вертеп в современных постановках .....	157
<i>Данченкова Н.Ю.</i> Народная песня в хоровой обработке. С.А. Жаров и хор донских казаков.....	168

<i>Уварова И.П.</i> «Человек дождя». Беседы с Дмитрием Покровским.....	190
<i>Жуланова Н.И.</i> <i>Word Musik</i> и российский фольклоризм (конец XX – начало XXI века) .....	212
<i>Дорохова Е.А., Пашина О.А.</i> Взаимодействие народной календарной системы с системой советских праздников.....	237
<i>Балдина О.Д.</i> Предметно-материальный мир традиционной народной культуры в проектных формах прошлого и настоящего .....	246
<i>Мельников Г.П.</i> Традиции и новации в народной игрушке (в свете проблемы автоидентификации мастеров) .....	280
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;"><i>Богемская К.Г.</i></span> Витезслав Незвал об Анри Руссо .....	296
<i>Незвал В.</i> [Анри Руссо] Публикация и перевод <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;"><i>К.Г. Богемской</i></span> .....	301
<i>Суханова Т.Н.</i> Сетевые Ники: образ жизни и «народное творчество» .....	311
<i>Чеснов Я.В.</i> Субстанции памяти: Родина, памятник Пушкину и ландшафт .....	331

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Название этой книги вводит нас в проблематику, связанную с функционированием традиционного пласта культуры в условиях динамично развивающейся современности. Какие из актуальных для нас сегодня знаний и представлений имеют глубокие мифологические корни? Как прорастают из прошлого в настоящее образы и сюжеты национального фольклора? Сколь органичны для современного художника исполнительские приемы народных мастеров? Эти и многие другие вопросы могут увлечь нас не только в область серьезных научных исследований, но и в сферу смелых художественных экспериментов, что свидетельствует о неподдельном интересе к традиционным знаниям и формам творчества как ученых, так и людей искусства – музыкантов, живописцев, скульпторов, театральных режиссеров.

Возвращение к фольклорным истокам – вечная тема. Однако сегодня, когда, по меткому замечанию И.И. Земцовского, «весь мир пульсирует вторичной традицией», ее исследование имеет особенный смысл. Ведь в реальности мы чаще сталкиваемся не с аутентичным фольклором, а с различными формами фольклоризма, многообразия которых в полной мере не осмыслено специалистами.

Определению и исследованию фольклорных тенденций и граней фольклоризма в искусстве и культуре второй половины XIX–XXI века посвящены статьи, включенные в этот сборник. Закономерно, что сложился он как своеобразный итог чтений, ежегодно проводимых отделом народной художественной культуры Государственного института искусствознания в память о П.Г. Богатыреве (1893–1971), выдающемся ученом-слависте, теоретике фольклора, знатке чешского народного театра.

Коллеги ученого всегда отмечали его внимание к «живому фольклорному процессу»<sup>1</sup>. П.Г. Богатырев направлял свои усилия на изучение фактов и явлений, которые отвечали бытовым и эстетическим потребностям современного этноса. Как собирателя и исследователя его интересовала та «лаборатория», в которой рождались, отбирались и перерабатывались фольклорно-этнографические тексты. Следовательно, объектом внимания П.Г. Богатырева было фольклорное сознание человека XX столетия, синтезирующее в себе опыт как традиционного, так и нового, профессионального искусства. Отсюда тяготение П.Г. Богатырева к изучению форм, в бытовании которых прослеживается соединение разных типов творчества. Как ни вспомнить его работу о народном театре чехов и словаков, в которой есть место и такому наблюдению: «Что же касается отдаления одного вида искусства от другого или приближения одного к другому и восприятия того или иного искусства на фоне реальных вещей и лиц – всё это факты, с которыми мы встречаемся в истории новых видов искусства. Так, например, в развитии поэзии имеет место диалектическая антиномия: поэзия развивается, всё время, удаляясь от практического языка, одновременно к нему приближаясь. То же наблюдается в живописи, и в музыке, и особенно в театре, где эта антиномия наиболее ярко проявляется. Дело только в том, чтобы знаки искусства были при этом доминантными в сравнении со знаками внеэстетическими. В том же случае, когда при восприятии возникает борьба между двумя видами искусства..., доминантными должны оказаться знаки, принадлежащие искусству, воспринимаемому нами в данный момент. Самый же процесс отталкивания и приближения... процесс совершенно нормальный»<sup>2</sup>.

Сложные взаимодействия, о которых пишет П.Г. Богатырев, осуществляются каждый раз по-разному. В статьях, включенных

---

<sup>1</sup>См.: *Сорокина С.П.* Функционально-структуральный метод П.Г. Богатырева // Богатырев П.Г. Функционально-структуральное изучение фольклора (Малоизвестные и неопубликованные работы). М., 2006. С. 11.

<sup>2</sup>*Богатырев П.Г.* Народный театр чехов и словаков // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 135.

в этот сборник, они рассматриваются на примере театра, музыки, литературы и изобразительного искусства. В поле зрения оказывается и интернет-среда, то есть совершенно новая область реализации традиционных фольклорно-этнографических представлений, интересующая сегодня многих исследователей<sup>3</sup>.

Когда имеешь дело с таким разноплановым материалом, говорить об универсальных моделях вряд ли корректно. Читатель этой книги будет каждый раз соприкасаться с частным случаем претворения современного фольклоризма – творчества на фольклорной основе за пределами фольклорной традиции. Общим же станет один из важных для искусствоведения вопросов, а именно: что побуждает человека нового времени, горожанина до мозга костей, разорвавшего последние связи с земледельческой цивилизацией, привносить в свою культурную среду элементы фольклорной культуры, изымая их при этом из естественного бытования?

Исследователи неоднократно отмечали, что потребность в фольклоризме появляется тогда, когда в жизни общества возникают объективные причины, затрудняющие развитие традиционного фольклора в народной среде. В этих условиях фольклор, воспринимаемый общественным сознанием как утрачиваемая ценность, превращается в источник и материал для создания или возрождения национальной культуры<sup>4</sup>. Следовательно, на определенном этапе возвращение к фольклорно-этнографическому материалу становится частью осознанной культуротворческой деятельности художественной интеллигенции. Такого рода творческие искания стали частью эстетической программы романтизма. Позднее они связывались с идеями почвенничества, народным идеалом русских писателей и композиторов второй половины XIX века, горячо воспринятым обществом в целом.

XX столетие продемонстрировало еще более сложное взаимодействие традиционной и профессиональной (и даже элитарной) культуры. Именно в начале прошлого века процесс оттачивания и приближения, о котором писал П.Г. Богатырев, дает

---

<sup>3</sup> См.: Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиции – к виртуальности / Сб. ст. М., 2007.

<sup>4</sup> Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. М., 1994. С. 10.

весьма неожиданные и богатые результаты. Это и мода на народное, свойственная модерну, столь талантливому на подражание всевозможным эпохам и стилям; это и тяга крестьянской культуры к копированию городских новинок – костюма, посуды, предметов интерьера, песен и танцев.

Революция в России с ее тяготением к нивелированию быта лишь ускорила начавшиеся процессы, правда, развивая только их разрушительную тенденцию. Агрессивное вмешательство политизированной, агитационной культуры молодого советского государства губительно сказалось на системе традиционных ценностей крестьянина-земледелца, затронув даже, казалось бы, незываемое – представление о времени, воплощенное в системе праздников народного календаря.

Однако в художественной среде интерес к национальной самобытности не был уничтожен. Он и сделал возможным своеобразный ренессанс народной культуры, который произошел в России в начале 1960-х годов. Среди представителей городской интеллигенции, увлеченной собиранием и изучением фольклора, было немало талантливых молодых людей, думающих о том, как сделать эту культуру частью своей городской жизни. Они стремились к преодолению «эстрадности» и «сувенирности» сценического фольклора, пропагандируемого филармоническими коллективами. Для них была важна идея преображения и поиска. Сегодня олицетворением этой тенденции для многих является Дмитрий Покровский, творческий путь которого шел от погружения в аутентичную среду северорусской деревни к смелым звуковым экспериментам «Свадебки» Игоря Стравинского<sup>5</sup>. Но рядом было немало талантливых музыкантов и художников, творчество которых также оказалось на всю жизнь связано с фольклорным движением.

Иначе идеи национального возрождения были осознаны в конце 1980-х – начале 1990-х годов. В культурных процессах угадывались политические подтексты, а потому избираемые художником подходы к решению проблемы этнической самоидентификации воспринимались еще и как часть его граждан-

---

<sup>5</sup> См., например, Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество / Сост. Н.Р. Буданова, Н.В. Морохин. М., 2004.

ской позиции. Возвращение к фольклорно-этнографическому пласту культуры в этот момент явилось реакцией на длительный период официально навязываемой культурной унификации, необходимость в преодолении которой была осознана не только в России, но и в Европе.

Сегодня творчество на этнической основе становится своеобразным ответом глобализирующемуся миру. Однако взаимное притяжение и отталкивание национально самобытного и обобщенно универсального дает порой неожиданные результаты. Интерес к этнической музыке, танцу, костюму, утвари, произведениям декоративно-прикладного искусства растет, но совершенно не обязательно, что этот интерес современного горожанина будет связан с его национальными истоками. Тяготение к этническому вообще: индейскому, африканскому, кельтскому и т.п. – при поверхностном взгляде может показаться лишь выражением кратковременной моды. В действительности же за ним стоят гораздо более глубокие процессы, связанные с утратой личной потребности в осознании своих национальных корней. Неслучайно эти «обобщенные» этнические интересы находят яркое выражение далеко не у всех представителей этнического сообщества, а только у тех из них, кто длительное время пренебрегал своими национальными традициями и лишь теперь почувствовал необходимость восполнения культурного вакуума.

В этом небольшом очерке мы обозначили далеко не все грани фольклоризма второй половины XIX–XX века. В реальности проблема глубже и сложнее, а мотивы, побуждающие современных художников обращаться к фольклорно-этнографическим источникам, более индивидуальны и многообразны. Их детальному анализу и посвящены предлагаемые вниманию читателей статьи.

Своеобразным обрамлением сборника служат теоретические эссе **Я.В. Чеснова**. В них автор демонстрирует философско-антропологический подход к проблеме человека и культурной памяти. Открывает сборник статья «Фольклорный концепт человека», через все разделы которой проводится идея о том, что в качестве элементов описания состояний человека народная культура использует природные факторы ландшафта, животного и вещного мира. Впервые в гуманитарной науке автор обра-



тился к анализу понятия нрава, который, по его мнению, находится между природой и душевными состояниями индивидуума. Для Я.В. Чеснова существенно самостоятельное творческое начало человека, которое в виде понятия компетенции анализируется вместе с привычным понятием традиции, что является абсолютно новым для исследований фольклорного мышления. В статье «Субстанции памяти: Родина, памятник Пушкину и ландшафт» автор обращается к проблеме национального ландшафта и культурной памяти. Рассматривая мемориальные аспекты городской и сельской ментальности, а также мемориальные артефакты исконных религиозных верований, Я.В. Чеснов анализирует знаковые функции деревянных и каменных меморатов, показывает механизм их действия как знаков соприкосновения с небом. На примере памятника А.С. Пушкину в Москве ставится вопрос о вписанности памятника в исторически изменчивое пространство современного города.

Размышления о проблеме этнической самоидентификации в искусстве Средней Азии и Северного Кавказа представлены в статье П.Р. Гамзатовой. Автор рассматривает процесс формирования национальных школ на постсоветском пространстве, духовные поиски национальной идентичности и концептуально-эмоциональные «ответы», реализованные в сфере художественной изобразительной культуры.

Проблемы театрального фольклоризма, актуальные для современного театра Восточной Европы (пространство славянской культуры), подняты в статьях Л.П. Солнцевой, Т.В. Котович и А.А. Малей, А.В. Фадеевой и С.П. Сорокиной. В статье белорусских искусствоведов эта проблема решена в свете анализа пространственно-пластической структуры спектакля «Несцерка» Национального академического драмтеатра имени Якуба Коласа. Л.П. Солнцева исследует сценический язык спектакля «Эмигрантская песня» театра-студии «Ферма в пещере» (Прага), связывая его эмоциональное воздействие с использованием народно-песенного материала русин, который был собран в фольклорных экспедициях членами этой молодежной труппы и стал основой атмосферы и ритмопластики спектакля. А.В. Фадеева обращается к комедии А.Н. Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше» в режиссерском прочте-

нии С.В. Женовача – спектаклю, который уже на протяжении нескольких лет с успехом идет на сцене Малого театра, а потому хорошо известен московским театралам. Спектакль рассмотрен в специфическом ракурсе – с точки зрения проявленности в нем фольклорного подтекста, столь важного для сюжета комедии А.Н. Островского. Первая часть статьи посвящена фольклорной эстетике А.Н. Островского и народно-поэтическим истокам его пьесы, а вторая – приемам, которые находит режиссер для сценического воплощения традиционных фольклорных образов, выявления контрапунктов, сегодня уже не столь очевидных театральному зрителю. Статья С.П. Сорокиной представляет современные интерпретации традиционного вертепа и основана на наблюдениях, сделанных автором во время рождественских фестивалей вертепных театров, которые ежегодно, начиная с 1992 года, проводятся в Москве. Автором предпринята попытка выяснить, для чего и каким образом разные люди обращаются в настоящее время к традиции вертепного театра. Отмечается, что каждая конкретная реализация вертепного действия в значительной степени зависит от того, как понимают вертеп исполнители, насколько хорошо они знакомы с этим явлением народной культуры. Прослеживаются наиболее характерные типы освоения вертепной традиции: это фольклорные ансамбли, профессиональные, любительские и школьные театры, семейные вертепы. Показано, что у этих коллективов разные задачи и разная степень сохранности самого вертепного действия.

В связи с проблемами фольклоризма русских писателей второй половины XIX века в сборник включена статья Н.Г. Михайловой о фольклоризме в прозе Н.С. Лескова. В развитии темы, поднятой на примере драматургии А.Н. Островского, в ней освещаются разные уровни работы писателя с фольклором – от прямых заимствований до тонкого и опосредованного использования народного образного мышления. Так, «Левша» представлен как результат авторского вымысла, принятого за адаптацию подлинного фольклорного источника.

Вопросы музыкального фольклоризма и его трансформации во времени поставлены в статьях Н.Ю. Данченковой, И.П. Уваровой и Н.Ю. Жулановой. Художественные принципы, воплотившиеся в искусстве Хора донских казаков, рассмот-

рены Н.Ю. Данченковой в непосредственной связи с идеями и завоеваниями «нового направления» русской духовной музыки. Статья посвящена вопросам новаторства и традиционализма в интерпретации народной песни выдающимся русским хоровым дирижером С.А. Жаровым. И.П. Уварова представляет новый материал из личного архива о Дмитриии Покровском и его фольклорном ансамбле. Яркий очерк, наполненный воспоминаниями автора, сопровождается публикацией диалогов с талантливым исполнителем, в котором он делится своей системой взглядов на глубинную сущность традиционного искусства с его особой энергетикой и с расстановкой ролевых сил. Н.И. Жуланова в статье «“World Music” и российский фольклоризм (конец XX – начало XXI века)» характеризует одно из сравнительно молодых течений современной музыки, связанное с увлечением народным творчеством внеевропейских культур. Рассматриваются история WM, ее этнографические и стилевые направления, наиболее известные представители, а также особенности социокультурного функционирования и отличия от аутентичного фольклора. Автор не только представил сравнительный анализ WM и российских форм музыкального фольклоризма, но и показал начало формирования отечественного сегмента WM.

Е.А. Дорохова и О.А. Пашина в очерке «Взаимодействие народной календарной системы с системой советских праздников» обращаются к серьезной теоретической проблеме культурных сломов XX столетия. На конкретном полевом материале они показывают изменения, происходящие в русских календарных обрядах в связи с взаимодействием двух календарных систем – традиционной народной и официальной, насаждавшейся советской идеологией. В связи с этим авторами показано действие адаптационных механизмов традиционной культуры.

Вопросы взаимодействия народной культуры и власти рассмотрены в статье О.Д. Балдиной «Предметно-материальный мир традиционной народной культуры в проектных формах прошлого и настоящего», где освещается роль общества и государства в судьбе крестьянского «домашнего» производства, кустарных промыслов и других форм предметно-материального мира народной культуры. Продолжая эту тему, Г.П. Мельников в статье «Традиции и новации в народной игрушке (в свете

проблемы автоидентификации мастеров)» прослеживает инновационные процессы в творчестве мастеров современного народного искусства рубежа XX–XXI веков.

Статья **К.Г. Богемской** «Витезслав Незвал об Анри Руссо», как и сама публикация очерка чешского поэта и художника-сюрреалиста об Анри Руссо, возвращают читателей к проблематике взаимоотношений профессионального и самобытного (народного, любительского) искусства. Они свидетельствуют об особом интересе представителей чешского сюрреализма к «примитиву».

Статья **Т.Н. Сухановой** «Сетевые ники: образ жизни и “народное творчество”» показывает современные формы творчества, актуальные прежде всего для городской культуры. Она посвящена исследованию ников – одновременно «имен» и «образов», создающихся пользователями интернета для общения в самых различных видах сетевых коммуникаций (блогах, форумах, чатах). Внимание сфокусировано в первую очередь на тех ник-неймах, авторы которых относятся к созданию своего сетевого персонажа как к творчеству. Автору удастся выявить универсальные механизмы, актуальные для художественного мышления в традиционной культуре.

Сборник «Фольклор и фольклоризм в меняющемся мире» не подводит итогов. Процессы, о которых размышляют авторы, динамичны. Их исследования открывают перед искусствоведами широкие перспективы.

*А.П. Солнцева, А.В. Фадеева*

## ФОЛЬКЛОРНЫЙ КОНЦЕПТ ЧЕЛОВЕКА

### Топическая виртуальность фольклористики

**К**ак дать краткое определение науки? Естественно, что содержательно ответить на подобный вопрос формально-логическим способом, то есть фразой «это наука о...», нельзя. Даже не только потому, что наука – не «как это делается?». Это только ремесло. Наука состоит в ответе на вопрос «как это не делают, но это возможно?». Иначе говоря, наука – ее ответ на философские вопросы о ней самой же. Иначе говоря, это вопрос о ее *легитимизации*. Попробуем так подойти к фольклористике.

Конечно, наука развивается, когда границы ее предмета, определяемые методологически, шире ее фактологической базы, которая постоянно расширяется. Это хорошо видно на примере фольклористики, которая со времен братьев Гримм шла от устного «народного» (точнее, крестьянского) горизонта к более широким горизонтам вроде народных промыслов и танцев. Наконец, к актуальной проблеме выразительных способов корпоративной идентичности, что особенно выражено в англо-саксонской науке.

Исходная связь западной фольклористики с литературоведением долго была непоколебимой – вплоть до выдвижения проблемы исполнения (перформанса) в 1970-е гг. Сейчас стало ясно, что и эта проблема – лишь расширение поля науки в сторону образных и коммуникативных средств. Но поэтика выразительных средств не может покрыть собой весь предмет и методы фольклористики. Всякие расширения поля в подобных случаях не касаются философского ядра науки. В сущности, это старый позитивистский подход периода становления науки, связанный, прежде всего, с накоплением фактов.

Позитивистское безразличие к философскому ядру науки в нынешние времена оборачивается недоверием к «сверхфразовому уровню», или «экстралингвистическим структурам». В фольклористике это приводит к разрыву между кабинетным теоретизированием и практикой фольклористики в ущерб последней. То, что в таком подходе было внерациональным и, следовательно, вненаучным, оказывается допустимым инаучным в современной теории познания.

Для нашей тематики актуально рассмотреть активнейшую роль субъекта в построении картины мира. В фольклористике этот субъект почти безличен, его присутствие неявно или отношение к нему отличается наивным реализмом. Если мы поймем, почему это происходит, то найдем искомую специфику фольклористики, способ ее легитимизации.

В отечественной фольклористике большие усилия были направлены на поиски предмета в сфере народной культуры или народного быта и соответственно на установление связей с этнографией (П.Г. Богатырев, Б.Н. Путилов, К.В. Чистов и др.). Этнографическое направление в значительной мере обязано основополагающим трудам П.Г. Богатырева и В.Я. Проппа. Поучительно проследить общий ход методологического мышления последнего. Тем более что некоторые работы Проппа, как, например, «Фольклор и действительность», несут явный философско-методологический потенциал.

В указанной работе автор формулирует тезис о недостаточности приемов литературоведческого анализа для объяснения специфических структур фольклора. Относясь к тексту как к исторической данности, Пропп в сущности освободил себе путь для *герменевтических процедур* и даже *герменевтической реконструкции* истории общества. На этом диалектическом пути гипотезы обретают характер средств, с помощью которых автор выдвигает новые гипотезы. Это доказывает наш тезис о том, что Пропп работал с самой сущностью фольклористики, с ее *философским ядром*.

Сомнения всё же обозначали путь его. В «Морфологии волшебной сказки» он нашел функциональные места – сетевую систему топов, основу его герменевтики. Но в «Исторических корнях» он должен был разоформить эту целостную систему,

чтобы в столкновении сущего с реальностью увидеть содержательно новые наполнения топических мест.

То, что создает алгоритм взаимодействий этих топических мест, теперь мы называем *виртуальной реальностью*. Включенные в нее фольклорные представления обладают чертами не только эстетических образов. Они имеют за собой сложную ментальную и рациональную историю. Они суть *мысле-образы* – не только выразительные, но и когнитивные средства, ориентированные на смыслы. Теперь становится понятной странная, казалось бы, для Проппа книга «Русские аграрные праздники». В ней он был занят деятельной стороной обрядов, в которых он видел трудовое крестьянское начало. Но Пропп чувствовал, что за этой стороной укрывается мышление. Эмпирически он вскрыл глубинные пласты мышления, вплоть до невербального уровня.

Возможно, что из-за универсальности мышления Пропп в своем творчестве вроде бы не проявил интереса к региональной стороне фольклора. Но «Русские аграрные праздники» эту функцию выполняют: они демонстрируют локально-региональное порождение мысле-образов в русском фольклоре – его *топоментальность*. Традиционный русский фольклор, который изучал Пропп, весь порожден *национальным ландшафтом*, то есть географической средой, не только преобразованной крестьянским трудом, но и наполненной идеальными смыслами. Необходимо прочесть трудовую теорию Проппа, которая была не просто его данью своему времени, но результатом работы ученого с философским ядром своей науки.

Каждый исследователь его находит по-своему. Нам не обязательно идти, как Пропп, от поэтической морфологии через историческое разоформление к неморфологической картине праздника, где обнаруживается континуальное табло природных циклов и вообще природы. Нам достаточно уяснить, что Пропп это делал герменевтически: стремился показать нечто в фольклоре, а вовсе не доказать. Он сам это утверждает в упомянутой работе о действительности. Локально-ландшафтную, национальную обусловленность фольклора можно только показать. Как и то, что через фольклор высказывается природа, в континуальности которой фольклор нуждается, так как он сам состоит из фрагментарных жанров, будь то нарратив или изделие народ-

ных мастеров. За «недоделанностью» этих вещей, созданных по принципу «аки от руки», как и за первичной недостаточей в волшебной сказке, проглядывает природа, это ее высказывания. Слово в фольклоре тоже нормировано и даже запретительно или заклинательно – тоже знамение природы.

Чтением таких знамений фольклор себя легитимизирует. Природа в фольклоре читается. А человек? В том то и дело, что человек в нем не узан, как *пепельный герой* (персонажи вроде Золушки), как Иван-дурак, как Василиса Прекрасная, как создатель бытовой вещи народного обихода. Все они в обмен на свою неузнанность получают благодать, исток которой в архетипическом поле континуальности. Это та самая виртуальная реальность, где узнана и фрагментно маркирована природа, а человека нет, но зато он свободен преодолевать дыры бытия, о которых говорил нам М.К. Мамардашвили, предвидевший, кстати, виртуалистику.

Виртуальный мир неморфемный. А человек в нем настолько полон всяческими субъектностями, что естественен, не персонифицирован и поэтому всегда понятен другим, людям других этнических традиций. В фольклоре человек себя показывает, ничего не доказывая. Очевидно, это и есть философское герменевтическое ядро фольклора. У создателей последнего оно эстетически защищено знаками достоверной правды.

## О концепте народной культуры

Можно по-разному подходить к выделению признаков *народной культуры*, но несомненно то, что она живой организм, способный перерабатывать как архаику, так и нововведения. Если это очевидно в отношении достояния прошлого, то в качестве примера второго сошлемся на историю нашей «национальной» матрешки. Она появилась в Абрамцево в 1860 году благодаря японскому прототипу – богу Фукуруму, скрывающему внутри самого себя всю свою семью. Художник С.В. Малютин превратил его в деревенскую женщину Матрену, а сергиевпосадские мастера размножили эту матрешку<sup>1</sup>. Не менее впечатляющ

---

<sup>1</sup> Новикова Е., Сорокин И. Семёновский сувенир. Горький, 1987. С. 22–23.



факт появления в Швейцарии в Лечентале примерно в то же время страшных масок, ставших глубоко народным элементом. Они были сделаны с литографических иллюстраций Страшного суда, распространяемых миссионерами. Примеры эти показывают, что нельзя отлучать народную культуру от письменной трансляции, сводя ее только к устной традиции. Поэтому термины вроде «народная книга» вполне уместны и отражают фольклорную реалию.

Видя в народной фольклорной культуре живой организм, мы констатируем не только ее подвижность, адаптивность и системность. Нужно подчеркнуть целевую самостоятельность всей народной культуры, ее способность предшествовать многим социальным и ментально-психическим установкам, формирующим личность. Встречающиеся мнения об оскудении народной культуры или даже о ее гибели не продуманы теоретически. В связи с этим надо сделать частное замечание, что теория 1920-х годов Ганса Наумана, построенная на материале распространения баллад, на которую иногда ссылаются до сих пор, слишком частная, чтобы судить вообще о народной культуре как об «опущенном культурном достоянии». Не надо путать условия существования народной культуры в среде профессиональной и сословно-классовой с ее мировоззренческим, воспитательным и вообще с ее огромным человеческим потенциалом.

Массовость народной культуры – ее неоспоримая черта. И уж в особой мере это касается праздника, который просто по определению носит элемент массовости. Отсюда и такие явления и законные выражения, как «народный театр» или «народные гуляния».

Народная культура интимно витальна. За массовостью и, скажем, модным термином, *перформативностью* скрывается тем не менее много того, чего не принято публиковать. «Не личит» – одно из русских выражений, указывающих на ограничения поведения и отсылающих к искомому концепту человека. «Сокрытое» составляет область приложения специфических собирательских усилий этнографа и фольклориста, а средствами этнологическими это «сокрытое», частное и локальное делается антропологически всеобщим.

Теперь обратимся к определению *концепта* как другой рамки нашего исследования. По мнению академика Ю.С. Степанова,

концепт – «это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не “творец культурных ценностей” – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее»<sup>2</sup>.

Такой подход к концепту, сделанный лингвистом, но на огромном материале изучения мировой культуры, приближается к этнологическому пониманию термина. Дело в том, что на уровне народной культуры нет абстрактных понятий, а есть ментальные организованности – «как бы понятия», имеющие всегда избирательный характер. Так, пища – вовсе не все, что съедобно. А жилище – это не только обитаемый дом, а целый комплекс из жилья, бани, амбаров, овинов, хлевов, изгородей, древесных насаждений и т.д.

«Как бы понятия» живут среди избыточности. Съедобных ресурсов больше, чем пищи, поэтому русские могут не есть конину и не готовить кумыс, придерживаясь своего пищевого спектра. Любящие макароны итальянцы могут подсмеиваться над «лягушатниками» – французами.

Любая этническая роль театральна, перформативна. А народный тип жилища – это сценическая площадка для праздников и будней, когда сцены любви разыгрываются у овина, молодые остывают от любовной страсти в холодной клетушке, рожают в бане, а в конце жизни человек добирается до хозяйского места в переднем углу избы.

Народная культура как самостоятельная система ориентаций в мире онтологична. Притом, что она восприимчива и переменчива. Но ее метафизика ситуативна. В Палехе мастера могли писать по-своему и «по-фряжски» (по-европейски). Это происходит от сценичности и театральности. Она – маскарад. М.М. Бахтин, показав в книге о Рабле смеховое начало народной культуры Средневековья, обнажил типологическую доминанту народной культуры – она сплошь театральна. Тут полезно привести определение театральности Роланом Бартом: «Что такое

---

<sup>2</sup> Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997. С. 40.

театральность? Это театр минус текст, это насыщенность знаков и впечатлений, которая создается на сцене на основании краткого письменного содержания, это такое всеобщее восприятие чувственных приемов, жестов, тонов, дистанций, света, какое наводит текст избытком его внешнего языка»<sup>3</sup>. Избыток выразительных форм в народной культуре расширено за счет ритуалов, но оно, конечно, реально.

### Состояния человека

Обратившись снова к концептам, теперь отметим, что в них включены реалии культуры, где самые обычные вещи действуют в роли смысловых указателей меняющихся ситуаций и состояний человека. Концептами народная культура ориентируется в избыточном мире, чтобы строить сценарий уникальной человеческой жизни. Концепты организуют избыточность, указывая на *тематические сгущения*: пищу, одежду, жилище, социальные институты. Концепт самого человека укоренен в этих тематизмах. Ведь фольклорный концепт русского человека немислим без обитания в срубном жилище, а казаха – в войлочной юрте.

Какое сгущение внутри личности человека считается главным в народной культуре? Здесь нет резкой ценностной определенности. Признается право каждого на нрав. Человек в народной культуре более автономен по отношению к социальным нормативам. Даже к собственности, поскольку она является частью его витальности. К. Леви-Строс собирал среди бразильских племен керамику для парижского музея. Один горшок ему не продали, сказав, что он принадлежит трехлетней девочке и надо спросить ее разрешения. В обществах такого типа у человека может быть личная мелодия, которую без его ведома никому не позволено исполнять. Вывод? Человек в народной и в архаических культурах носитель поведенческой избыточности, включая проявления его нрава, что репрессировано в нашей стандартизированной культуре.

Концепт – это тематизм, в нем есть стилистическое начало. Это единство обеспечено стяжением смыслов. В рассмотренном

---

<sup>3</sup> Barthes R. Essais critiques. P., 1964. P. 41–42. Цит. по: Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 365.

примере культура жилища построена как некая избирательность из имеющейся в наличии избыточности. Эта культура выступает как самостоятельный фрагмент во всей культуре жизнеобеспечения данных народов. Эти тематические фрагменты, обособленные от других, в народной культуре носят внутри себя выраженную тенденцию к унификации, к выработке *этнографического типа*. Единичное здесь ведет тяжбу с множественным, используя, прежде всего, визуальный код для маркировки общего, гомогенного. Важнейшее свойство народной культуры состоит в том, что ее тематизмы витально заданы, но манифестируются стилистически. Различия срубного жилища восточных славян, с одной стороны, и финно-угров, с другой, не конструктивные, а стилистические, то есть поведенческие и эстетические. В любой народной культуре выражена эстетическая дистанция между тематически организованными фрагментами.

Непрерывность единообразия, гомогенности во времени и в локальном ареале определяется в виде традиции. Она поддерживается образами. Образы могут далеко отлетать от реальной жизни. На такое различие образа человека в традиции Просвещения и реального поведения Ю.М. Лотман обратил внимание в своей последней работе «Культура и взрыв»<sup>4</sup>. Пересматривая свои ранее выработанные семиотические позиции и осмысляя весь процесс культуругенеза, Лотман сосредоточил свое внимание в этой работе на его однонаправленности, назвав «взрывом». В огромной степени это относится к народной культуре. Суть ее надо определить как эстетический взрыв. Художественные образы необходимы народной культуре для стабилизации избыточного мира, в котором живет нестабильный, нравный, меняющийся с возрастом и развивающийся человек.

Мы обрисовали сейчас несколько типологически важных черт народной традиции, для которой значима выразительная образность, чтобы затем снова перейти к основному вопросу о человеке. Концепт человека в народной культуре неоднороден и не константен, иначе говоря, виртуален. Он визуально-образный, иконичный. До сих пор в Поволжье можно увидеть девушку, одетую в ярко вышитое платье, сделанное руками ее бабуш-

---

<sup>4</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 11.

ки. Девушка так одета по особому случаю. Это ее роль. В другой ситуации, исполняя иные роли, она будет одета иначе. Выйдя замуж, она совершенно изменит костюм и стиль поведения. С возрастом, с рождением детей у нее будут меняться даже способы завязывания головного платка. Костюм как стереотипизированный тематизм живет в традиции. Но весь жизненный путь человека этой традицией вовсе не поглощен. Девушка может и не сохранить костюм бабушки и создать собственный, она может не выйти замуж, может родить ребенка без замужества, быть из богатой или бедной семьи и т.д. Ее поведение и костюм будут эмблемами ее состояний.

Избыточность организуется с помощью *эмблем*. Функция эмблем состоит в таком ограничении ресурсов избыточности, чтобы остались ситуационно необходимые знаки – *знаки достоверности*. По этим знакам узнают человека. Вернувшийся Одиссей был сначала узнан служанкой Евриклеей по шраму на ноге, а только затем по другому знаку достоверности – своему луку. Одиссей всегда самотождественен и по нраву. Ахиллес гневлив. А Гильгамеш, царь Урука, герой шумерского эпоса, сначала буянил, а потом от скуки оставил свой город и пошел странствовать. Атрибут, то есть знак достоверности этих персонажей – их *нрав*.

## Нрав – содержание концепта человека

Концепт – «как бы понятие». Он незаменим при постановке вопроса о человеке в народной культуре. В определении концепта Ю.С. Степановым подчеркнута активное пользование им со стороны носителя культуры. Обратим внимание на то, что концепт человека в народной культуре направлен скорее на другого («будь человеком!», «он – человек!»), чем на себя. Другому мы изредка говорим: «Ты бессовестный», а о себе сказать «я совестливый» язык не поворачивается. Выражение «я – человек» (в нравственном смысле) о себе вообще невозможно. При этом мы все же стараемся действовать так, чтобы о нас сказали «он – человек». Получается, что качество человечности исходит извне. Но потаенные источники человечности сокрыты. *Народная культура эзотерична.*

Использованию в быту слова «человек» присуща скользкая асимметрия, вызванная тем, что этим словом мы относимся к чему-то динамическому в нас, но что получает морфологическую завершенность после внешней оценки. Таков нрав человека. Его проявлениям свойственна морально-психическая подлинность, которая указывает на этическое сгущение в избыточном пространстве. Нрав – это аристократическая подлинность. В народной культуре *аристократизм* сокрыт, он ненавязчив, ибо проявляется поведенчески, а не стереотипно и не генеалогично. Потаенный поведенческий аристократизм проявляется также *фольклорным словом*, которое произносится вовсе не от лица говорящего, а отстраненно, как всем известная истина.

Если нрав сказался в нашем собственном поступке, то его мы стыдимся. Это в современности совесть охватила весь нрав. А исходно, в архаике, нрав представлял собой сгущение витального принципа в человеке, иначе говоря – душу. Она тоже нечто, возникающее вне человека и в него вложенное. Аристократическая верность своему нраву в античности называлась *virtus*.

Через нрав действуют неконтролируемые силы. И не общественные, а природные. В Древней Греции до того как за словом этос закрепилось значение «нрав», оно означало «стихии». Исторически в нрав вошли смыслы плохо контролируемого желания, влечения или отталкивания. В этих ситуациях мы говорим: «мне нравится то-то...» или «это не нравится». В проявлениях нрава есть остаток стихийности, хотя человек с природной сцены ушел на сцену культурную. Декорации из природных сил, обобщенно именуемых стихиями, сменились на декорации ближайшей, созданной руками среды, которая сделалась ландшафтом. Переменчивость нрава стала маркировать незавершенность наших состояний. И все это, попав в сферу культуры зависимых слоев общества, оформилось *традицией*. Тогда появилось историческое ограниченное понимание народной культуры, как основанное на традиции-образце. Исходно же поведенческое, дистанцированное и потому сознательное отношение к традиции как идеалу. Такое последнее понимание традиции-идеала укоренено внутри мировых религий, в которых выражено понятие «*совершенного человека*».

Вне мировых религий нрав остался системой, соотнесенной, с одной стороны, с природой, а с другой, с этикетом. Если проявления последнего престижны и публичны, то проявления нрава, которые неизбежны, замаскированы превращением их в мотивации поступков. Это может выглядеть как бескорыстное благородное поведение воспитанного крестьянина или порождать потрясающие эстетические шедевры. Украшение русской избы резьбой стоило столько же, сколько сруб, и оно иносказательно выражало нрав хозяина. Для маскировки прямого проявления нрава используют любые средства: модную резьбу или заимствованную одежду. Изготавливают эти вещи-маски люди сами для себя или приобретают на собственные деньги. По вещам судят о нраве человека. Например, по вышивке не так давно повсюду судили о нраве женщины. У чеченцев по войлочному ковру, сделанному девушкой, сваты узнавали ее характер как невесты и даже состояние ее здоровья. Некоторым народам известен обычай иметь личную песню, ею можно обменяться с понравившимся человеком. У Гомера царь Одиссей сам делает свою кровать – тоже проявление его нрава.

Вещи, скрывающие нрав, – одна большая, состоящая из множества предметов маска. Правила игры в театре народной культуры учитывают эстетический язык условностей.

До современной эпохи различия нравов имели значение различий культур. Геродот в V веке до н.э. показывал отличие нравов египтян от греческих: женщины у первых торгуют, у греков ткут; у египтян уток идет вниз; мужчины тяжести носят на голове, а женщины на плечах; женщины мочатся стоя, а мужчины сидят; естественные надобности справляют дома, а едят на улице; нет у египтян женщин жриц; дочери у них содержат родителей<sup>5</sup>. В древнерусском языке нрав практически приравнивался культуре и отличался от языка. Так, «Новгородская летопись» XI века утверждала: «На 70 же и на един язык разделишася и роздашася по сторонам, и кай ж до них свои нравы приняшт...»<sup>6</sup>.

Концепт нрава был в большом ходу, когда европейская наука описывала аборигенов далеких земель и свой собственный

---

<sup>5</sup> Геродот. История. Кн. 2.36.

<sup>6</sup> Цит. по: Аничков Е.В. Язычество и Древняя Русь. Пг., 1914. С. 267.

народ. Публикации модно было называть «Нравы и обычаи». Работа американского социолога Уильяма Самнера 1906-го года остается образцом подхода к концепту нрава в научной литературе, несмотря на налет модного тогда спенсорианства. Самнер обстоятельно показал, что витальные задачи стоят на переднем плане в первобытной и в народной культурах. И, главное, что эти культуры основаны на нравах «с их аурой справедливости и правды»<sup>7</sup>. Отмеченная аура и есть аристократизм. Потом из науки нрав выпал. Уж очень было трудно его дефинировать вне этнографических и фольклористических средств. Его вытеснили понятия «характер» и «психический склад», которые дают более или менее четкие, но ограниченные рамки для исследований.

Нрав непременно входит в описания чужих этносов, которые даются по формуле: внешний облик – нрав – территория<sup>8</sup>. Заметим сейчас, что нрав не функционален и занимает центральное положение в формуле, а первая и последняя части не определяют, но стабилизируют нрав физическими фиксируемыми средствами-морфемами. Морфемы служат хранилищем нрава, который представляет собой содержание концепта человека. В этом случае морфемы не символы, а указательные эмблемы в составе этнического образа.

Другая картина раскрывается в описаниях самих себя, своего этноса. Здесь нрав выдвигается на первое место. Так, эскимосы верили, что европейцы появились в Гренландии ради знакомства с их хорошими манерами и достойным поведением<sup>9</sup>.

Структура этнического образа соответствует концепту архаического человека, тело которого внутри себя заключает нрав. Этот нрав в архаике с трудом поддается контролю. Нрав архаического человека вообще неустойчив. Это, например, отметил К. Леви-Строс, исследовавший в 1930-е годы южно-американских намбиквара<sup>10</sup>. Но и современному человеку нелегко справиться с нравом. Нрав как будто живет в нас и вне нас. Поэтому

---

<sup>7</sup> *Sumner W.G.* Folkway. Boston, 1906. P. 2–30.

<sup>8</sup> *Чеснов Я.В.* Этнический образ // *Чеснов Я.В.* Лекции по исторической этнологии. М., 1998.

<sup>9</sup> *Durant W.* Histoire de la civilisation. T.1. Lausanne, 1962. P. 99.

<sup>10</sup> *Леви-Строс К.* Печальные тропики. М., 1990. С. 157.



нрав находится на том месте в составе человека, которое в другой системе координат принадлежит душе. Она тоже не нами созданное начало, способное нас покидать в каких-то ситуациях.

Проблему бесконтрольности нрава обсуждала древнегреческая трагедия. Там нрав пугающе независим и выступает в роли рока. В истории если и заметен какой-то прогресс, то это касается улучшения нравов. «Повесть временных лет» боролась со «скотскими обычаями» древлян, которые, как мы помним, «убиваху друг друга, ядяху все нечисто и браки у них не бываше, но умыкиваху у воды девица». Но очевидно, что довести нравы до совершенства никогда не удастся по той простой причине, что в них есть нечто природное и витальное. Не справившись с этими внешними трудностями, наука отступила от проблемы, намеренно от нравов устранившись, и с энтузиазмом занялась более безопасной темой повседневности, стереотипов и т.п.

Итак, нрав соотнесенный концепт, резко не отделенный от жизнедеятельности и витальности. Функция нрава состоит в описании мотиваций человека. Нрав – поведенческий концепт, который направлен на ориентацию в условиях избыточности, даруемых природой, и на культуру, вводящую ограничения. В народной культуре он используется в биологизирующем смысле, выполняя задачу встраивания человека в природу, в данный ландшафт и в его собственное тело.

### **Этнологические средства анализа концепта человека**

Какими же средствами составлен концепт человека в самой народной культуре? Как человек этой культуры пользуется концептом самого себя в отличие от концептов пищи, жилища, семьи и т.п.? Почему внутри культуры концепт человека аффективен и почему нрав служит определяющей чертой этого концепта? Почему противоречивую независимость жизнеобеспечения и нрава нужно дополнить анализом третьего концепта – витальности?

Пока же отметим, что эвристическая сила концептов ограничена, поскольку они отражают отдельные, порой совершенно автономные фрагменты культуры. Поэтому любое этнологическое исследование трудоемко: приходится, рассмотрев один кон-

цепт, переходить тут же к другому, к третьему и т.д., чтобы понять скрытые механизмы трансляции и развития даже отдельного элемента культуры (*тематизма*). Тем более, что работа со множеством концептов необходима при обсуждении общих вопросов. Одни концепты разработаны в одной культурной традиции, а другие – в традиции, от нее удаленной в пространстве и во времени. Приемы, решающие эту проблему в этнологии и фольклористике, связаны со сравнительно-историческим методом.

Он был особенно любим классическими эволюционистами вроде Эд. Тейлора и Дж. Фрэзера. Если сейчас мы будем прибегать к сравнительно-историческим доказательствам, то это будет уже не прежний классический метод. Сравнительно-исторический подход к проблеме человека в народной культуре на современном уровне науки можно охарактеризовать тремя основными положениями.

*Первое.* Приводимые данные должны быть взяты исследователем с учетом личного опыта полевых исследований, направленных на сравнительное изучение разных культур. Только полевая работа этнографа и фольклориста позволяет обнаруживать *скрытые концепты*, которым не придают значения носители культуры или утаивают как нечто чрезвычайное. Так, мне удалось обнаружить в крестьянском жилище Подмосковья признаки ценностности жилого пространства в устройстве наклона пола от икон к порогу, в наклоне плоскости окна и т.д. Удалось это сделать только благодаря плотницким работам совместно с мастерами – знатоками старой традиции. Скрытые концепты оказываются *универсалиями*, как оппозиция верх/низ, реализуемая устройством наклонного пола и связанными с этим особенностями поведения (мытьё пола, начиная с переднего угла, его табуация в повседневности для чужих и открытость для них в случае смерти члена семьи и прочий этикет поведения в русском крестьянском доме).

Наиболее скрыты концепты, относящиеся к человеку, к его витальному поведению, например сексуальному. Это контрастирует с демонстрируемостью в народной традиции внешней культуры, что всемерно подчеркивается эстетически. Концепт человека этичен и не нормативен. Он даже не вербален, ибо настаивание со стороны исследователя дать объяснение тако-

го концепта самым носителем культуры превратило бы концепт в некую норму. Да и никто этого не будет делать. Здесь личный опыт этнографа или фольклориста просто ничем не заменим.

*Второе.* Исторически зафиксированный факт должен разоформляться до элементов, образующих в новом сочетании эвристическую систему. Примером последней можно назвать закон семантического ряда, скажем, этнонимов: если этноним означает «люди леса», то рядом обязательно будут обитать «люди полей». Семантический ряд образует имя богини охоты Артемиды («Медвежатница») и чуть ли не всемирное представление, что медведь – это превращенная в него женщина. Девственная Артемиды оказалась богиней родовспоможения, потому что она с братом Аполлоном находится в семантическом ряду, где за женским зародышем следует мужской, а эта цепь эмбрионов начинается животным. Здесь животное не символ человека (и не тотем – религиозный образ), а эмблема эмбриональной цепи, находящейся вне человеческого общества где-то в природе. Иначе говоря, семантический ряд эмбриональной цепи – способ изначального введения природы в представление о человеке. *Разоформление (деконструкция)* до смысловых элементов факта, до деталей – методологическая позиция вообще этнологии как науки, обсуждению чего уделено место в недавних моих публикациях<sup>11</sup>.

Наконец, *третье.* Опираясь на междисциплинарный подход, необходимо строить *идеальный конструкт*, в данном случае научно реконструируемый концепт человека. Полученный идеальный конструкт, соответствующий реальному целостному концепту человека, будет отличаться от него разрывами, которые дадут необходимую возможность для проблематизации нашей темы, для введения в эти разрывы нашего вопрошания. Ведь идеальный конструкт – это методологическое искусственное средство, которое, в отличие от реального человека, выдержит насилие научной рациональности.

Такая герменевтика (не текста, а человека) требует не максимального объективистского приближения к предмету иссле-

---

<sup>11</sup> Чеснов Я.В. От коммуникации к культуре, или зачем сэру Эдмунду Личу нужно понять другого человека // *Лич Эд.* Культура и коммуникация. Логика взаимосвязи символов. М., 2001. С. 125–141.

дования, а уважительной дистанции, обеспеченной всё тем же сравнительно-историческим методом. Осторожность дистанции раскрывает глаза на локальные формы жизни и спасает от притягивания данных за уши в схемы амбициозных генерализирующих теорий.

### Пример мысле-образа человека: конь и женщина

Абстрагированный образ человека не характерен для народной культуры. Он представлен в софистизированной, ныне господствующей культуре. В культуре же народной образ человека соотнесен с образами природы, неразрывно с нею связан. Поэтому речь должна идти собственно не об образе, а *мысле-образе*, где человек выделяется ситуационно, виртуально. Можно сказать, философски. В качестве примера рассмотрим соотношение мысле-образов женщины и коня.

Крупнейший французский археолог Андре Леруа-Гуран с сотрудиниками доказал, что в палеолитических пещерах Франции и Испании в самой глубине их древний человек изображал возле женщин быков, а лошади встречаются в основном у входа в пещеру. Бык сопричастен репродуктивному времени женщины в силу своей лунной природы: у него рога как полумесяцы и раздвоенные копыта. Можно сказать по-другому: бык – это внутреннее пространство женщины. Бычьи рога и скульптуры женщины нашли в святилищах древних ближневосточных культур (Чатал-Хуюк). Лошадь в жизни женщины играет другую роль, она выступает маркером внешнего, чуждого ей мужского пространства. У адыгов и украинцев на Волыни, у немцев Западной Сибири бытует обряд, когда сват въезжает в дом невесты верхом на лошади. Лошадь здесь означает приблизившееся к девушке пространство жениха. У чеченцев и ингушей парни, сидя на конях, заигрывали с девушками около родников. У последних народов я записал миф, согласно которому менструации были некогда у мужчин, но они доставляли неприятности при верховой езде. Одна сестра пожалела своего брата и взяла месячные кровотечения себе.

О чем этот миф? Исторически он дошел от скифских времен. Сохранились сведения, что среди скифов было много «жено-

подобных» мужчин (энареев), они страдали «женской» болезнью. Скифы-кочевники и этнографическая реальность донесли информацию о том, что первым наездником была женщина. Это было маркировкой (эмблемой) ее брачного состояния. Такой обычай породил предание о воинственных амазонках и старый чеченский обычай девушкам-первенцам участвовать верхом в походах ради получения права выйти замуж. Цветное платье такой воительницы было знаменем отряда. Знамена вообще происходят от женских платков. Проследим культурогенную логику обычая: витальная эмблема состояния женщины (лошадь) захватывает всю эмблематику женщины в целом (ее платье и косынка), затем эти вещи делаются социальными эмблемами. Связь женщины брачного возраста, но незамужней, с эмблемой лошади осталась кое-где в верованиях восточных славян о русалках, которых иногда изображают в виде лошади. Образ русалки основан на сексуальной неудовлетворенности девушки, достигшей брачного возраста. Этот образ законсервировал одно из состояний женщины и должен рассматриваться в одном круге сюжетов с амазонками. В нем лошадь и всадничество вообще эмблемно маркируют переходное состояние человека с присущей обостренностью побуждений и влечений. Лошадь знаменует порубежную ситуацию. Русское выражение «где конь не валялся» хорошо описывает такое еще неосвоенное пространство. В народных евангельских сюжетах конь маркирует неосвоенное и даже враждебное Христу пространство: он, в отличие от вола, съел сено из яслей, где лежал Христос, и был за это проклят Богородицей<sup>12</sup>. В шаманских представлениях народов Сибири конь может быть заменен на другое ездовое животное – оленя или на музыкальный инструмент – бубен. В протошаманских воззрениях, фиксировавшихся мною на Кавказе, сохраняется более исконная эмблематика коня как побудительной силы, направленной вовне. В ведийские времена в Индии существовал царский ритуал жертвоприношения коня (ашвамедха). Начинался обряд с того, что царь ради захвата земель выпускал на свободу коня и с войском следовал за ним, подчиняя правителей тех стран, где оказывался

---

<sup>12</sup> *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.

конь. Этот поход длился год, а потом он завершался собственно жертвоприношением. Обратим внимание на то, что такой же поход по следам коня совершался в случае, если царь хотел получить потомство<sup>13</sup>. Конь олицетворял женское начало и на другом конце индо-европейского мира – у кельтов, которым был известен ритуальный брак короля с лошадью<sup>14</sup>.

Мы обнаруживаем, что образ человека в народной культуре фольклористичен в том смысле, что наполнен виртуальной, а не обыденной реальностью. Он конденсирует в себе большое ментальное напряжение, являясь мысле-образом, средством мышления. Предикат перемещаемости был присущ лошади со времен палеолита. Почему люди тысячелетиями проявляли интерес к тем или иным маркировкам перемещаемости, чтобы построить свой собственный мысле-образ?

### Человек как вещь и ее хранилище

Как было выяснено ранее<sup>15</sup>, *предикатами вещей* являются соразмерность их телу человека, перемещаемость и хранимость. Соответственно вещь носима, может менять владельца и быть спрятанной. Изначальные качества вещей мы обнаруживаем уже в палеолите. Археологи обнаружили в отдалении от обиталищ древнего человека скопления оббитых речных галек непонятного назначения. Ясно, что эти гальки отвечают статусу вещей. Недоумение вызывает только скол. Он обнаруживает структуру и цвет камня. Скол – это визуальность. Следовательно, мы должны отметить еще один предикат вещи – ее визуальность.

Сделав это, мы оказываемся среди бесчисленных этнографических примеров, когда вещь демонстрируют. Прибытие невесты в дом жениха является поистине праздником смотрения вещей. Но позвольте, до этого ведь были смотрины невесты, она тоже вещь? Вот именно. Удивительно, что и по сию пору по правилам

---

<sup>13</sup> Иванов Вяч. Вс. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от *asva* – «конь» // Проблемы истории языков народов Индии. М., 1974. С. 75–138.

<sup>14</sup> Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 631.

<sup>15</sup> Чеснов Я.В. Архетипы вещей // Чеснов Я.В. Лекции по исторической этнологии. Указ. изд.

невесту берут издалека, а жених ее находит не сам, но высматривая глазами сватов. Невеста – визуальный удаленный объект, сама источающая, как визуальность скола, свою красоту. Чукча в старину на промысле, тоскуя по жене, под одежду подкладывал камень. Существует много мифов об окаменевших женщинах. Камень и женщина связаны архетипически. Мы все еще носим ее на руках, как это делают буквально на свадебных обрядах в разных концах света. Женщина в состоянии невесты стремится быть хранимой. «Покров, покрой меня женихом», – говорится на Руси.

Женщина хранима, потому что имела предикат вещи. Как вещь она «перемещасма». У чукчей до сих пор жених должен догнать девушку-бегунью, чтобы она стала его невестой. Для этого, в сущности, бегали также девушки-спартанки. Теперь понятно, почему в свадебных обрядах появляется конь?

Но вот невесту приводят в дом. С ней приходит благополучие. Это функция вещи-талисмана, состоящая в привлечении счастья. Есть люди, по природе своей являющиеся талисманами. Считается, что у них «счастливая нога». На Кавказе такой человек обходит всех соседей в первый день Нового года. Человек-талисман делается таковым благодаря перемещаемости. Этим предикатом наполнен гость. Он необходим, ибо приносит счастье.

Закрепляется счастье на теле человека амулетами. Их подвешивают шнурами. Человек в амулетах становится личностью. Шнуры и аксельбанты – знак личности. Знак того, что брахман дважды рожденный, – его веревка. Человек архаической культуры может быть абсолютно гол, но на поясе все же будет иметь шнурок. С него началась одежда. Но и без одежды человек все равно облачен культурой. Австралийский абориген, придя на другой конец континента, объясняет свою фратриальную и брачно-классовую принадлежность, касаясь определенных мускулов своего тела. Его личность, его человеческое состояние вывернуто, вынесено мускулами на поверхность тела. Вот почему один туземец сказал белому: «У нас все тело лицо».

Внутренние субстанции тела человека годятся для эмблем социальности. Мир порождается из изрыганий шамана (у народов Амура), из экскрементов койота (американские индейцы). Да и в нашей культуре «веселая материя» несет важные куль-

туrogenные смыслы, что было показано М.М. Бахтиным в книге о Франсуа Рабле.

Идея вещи и ее хранилища одна из центральных в *культуро-генезе* и в *глоттогенезе*. В русском языке слово «туловище» происходит, по В.И. Далю, от глагола «тулить» со значением «прятать, скрывать»<sup>16</sup>. Дырка – это емкость-хранилище и зрения (однокоренное слово «зрак»), и «дерьма». Темнота – хранилище не только света, но и вещей. Дракон – греческое слово со значением «островидящий». Он порождает культуру. Глазки орнамента украшают керамику с неолита. Разбить посуду («убить дракона») – к счастью.

### Жизнь в зоне риска

Целостное витально-природное задание человека в народной культуре обладает специфическими чертами. Рассмотрим их на примере «Указателя основных тем, сюжетов, мотивов и ритуальных действий» из недавно изданной монографии Т.А. Агапкиной и посмотрим на наиболее полную рубрику «Человек». Здесь указаны следующие сюжеты, которые касаются этого самого целостного человека (цитирую без страниц):

«С Благовещения / Юрьева дня можно ходить босиком / без верхней одежды сушить белье на улице / раскрывать зимние окна / белить холсты в источниках.

На Благовещение / Сорок мучеников / Пасху / Юрьев день можно начинать громко петь на улице / играть на музыкальных инструментах.

После Благовещения можно спать на улице и нельзя спать днем.

После Благовещения надо вставать рано, чтобы весь год быть бодрым и работающим.

Будить домашних ударами свежей зелени с пожеланием бодрости на весь год.

Нельзя спать в пасхальную ночь / в Юрьев день, иначе лен и хлеб полягут / зарастут сорняками / будешь весь год сонли-

---

<sup>16</sup> *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 2007. Т. 4. Стб. 866.



вым и ленивым / будешь страдать бессонницей / отнимешь сон у детей, ягнят.

Передавать свою сонливость, дремоту другому человеку или растению: «Кизил, возьми мой сон»<sup>17</sup>.

Странно в приведенном тексте выглядит человек. Бросаются в глаза такие черты его задавания: 1) Состояния человека описываются состояниями природы; 2) Нормальная жизнедеятельность его часто задана негативно, по принципу «чего нельзя делать»; 3) Через настоятельное внимание к опасности сна подчеркивается значимость ночного времени; 4) Большое внимание уделено здоровью, которое прямо не названо, но подразумевается. Скрытый концепт его состоит в том, чтобы выполнять рискованные тяжелые работы, то есть под здоровьем здесь подразумевается способность вести нездоровый образ жизни, находиться в экстремальной ситуации, в зоне риска.

Мы подошли к главной черте концепта человека в народной культуре – как выглядит человек определено его нахождением в *ситуации риска*. Концепт человека в народной культуре направлен на ментально-этическое пробуждение в человеке индивидуального витального и личностного начала, на пробуждение нрава. Нрав – это существование в зоне риска, основная доминанта сознания человека в народной культуре. Эта культура потому так озабочена витальностью, что должна гарантировать *выживание* при мотивациях нравом. Витальность и нрав – два связанных между собой полюса народной культуры. Оппозиция витальности и нрава в крайнем выражении доходит до риска жизнью. Тогда сама жизнь становится маргинальной и средством чего-то иного. Жизнь тогда оппозиционно отрывается от жизнеобеспечения. Ради чего жизнь устремляется в зону риска? Ради личностного аристократического начала в человеке, ради его достоинства.

В народной культуре жизнь выведена из сферы сакрального и положена платой за само существование. Подобное пребывание в зоне риска является центральной частью обряда возрастной инициации. Ее структура состоит из следующих эпизодов:

---

<sup>17</sup> Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002. С. 763.

- 1) Порождение жизни (пребывание ребенка под опекой матери);
- 2) Изоляция ребенка (его помещают в дикое место, где он переживает физические муки и переживает ритуальную смерть);
- 3) Обретение знания и права вести взрослую жизнь. Возрастные ситуации были у древних людей. Вывод, который мы делаем из рассмотрения обряда инициаций, такой: человек входил в историю, используя риск жизни и обыгрывая его нравом. Только много позже, уже сочинив Бхагаватгиту и прочие эпосы о героях, нравом станут управлять – подавлять чувства, чтобы владеть собой и другими. Эпические герои борются, прежде всего, с самими собой.

Теперь об отмеченной установке на ночное время. Ночь – время, когда человек обретает целостность. Целостный человек делается объектом императивов культуры. Пусть они будут архетипами культуры или архетипами человека, это одно и то же. «Человек не должен ночевать под открытым небом», – сказали мне однажды на ночной дороге, взяли в автомобиль и привезли в дом. Эти слова были сказаны мне в ответ на мой вопрос: «Столько машин прошло мимо, почему Вы все-таки остановились?» В прозвучавших словах ответа предстал архетип жилища – не та или иная его конструкция, а сама императивная необходимость быть хранилищем для человека, который там спасает свою целостность и достоинство. В повседневности архетип жилища выражен обрядом, приуроченным к ночному времени. Так, у коми переселение в новый дом происходит ночью и в полнолуние<sup>18</sup>. Архетип пищи вербализовался при моем отказе ужинать словами: «Человек не должен ложиться спать голодным».

Отметим основные моменты архетипических ситуаций:

- 1) Архетипы оказались озвучены как исправление недопонимания ради изменения ситуации, когда полнота бытия находилась под угрозой;
- 2) Примечательно, что формулировки были высказаны в адрес странника и гостя;
- 3) Словесные формулировки предвзяли ближайшую реализацию архетипа, высказывая императивы не просто ночные, но вечные.

---

<sup>18</sup> *Теребихин Н.М., Семенов В.А.* Семантика традиционной деревенской среды у народов коми // *Традиции и современность в культуре сельского населения Коми АССР.* Сыктывкар, 1985. С. 91.

Это виртуальное прошлое-будущее, где расположено самое значимое Слово, которое задано и будет задавать основы человеческого поведения и общежития. Ингушская поговорка гласит: «Хочешь шагнуть, посмотри вперед; хочешь сказать, посмотри назад».

Вообще же ночь (поскольку изначально Слово было сказано) время молчания и архетипического действия: в доме человек находится ночью, застолье для гостя должно быть ночным. Первый тост – за гостя, он облачается изначально Слово. Витальная радость должна быть молчалива, поэтому свадьба должна быть шумной. В ней шум – магическая оболочка хранимого. По кавказским поверьям, зачинать детей положено часа в 4 утра. Это время восхода Венеры. Видно и древние, так назвавшие утреннюю звезду, знали, что человек зарождается аналогично выходу света из хранилища-тѣмы. Слово – универсальное хранилище человека.

### Дополнительность как инвестирование

Как-то в начале 1980-х годов я шел по селу Блабурхва в Абхазии. Вдруг из калитки своего двора вышел хозяин, до того мне не знакомый, и протянул одну руку, перегораживая мне путь, а другой указывая во двор. При этом он сказал: «Зайди, чтобы я человеком был». Далее развернулся традиционный сценарий гостевания, к которому, несмотря на повторения, невозможно привыкнуть. Ведь тебя, гостя, принимают как посланника Божьего, накрывая стол для трапезы. Ритуально не они, хозяйева, а гость приносит это благо. Отвлечение от будней позволяет людям проявить лучшее в них. Слова моего хозяина выразили тоску по другому человеку, по человечности, которая вне нас. И поэтому человек трагически неочевиден. Его присутствие в мире отложено до прихода гостя и трапезы-жертвоприношения.

А если нет гостя, человек сам себя приносит в жертву своим трудом, буднями, которые тоже оказываются святы и нет такого разделения профанного и сакрального, на чем настаивал М. Элиаде. Заурядная повседневность не структурирована мифом, она избыточна и витальна. *Избыточность* дает возможность вести бесконечные *инверсии, замещения*, создавать *игровые синтагмы* и *смысловые эмблемы*.

В избыточных синтагмах нашей жизни ищем мы риск и случайность. Даже нуждающийся человек архаики уставал от долгого пребывания в одном ландшафте, хотя в нем и были истощены ресурсы пищи. Вот рассказ австралийских аборигенов: «Муж говорит жене: “Давай уйдем”. Она говорит: “Давай”. Они уходят». Означающего всегда должно быть больше, чем означаемого. Эти австралийские Адам и Ева в уходе, в этом своем отсутствии, как и в своей наготе, реализуют человечность в поиске риска и свободы. Пойманная ими дичь будет жертвоприношением – расчленением с образованием избыточной множественности, то есть порождением быта, а не сакрального образца. Человек первобытности витален и нравен. Этим – прагматикой вождельний – он задан в мире. Поэтому он легко утомляется.

Если говорить языком древнеегипетской мысли, то в первобытности Слово уже прозвучало: Ра через бога Тота, представляющего его разум и язык, бога Слова, уже появились материальные вещи. Но человек первобытности еще не произнес ответного слова. Он, как Адам после грехопадения, прячется в ответ на призыв: «Адам, где ты?». Он еще не ответил, как Авраам: «Вот Я!» (Буквально «Узри меня!»). Человек первобытности еще невидим: он скорее внутреннее тело, чем внешнее. Притом он скорее деятель, чем наблюдатель: множество названий снега у эскимосов или пород верблюдов у бедуинов – результат деятельности, а не бескорыстного познания.

Смыслополагание первобытного человека устроено по принципу дополнительности, синтагматично, а не понятийно. Эмблематика – сущность такого мышления. Тело первобытного человека разъято. Каждый орган – эмблема. А в целом этот человек плохо состыкован. И часто отдельные органы слабо подчиняются своему хозяину. У австралийского героя член может отделиться и незаметно подползти к женщине. У индейцев виннебаго то же самое на другом берегу озера совершает пенис героя-трикстера Вакчжункаги. Даже на краснофигурных античных вазах человеческие тела еще показаны как бы состоящими из отдельных частей, на что обратил внимание П. Фейерабенд<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Фейерабенд П. Против методологического принуждения. Благоевещенск, 1998. С. 270–271 и др.

Таковы и герои Гомера, у которого речь идет об отдельных органах тела, даже не о туловище в целом. Сами мы иронически относимся к несообразности Дон-Кихота, великолепно переданной в скульптуре Сташевской и подаренной Петру Капице. Печальный рыцарь предстает из разрозненных деталей. Но ведь в нем мы узнаем свои собственные нелепости. Мы еще не всегда умеем ответить на ясный призыв «Вот я!» с осознанием своего образа и подобия.

Зримое, считал Платон, черта очевидного. Человек первобытности неочевиден и этим пользуется. Рассмотрим украинский обряд «Щедрый вечер». После сбора урожая хозяйка печет хлеба из новой муки. Складывает их на столе горкой. Хозяин прячется за хлебами. Зовут детей, которые становятся около дверей. Отец спрашивает: «Видно меня, дети, или нет?» Дети отвечают, что нет. «Чтобы и на следующий год был бы такой урожай!» – заключает хозяин. Аналогичный обряд существовал в Древней Греции, а также известен абхазам. Ритуальная невидимость этого хозяина инвестирует будущий урожай. С другой стороны, у русских и украинцев на весеннем обряде среди посевов клали хлеб и, отступив на несколько шагов, смотрели, виден ли хлеб. Если невиден, то это предвещало хороший урожай<sup>20</sup>. Хлеба названного обряда были уже заданы на заре человеческой истории оббитыми гальками: они «видели» своими сколами, а человек был «невидим» и потому мог рассчитывать на избыточное изобилие *золотого века*.

Что ж, ситуация с гальками или хлебами хотя и не доказательна, но зато достоверна. Присутствие человека в мире архаики достоверно благодаря хлебам, пойманной дичи, прочим ресурсам витальности. Сам человек для другого тоже знак достоверности. О невесте, приносящей благо, мы уже говорили. Обретение жены тогда выступает знаком присутствия. Недаром есть русская пословица «Женился – стал человеком». То же самое говорят калмыки: «Человеком стал («кюн болва»), то есть женился<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Указ. изд. С. 447–448.

<sup>21</sup> Жуковская Н.Л., Мокшин Н.Ф. От Карелии до Урала. Рассказы о народах России. М., 1998. С. 309.

У ингушей существует правило, выраженное пословицей: «Девушки встают перед мужчинами, мужчины перед старухами». Мужчины в этом возрастном ряду занимают позицию женщин в репродуктивном возрасте. Здесь синтагма мужчин с женским началом выполняет роль достоверности мужского присутствия. В Парфеньевском районе Костромской области если хозяйка, идущая доить корову, не спала с мужем, то она предварительно должна между своих грудей полить водой. Вода – универсальный источник мужского начала у многих народов (к примеру, у чеченцев и ингушей мужскую сперму называют «водой»).

Архаическая витальность дополнительна и в свою эмблематику может втягивать ресурсы из нечеловеческого мира. Так, первую рубашку на новорожденном называют «медвежьей» (абхазы), «собачьей» (казахи и другие народы тюркской группы), «перьевой» (чеченцы») и т.д.

В виртуальном театре народной культуры люди почитают животных и природные объекты («тотемизм»), ощущают в себе душу («анимизм»), но больше всего верят в чудеса не потому, что они глупы или находятся на низшей стадии развития, а потому, что так интересно жить. Это способ реализации витальности. Конечно, он коллективный по способу трансляции, но виртуально-индивидуален по доставляемому удовольствию.

## Мать-природа и эмблемы-описания

Человек, представленный витальностью и нравом, находится в неопределенности становления. Он нуждается в более ясных структурах описания. Их ему предоставляет мать-природа. Ее структуры он использует в качестве ментальных концептов своей среды. Возьмем для примера хорошо изученное жилище народов коми. У них вовсе не все деревья пригодны для строительства, могут быть использованы для сооружения сруба, жилья. Нельзя было использовать деревья с наростами, с двумя вершинами, ибо, по народным представлениям, такое дерево имело две души и могло принести несчастье. Не брали деревья, начавшие сохнуть, чтобы не болели и не сохли будущие жильцы дома. Не использовали деревья, у которых древесина завивалась против солнца, так как такое движение считалось признаком при-

надлежности к «нечистому» и опасному миру. Положительным знаком была находка дерева-двойника человека, которое, будучи положенным в сруб, давало его хозяину чудодейственную силу. По срубленным бревнам можно было предсказать судьбу обитателей дома. У коми существовали знатоки древесной магии. Они руководили выбором материала для строительства<sup>22</sup>. Не менее разработана древесная магия у народов Кавказа. Так, у абхазов хвойные деревья считаются гордыми и мешающими жизни человека. Их не сажают около жилищ. Зато ольха, имеющая мягкую древесину, не вредит жизни человека, изделия из нее не переживают срока человеческой жизни. Поэтому из нее делают кровати и стулья. На таких кроватях человек хорошо высыпается. Ольха обладает еще свойством снимать опьянение. Почитается у абхазов граб, он называется «ахаца», что звучит похоже на мифическую фамилию первой женщины Хесция<sup>23</sup>. О древесной друидической магии кельтов, повлиявшей на мировоззрение многих народов Европы, подробно говорить не будем, так как она довольно хорошо известна. Отметим только настороженное отношение к хвойным – ель у кельтов и германцев имеет отношение к погребальному культу и к идее вечности жизни, почему заняла место в праздновании Рождества Христова и была воспринята в славянском мире, в России, при Петре I. Страдания ближневосточного Аттиса были ассоциированы с сосной, а безумие древнегреческих менад маркировалось сосновой шишкой, украшавшей их тирсы. Все эти данные приведены для характеристики тезиса: в архаике дерево обозначало состояние человека. Царь Одиссей сам делает себе деревянную кровать не потому, что не хотел расходоваться на мастеров.

Мифический Аттис, оскопивший себя, и почитательницы Диониса, бога с размытой половой идентичностью, менады, которые укрывались от мужчин в горах, – всё это разные способы снятия полового вожделения путем маркировки духовного экстаза природными объектами – деревом и горой. И хтоническое дерево, указывающее на преисподнюю (хвойное), и вершина

---

<sup>22</sup> *Теребихин Н.М., Семенов В.А.* Семантика традиционной деревенской среды у народов коми. Указ. изд. С. 88–89.

<sup>23</sup> Мои экспедиционные материалы 1980-х годов.

горы, пребывающая в мире горнем, – это так называемая «мировая ось». Аттис и менады своими эмблематиками не только переносятся в сакральную реальность, но странным образом реализуют в себе универсальное человеческое начало. В Чечне мать суфийского праведника Кунта-Хаджи, учение которого повлияло на молодого Льва Толстого, похоронена на горе Эртан-корта. И сегодня почитатели ее могилы уносят с собой как святыню веточку с растущих поблизости хвойных деревьев<sup>24</sup>. Получается, что хвойные породы, ассоциированные с миром смерти, маркируют духовные состояния человека.

Такую маркировку правильнее называть не символом – ведь никакого древесного качества в этих примерах человеку не передается, а *эмблематикой*, значение которой состоит в *указательной функции*. Народная культура скорее эмблематична, чем символична. В ней широко используются объекты природы для описания состояний человека. Объясняющая система природы охватывает объясняемое – человека.

Женщина в концепте человека в народной культуре приносит природное начало. Прежде всего, в силу того, что она концентрирует в себе генеративно-становящийся принцип. Приведенный пример с жилищем показывает не только то, что в народной культуре концепт ценностно окрашен. Жилище, как и другие концепты, несет в себе ресурсы витальности. Оно наполнено смыслами жизни. Жилище и очаг повсюду ассоциированы с женским началом. У чеченцев во вновь построенный дом первой должна входить хозяйка, и затем она приглашает войти мужа.

«Природнее» ли от этого человек народной культуры, чем человек техногенного общества? Старое воззрение, что «дикарь» природнее цивилизованного человека нет-нет да дает о себе знать в научной литературе. Но, как здесь было показано, дело только в том, что человек народной культуры маркирует свои преходящие состояния, а цивилизованный человек маркирует свою сделанность, завершенность, что обыкновенно именуют личностью. Тогда как у человека народной культуры личность всегда в становлении, в процессе. У мужчины рождается ребенок – его называют «отцом такого-то», приходит в дом

---

<sup>24</sup> Мои экспедиционные материалы 1990-х годов.



невестка – она всем членам новой семьи дает свои имена и т.д. Имена-эмблемы легко сменяются, порождаются. Поэтому можно сказать, что человек народной культуры живет в зоне риска. А риск, как известно, благородное дело.

### Компетентность человека и традиция

В том стремительном развитии, которое переживает мир, художественное творчество играет важную, если не ведущую, роль. Охватившее нас состояние называют эпохой глобалистики. Как бы ни относиться к ее пониманию, ясно, что она сопряжена с использованием управленческих и проективных способов построения реальности. Но если эти способы так очевидны в отношении технологических процессов, то не все ясно с художественным творчеством. Подходит ли для него тот язык описания, который принят для описания других форм творческой субъектности? В данном случае интересуют взаимосвязанные категории компетенции и компетентности.

Дело в том, что в русском языке оказались удачно разведены фонетические структуры слов компетенция и компетентность, что не всегда удается сделать западноевропейским языкам. Хотя сами явления, обозначенные единым словом, активно обсуждаются даже на уровне документов Совета Европы, прежде всего в документах, относящихся к образованию, а также к описанию отношений работодателя и нанимающегося исполнителя.

Итак, для дальнейшего хода рассуждений существенно следующее семантическое различие. *Компетенцией* будем обозначать характеристику рабочего места. *Компетентностью* – характеристику работника и всякого другого носителя знания: быть компетентным – значит, быть готовым к действию, знать, когда и как действовать. В книге известного английского психолога Джона Равена «Компетентность в современном обществе», посвященной ролям, установкам и мотивациям разных слоев современного общества, проводится понимание компетентности как единства когнитивного, эмоционального и волевого аспектов деятельности, направленной на реализацию ценностных установок субъекта<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Равен Дж. Компетентность в современном обществе: выявление, развитие и реализация. М., 2003.

Это четкое определение стало всевозможными способами модифицироваться и дополняться. В некоторых из них под компетентностью стала пониматься способность, освобожденная от предметного и психологического контекста, в котором она возникла. Здесь за скобки выносятся предметный и психологический контекст, что сразу делает категорию абстрактной, размещенной скорее где-то вне человека, чем в нем самом. В этом случае теряется эвристичность понятия и его развивающаяся, накопительная сила.

В отличие от компетенции *компетентность* – качество, требующее приращения знания, всегда возрастающее, капитализирующееся. На материале художественной культуры это хорошо ощутил Пьер Бурдьё. Он констатирует, что *художественная компетентность* – средство для приобретения художественного капитала. В книге о различии он подчеркивает, что компетентность зависит и от способов ее приобретения, и от манеры пользования символическим товаром, что он кладет в основу различения высокого и низкого вкуса<sup>26</sup>. В рассуждениях Бурдьё речь идет, таким образом, о контексте, представленном стилистической средой реализации ресурса компетентности.

И тут как нам не вспомнить венского музейного специалиста по тканям Алоиза Ригля, который смог на таком скромном материале основать учение о *стилях*. Его успех был обеспечен этнографическим подходом к древнеримским реалиям. Следуя хорошему примеру, почему бы и нам не прибегнуть к кое-каким этнографическим сюжетам.

*Сюжет 1.* В мое первое посещение Палеха в 1960-е годы пожилые мастера еще так поясняли свою компетентность: «Мы пишем по-своему, но можем и по-фряжски (то есть по-европейски)». Один из них по просьбе моей спутницы тут же взялся писать на заготовке интересующий ее мотив. Что примечательно в этом эпизоде? То, что за пояснениями художника стояла локальная традиция палехских иконописцев, хранителей того самого *символического капитала* высочайшей пробы.

Для носителей данной традиции Палех – это не просто географический локус, а функциональное место, где слиты

---

<sup>26</sup> Бурдьё П. Различение: социальная критика суждения. М., 2004.

ландшафт и время в виде *традиции*. Поэтому на данном примере можно установить, что традиция не только сводится к передаче знаний и навыков, но и вписана в жизнедеятельность коллектива, составляющего корпорацию. У традиции есть *корпоративное начало*. Это свойственно любой традиции. Не все, кто слышал о клятве Гиппократы «не навреди», знают, что текст клятвы начинается вовсе не с этого, а с подтверждения верности учителю, корпорации и обязательству хранить навыки в тайне.

Функциональное место хранит тайну компетенции. Поэтому нельзя стыдливому человеку сказать: «Это моя компетенция» или «Я в том-то компетентен». Принято внутреннюю имплицативность выражать эксплицативно, внешне, через действие: «Я могу то-то сделать». Компетентность не афишируется.

Такая этическая сторона дела должна учитываться органами, имеющими право на легитимизацию художественной деятельности независимо от того, государственные они или общественные. Речь идет о признании компетентности в виде дипломов, призов и других знаков отличия.

*Сюжет 2.* Если взять другой пример из русской национальной культуры, какой она выкристаллизовалась крестьянством в XIX веке, то там можно найти структуры, актуальные для современности. Вот пример, связанный со строительством дома. Положено было нанимать специалиста-плотника. Но плотник не брался за столярные работы, это делал другой человек, так же как утеплял избу специалист-конопатчик. Кровлю устраивали другие нанятые люди. Под Москвой это делали приезжие из южных областей, сообщая именовавшиеся «хохлами». Вообще, русскую деревню посещала масса пришлого народу, среди которого было много профессионалов. Здесь и торговцы разных уровней, скупщики местной продукции (зерна, кож, пакли, ручного ткачества и т.п.), лекари, коновалы, сергачи-медвежатники... А на зиму там поселялись швецы-меховщики и валяльщики шерсти.

Так что получается, что сам землепашец находился вне разделения труда? Вот именно. Крестьянин, готовый к разностороннему труду, сохраняет свою социально целостную субъектность, которая уравнивается целостностью природы. Последняя вся оказывается его функциональным местом, или, как мы условились теперь говорить, его компетенцией. Парадоксально, что все

это при сниженной компетентности, делегированной перечисленным специалистам. Но происходит чудо: в крестьянской жизнедеятельности функциональное место со всеми условиями труда и ландшафтом интериоризируется, становясь мотивациями и внутренней психической жизнью. Происходит *синергичное единение* человека и природы с фольклорным очеловечением последней.

Но разве поэтизация природы и творения рук – специфика только одного крестьянства? Вовсе нет. Шумерский царь Гильгамеш жил в III тыс. до н. э. Судя по поэме о нем, он был страстным человеком и призывал людей любоваться кирпичами, из которых были сложены стены его родного города Урука.

Реконструированная модель интериоризованной крестьянской компетентности требуется для сопоставления с научными представлениями о художественной жизни. Для убедительности не будем выходить за пределы обозначенного XIX века. И тут мы обнаруживаем напряженное внимание философов и искусствоведов к вещам и к природе. С полной мощью это обозначено у Фридриха Ницше. То же самое у Джона Рескина: природа лежит в основании искусства. Это мы отмечаем во взглядах и в творчестве Обри Винсента Бердсли. Подобный взгляд на природу – уже не романтизм, а позитивная теория, ибо Оскар Уайльд также утверждает, что нет сущности вне вещей. В отечественной научной традиции об этой истине как о житейских формах с их увязкой на природу и об их порыве к эстетике говорил Константин Хомяков.

Остается сказать немного. Художественное воображение может быть отрефлексированным и нет. Оно может предстать и вовсе некомпетентным, как, например, в творчестве людей с отклонениями психики. Но локус компетентности можно всегда обнаружить и можно попытаться в него войти, чтобы понять художника, как это делала, например, К.Г. Богемская. В подобных случаях проявляется эффект *резонанса* или, как однажды сформулировал проблему Ю.В. Кнорозов, эффект *фасцинации*.

Что касается антропологического воображения, то о нем сейчас иногда говорят в связи с попытками дать образ совершенного человека. Художественное воображение если не гарантирует это совершенство, то ему способствует. А в том, что эстетическая реальность порождается в лоне аристократического и творческого соприкосновения человека с природой, можно не сомневаться.

**ПРОБЛЕМА ЭТНИЧЕСКОЙ  
САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ИСКУССТВЕ  
СРЕДНЕЙ АЗИИ И СЕВЕРНОГО КАВКАЗА  
В КОНЦЕ XX века**

**П**роблема выявления и определения этнического своеобразия в искусстве давно волновала искусствоведов. Тезис «национальное по форме, интернациональное по содержанию», определив одну из координат развития национального искусства, на уровне идеологического моделирования «не покрывал» сложные и неоднозначные процессы художественного творчества в СССР. Певзнерская парадигма, определенная им как «география искусства»<sup>1</sup>, так или иначе всплывала в советском искусствоведческом дискурсе, обычно как «национальное и интернациональное в советском искусстве».

Распад СССР и общие процессы глобализации актуализировали вопрос этнической самоидентификации на всем постсоветском пространстве. Его решение реализовывалось в различных сферах социальной жизни. В науке – это новая исследовательская волна: переписывание старой «истории» с новых позиций, с учетом новых фактов или новой интерпретации старых фактов. Немаловажно вспомнить и о таком явлении, как «научная самодеятельность» – написание множества исторических трудов, работ по этническим мифологиям и искусству непрофессиональными авторами. Эти «самодеятельные» исторические труды было бы крайне интересно проанализировать не с позиций критики их научной уязвимости, а с точки зрения системы эмоциональных, психологических и культурных предпочтений, установок и устремлений различных этносов и в ряде случаев социальной политики. Существенным компонентом в исследованиях и в культуре 1990-х годов стал интерес к наиболее

---

<sup>1</sup> Певзнер Н. Английское в английском искусстве. СПб., 2004.

древним, языческим традициям, зачастую интерпретируемым как наиболее самобытные для этноса. Поиск «национальной идеи», эмоциональных, духовных основ этнической и государственной целостности актуализировался в рассматриваемый период и в сфере политики.

В данной статье, поставив себе определенные географические пределы – Средняя Азия, Северный Кавказ, – мы постараемся проанализировать духовные поиски этнической самоидентификации и концептуально-эмоциональные «ответы» на этот вопрос в сфере художественной культуры. Эти поиски и «ответы» при их кажущейся изолированности и ограниченности некой обособленной сферой небольших выставок, художественных акций или кинофактов нельзя, однако, рассматривать вне развития общих социально-психологических и научно-политических процессов и теоретических установок нашего времени, более того, их можно было бы определить как научно-художественно-политические. «Научно-художественно-политические» я написала через дефис по весьма существенной и особенно характерной для нашего времени причине. Дело в том, что научные штудии на данном этапе развития начинают играть несколько иную роль, чем раньше. По крайней мере, с появлением или актуализацией таких понятий, как пиар, политмоделирование, социальное конструирование, стратегия прочтения и интерпретации, имиджмейкерство, манипулирование и т.д., данный факт становится более очевидным. Наука утрачивает условные позиции некоего третейского судьи. В научных исследованиях мы зачастую сталкиваемся не с открытиями, доказательствами истин на основе «клинически» проверенных фактов, но с прочтением текста с определенной точки зрения, с некоего рода манифестами, пиар-фактами, с «руководством к действию», как писал классик.

К концу XX – началу XXI века в российской науке было сформулировано два резко противоположных тезиса, две позиции, которые можно было бы обозначить, опираясь на конкретные явления научной жизни, следующим образом: «Реальность этноса» (ежегодная конференция и фольклорный фестиваль в Санкт-Петербурге, которые проводят Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, кафедра

ЮНЕСКО «Теория образования в поликультурном обществе», Институт народов Севера, кафедра этнокультурологии) и «Реквием по этносу» (монография В.А. Тишкова<sup>2</sup> и концептуальный вектор ряда исследований и политического структурирования социума). В первом случае теоретические разработки совмещаются с простой «накатанной» системой протезирования (школьные образовательные программы), со стремлением к просветительству, диалогу с обществом – «народными массами» и с определенной формой «доказательства – свидетельства» через предъявление «улик»: фольклорный фестиваль («Мы есть, мы есть! – кричат этносы. – Мы пляшем и поем. Зачем нас хоронить?»). Во втором предлагается теория на базе анализа определенных фактов социальной жизни. Теоретическая позиция и выводы «Реквиема по этносу»: этнос – изменчивая историческая структура, этническое – это ментальная схема, подверженная манипуляциям, как правило, политиков и деструктурирующаяся на современном этапе развития. Данная позиция предполагает обращение к более глубинным и неявным возможностям политического моделирования волевым усилием небольших групп элит.

При этом само название работы В.А. Тишкова демонстрирует совмещение двух парадигм. С одной стороны, обозначается некоторая научная цель: исследование этнических проблем, с другой – само слово «реквием» соотносит данный труд со сферой художественного, эстетического и выявляет его сущность как некоторого чисто художественного произведения, скорее даже художественной акции. Поэтому я бы квалифицировала его как научно-художественный проект. Замечу, что в свою очередь в сфере современной культуры мы можем наблюдать довольно большое количество арт-проектов художественно-научного характера. В проектах этого плана в процессе авторского мифотворчества используются некоторые научные постулаты и научные, социальные или художественные дискурсы. Художник конструирует – творит новые псевдоисторические, псевдосоциальные, псевдофизические и др. реальности. При этом не исключена (ох, как не исключена) и возможность их случайного /

---

<sup>2</sup> Тишков В.А. Реквием по этносу. М., 2003.

неслучайного (?) осуществления<sup>3</sup>. Если в ряде случаев осуществляются художественно-научные проекты, в которых, как правило, не ставятся какие-то конкретные цели, но лишь реализуются некоторые интуитивные находки, то что говорить о научно-художественных проектах, во многом построенных по принципам пиар-системы и имеющих конкретную грантовую основу того или иного фонда, поддерживающего определенные разработки в области исторической науки.

Итак, мы обозначили сложность современной ситуации ноосферы с более активным, в ряде случаев осознанно стратегически целенаправленным, взаимопроникновением и взаимообусловленностью ментальных (как научных, так и художественных) идей и социально-исторической ситуации. Причем на современном этапе мы имеем дело не просто с неким стихийным саморазвивающимся (хотя это тоже под вопросом) процессом взаимообусловленности, но с определенной политикой и стратегией этого взаимопроникновения, с более выстроенной и последовательной системой политтехнологий и манипулирования, с дезактуализацией понятий «справедливость» и «истина» и приоритетом понятия «интерес», даже на уровне политической демагогии.

Процесс напоминает ситуацию с журналистикой, где политическая ангажированность существует в более открытой форме: обслуживаются те или иные реальные политические силы или выстраивается пилотная система под готовящуюся заявить о себе структуру или вектор трансформационных действий. То есть можно сказать, что ряд научных разработок можно рассматривать как научное обоснование под реализацию определенных политических решений, направленных на удовлетворение тех или иных интересов.

---

<sup>3</sup> Тут бы я дала ссылку на свою ненаписанную работу о тайном воздействии художественного на реальное. Она рассказана во время заседания членам отдела народной художественной культуры ГИИ. Похожие соображения мне встретились в статье В. Левашева «О чем кино?» с переакцентировкой проблемы с тайного на некоторую реальную футурологическую (футуромоделирующую) составляющую искусства и на его трансформацию в жизнь как эволюционный признак современного искусства.



Возможно ли в таком случае выявить некоторую константу, реальный (?) показатель современной этнической ситуации, определить критерии «реальности этноса» или его «деструктуризации»? Можно ли по-простому сказать, что одни всё это придумали, а другие правду говорят? Прежде всего, должна быть причина для рождения и появления научно-художественных и художественно-научных проектов. И это вопрос не только политехнологии, но и психологии. Так, многие психологи и историки науки считают, что любая научная концепция, даже математическая, химическая или физическая – суть продолжение некоторых личностных психологических качеств и жизненных позиций и установок ученого. Из чего, к примеру, можно заключить, что в личном мироощущении сторонников теории «реальности этноса» ощущение этнической самоидентификации достаточно сильно, а у сторонников «Реквиема» это ощущение размыто. Они уверены в своих теориях – опять же ментальных схемах (раз уж этнос ментальная схема, то и их концепции тоже), так как они полностью совпадают с их личным мироощущением. Само наличие этих теорий и их приверженцев может свидетельствовать о существовании в обществе, в эмоционально-психологической общественной ситуации, в ноосфере в целом двух тенденций, двух духовных (а следовательно и политических) ситуаций. Но какая более актуальна и более реальна на данном этапе? Какие чувства в большей степени переживает человечество в целом, тот или иной народ, этнос на данном этапе?

Этот ответ могут дать некоторое всеобщее голосование или всеобщий социологический опрос: например некоторое огромное число (лучше все представители каждого этноса) аварцев, англичан, китайцев, нигерийцев, русских, татар и др. должны ответить, есть ли у них сомнения по поводу того, что они аварцы, англичане, китайцы, нигерийцы, русские, татары и др., даже притом, что они не смогут ответить, что значит быть аварцем, англичанином, китайцем, нигерийцем, русским, татариним и др. При этом они могут жить не на этнической территории, носить не этническую одежду и не знать этнического языка и др.

Ответ на поставленный вопрос может быть получен и «химическим» путем: геном в какой-то степени расшифрован, единство генетического происхождения человечества от единого

предка (назовем его, как принято, Адам) установлен. В какой-то степени установлена на генетическом уровне близость всех представителей одного этноса (сделайте поправку на всякие сложности и необъективности: геномные исследования начались только несколько десятилетий назад, а кроме того, на протяжении истории этносы смешивались, ассимилировались и т.д., так что исследования можно продолжать и продолжать). Вопрос, однако, не может быть сведен только к анализу крови. Интересно, как актуализируется и актуализируется ли вообще эта химическая «геномная» близость в ментальной сфере, в психологических характеристиках, а следовательно, и в эстетике, в особенностях культуры, в парадигмах социальной жизни тех или иных этносов, в системе их этнического мироощущения? Более того, заложено ли в нас на уровне генома стремление к этнической самоидентификации и основные параметры, по которым данная идентификация выстраивается, т.е. существует ли некоторая матрица или понятийная решетка. Здесь возникает еще одно направление исследований и попыток дать тот или иной ответ на поставленный вопрос. Возможно, и не придется опрашивать всех представителей аварцев, англичан, китайцев, нигерийцев, русских, татар и др. этносов, а обратиться к искусствоведению. Не зря художники и поэты сравниваются с пророками. В художественных формах они выражают чувства и переживания своего времени, своего народа и человечества в целом. Более того, за кажущейся интуитивной спонтанностью можно наблюдать удивительную логику и последовательность. Проанализировав определенную художественную ситуацию, мы можем в ряде случаев понять и почувствовать эмоциональное состояние данного исторического периода, выявить присутствующие в социальной жизни актуальные ментальные парадигмы, духовные и психологические доминанты того или иного времени, того или иного народа и человечества – человеческой натуры вообще. Психологи пытаются анализировать специфику и основы систем ментальных представлений, и некоторые из них (В.М. Аллахвердов), обращаясь к проблеме памяти и обучаемости, предполагают наличие в самих структурах сознания определенных генетически обусловленных схем, матриц, по которым данные процессы протекают. Неудивительно, что не только многие мифологемы повторяются и воспроизводятся,

но повторяются и воспроизводятся сами формы – принципы мировосприятия и миропонимания.

В контексте выше упомянутых теоретических проблем мы постараемся в какой-то мере понять, что происходит и происходило с этнической самоидентификацией в 90-х годах XX века. В данной статье я обращаюсь к анализу нескольких художественных проектов, которые я имела возможность наблюдать и в которых я частично участвовала, и постараюсь обозначить вырисовывающуюся картину в целом (об отдельных проектах можно почитать в кураторских статьях).

\* \* \*

Если до 1990-х годов в научных трудах и кураторских проектах историк искусства стремился выявить и раскрыть те или иные этнические основы авторского творчества (что более соответствовало певзнерской парадигме «географии искусства»), то после 1990-х поиск «национальных структур» стал активной доминантой не искусствоведческих штудий, но художественного сознания, которая проявилась в самом авторском творчестве практически на всей территории бывшего СССР. Более того, само появление понятия «самоидентификация» совершенно по-новому обозначило проблему этнического. Ведь это понятие отнюдь не тождественно концепту «география искусства», хотя они имеют общую основу и ряд совпадений. В «географии искусства» речь идет о некоторых географических и этнических особенностях искусства, проявляющихся произвольно и спонтанно, без целенаправленных концептуальных авторских установок, как на уровне художественной школы, так и в самобытном авторском творчестве. Самоидентификация может реализовываться на интуитивном уровне, но в значительной степени это понятие связано с идеей самопозиционирования, т.е. некоторого активного действия. Зная законы самоидентификации, можно выходить и на прагматику: имиджмейкерство, политическое манипулирование с определенным целеполаганием. Во многом и цель исследований по самоидентификации – это постижение когнитивных механизмов, механизмов самоотождествления, а следовательно, и выстраивания определенной личностной и этнической политики. Хочу продемонстрировать некоторую

«полевую» заметку, так как появление данной научной темы в России прошло на моих глазах. Я вдруг заметила, что данная научная тема актуализируется вне постсоветского пространства. Попросту, за границей на это дают гранты. Звучала она совершенно непонятно: что это за самоидентификация, к примеру, в нашей сфере – искусствознании? Вот и одна моя приятельница, интересный и глубокий исследователь, мне сказала, что ей тамошние друзья-ученые советуют взять новую тему и проанализировать «ее материал» с очень неясной точки зрения самоидентификации. Дело в том, что в начале 1990-х годов в России почти никто даже не понимал, не чувствовал, о чем тут идет речь, так как никто нисколько не сомневался в своей этнической принадлежности и не знал, что для того чтобы быть, к примеру, русским, нужно иметь самоидентификацию. У русского не возникало никаких сомнений по поводу своей «русскости», и, таким образом, одним своим присутствием на земле он эту «русскость» в мире утверждал.

Отсутствие рефлексии по поводу своей этнической принадлежности и необходимости объяснять, что это значит; отношение к этническому как к чему-то само собой разумеющемуся при государственной политической парадигме «советский народ», в которой реально нивелировался целый ряд этнических традиций в ментальной сфере, оставляли твердую этническую константу, явно закрепленную и в графе «национальность» в паспорте (которая, на мой взгляд, не являлась дискриминационной, но констатирующей реальную ментальную парадигму этнической принадлежности советского человека). Прошло всего 10–15 лет, и научная тема «этническая самоидентификация» стала очень понятной.

В последнее десятилетие XX – начале XXI века вопросы идентичности в России ставились и решались не в научных исследованиях, но в творческих, художественных проектах, авторы которых обратились к философскому осмыслению своей истории, духовных основ социума, к переживанию этнического пространства и выстраиванию этнической картины мира. Эти наиболее яркие художественные проекты (кино, живопись, перформансы), направленные на решение, казалось бы, узколо-

кальных проблем собственной этнической ситуации, обнаружили поразительное сходство как в постановке вопросов, так и в выборе ключевых художественных образов и философских тем.

Можно выделить два близких направления: одно, в котором древние мифопоэтические структуры, традиционные духовные координаты сложно и неявно проявляются и преломляются в авторском художественном творчестве, можно охарактеризовать как «традиционные ритмы современного искусства» (придуманное мной название художественного проекта Дагестанского музея изобразительных искусств). Второе связано с рефлексией, философствованием, склонностью к рассуждениям, к поискам ориентиров в этническом историческом пространстве, в традиционной картине мира.

Художник-автор словно ставит ключевые для существования этноса темы-вопросы и отвечает на них. При этом между условно различными темами и ключевыми образами, вокруг которых строятся рассуждения того или иного порядка, нет непроходимых границ. Они переходят друг в друга, перекликаются, дополняют и взаимодействуют.

## 1. «Родовое тело»

В искусстве Средней Азии и Северного Кавказа в рассматриваемый период весьма ясно обозначился круг проблем – образов – тем, которые возможно интерпретировать и понять, обратившись к введенной М.М. Бахтиным категории «народного родового тела». Переживание природы этнического народного тела, плоти народа – одна из основ «самоидентификационного» чувствования.

Проект Апанди Магомедова «Вне времени. Посвящение кизяку» состоял из фотосессий, сделанных в горах. Они были направлены на изучение процессов заготовки кизяка и одновременно создание «картин-структур», объектов, инсталляций<sup>4</sup>. «Вневременность» кизяка с точки зрения искусства и художест-

---

<sup>4</sup> Гамзатова П.Р. «И ритм отечества нам сладок и приятен». Каталог проекта Апанди Магомедова «Вне времени. Посвящение кизяку» М.; Махачкала, 2001.

венной культуры заключена не в архаических формах его хозяйственного использования, но в его концептуальном философском смысле.

«Кизяк-прах» – первооснова всех жизненных процессов, символ изменений, метаморфоз и превращений, словно входит в саму плоть созданных из древесной муки опилок, пигментов красок, клея рельефных картин и инсталляций, напоминает о главном, начале начал, о том, из чего слагается мир, об изменчивости, открытости, смерти, рождении, о движении и незаконченности, цикличности жизненных процессов – ведь именно это главные параметры эстетики низового, связанного с кизяком и испражнениями, столь красиво раскрытые М.М. Бахтиным.

В проекте А. Магомедова значимый с точки зрения основных культурных ориентиров и художественно богатый с точки зрения визуальных и пластических искусств материал – кизяк проделал странный путь от своей природной, окультуренной в народной традиции формы к концептуальному существованию в новых формах искусства. Его работы – это побочная, отпочковавшаяся линия (отросток, говоря в бахтинском дискурсе, росток на теле народной культуры) культурного освоения мира, замешанная на философской, визуальной, тактильной, телесной, пластической этнической традиции.

Вневременность национального мирочувствования, вневременность философско-телесной основы народа, его связи с природой, с землей – прахом – кизяком – суть проекта Апанди Магомедова. Человек, черпающий силы в соприкосновении с Матерью-Землей, – культурная универсалия, характерная как для мифологии (победить Антея можно было только подняв – оторвав его от его Матери-Земли), так и для художественной литературы (героиня М. Митчелл Скарлетт О’Хара возвращалась в свое поместье Тару – к земле, чтобы восстановить силы [этимология: Тара – ‘земля’]).

Киргизский проект «Молчание войлока» был проведен в рамках акции «Плюс – Минус» в Бешкеке (14 мая – 1 июня 1999 года, Музей ИЗО; организатор – студия «Museum», концепция – У. Джапаров, каталог – В. Руппель). Широкие полосы грубого, первозданного войлока покрывают ряды больших, гладких неровных камней. Понемногу оформляясь, они всё больше

облегают их, принимают их форму, а грубые нити-строчки медленно превращают их в головные уборы-колпаки. По этим войлочным колпакам можно догадаться, кто появится из этих камней, в кого им суждено превратиться. Ведь из засеянных на поле Ареса зубов дракона появились – родились – образовались одетые в железные шлемы и доспехи воины. Из камня киргизской земли рождается киргиз. Знаменитые белые колпаки, шерсть и войлок будут сопровождать киргизов повсюду – ведь именно они, что очевидно из данного проекта, «вырывают» – формируют киргизов из земли-камня, свидетельствуя об их приобщении к роду человеческому. Киргизы срослись с этой древней природной материей, войлоком, продуктом человеческого труда и творчества, она вошла в их плоть, стала одной из основ их чувствования, формируя этническое родовое тело, связывая на телесно-природном уровне камни – поколения, исторические времена и народ в целом.

Эти оформляющие, очеловечивающие и социализирующие природную материю – землю, камень – войлоки будут появляться вновь и вновь в художественных проектах киргизских художников. Человек создан из праха, но художественный миф образует его из камней. Мотив рождения героя из камня – это культурная универсалия, характерная для тюркского и славянского фольклора и встречающаяся у многих народов мира<sup>5</sup>.

Не об этом ли и загадочная, таинственная картина Хамида Савкуева «Женщина в реке» (выставка РЭМ «Кавказ – сказание о мире», 2004–2005 гг.): горизонтальный формат, пастельные градации цвета, почти графический принцип письма: мелкая река, гладкие камни-валуны вдоль берега, обнаженная беременная женщина лежит на спине «в» или «на» прозрачной глади реки, форма ее живота словно повторяет форму камней.

Камню родной земли посвятили свой проект дагестанские художники Т. и И. Гапуровы. («Камни» – живопись, фотография). В своих «натурных абстракциях» они стремятся увидеть сложный путь метаморфоз и преобразований плоти земли и рода человеческого.

---

<sup>5</sup> Харитонов А.М. Культ предков в сюжете рождения ребенка из камня (земли) в мифологии Евразии [электронный журнал Института этнографии РАН].

Земля, кизяк, прах, камень или почвенные (в прямом и переносном смысле, т.е. природные, начальные и первичные) основы человеческого бытия и одновременно объекты и продукты человеческого труда и творчества, введенные в систему человеческой культуры как художественного, так и внехудожественного планов переживаются как основные доминанты этнического мироощущения.

## 2.

Оттолкнувшись от рассуждений о «телесной основе» и этнической природе народа, можно перейти к анализу авторских рассуждений и поисков национальных форм духовно-телесных гармонизирующих систем, одной из характеристик которых является единство акционального и художественного планов. Такой агент действия и воздействия на природу и структуру этнического бытия, как шерсть и ее различные этнокультурные метаморфозы (войлоки), уже появился в вышеописанных проектах.

Хотелось бы назвать еще несколько ярких проектов, актуализировавших рассматриваемую проблематику: фильм «Мандала» киргизского режиссера М. Сарулу; работы дагестанского художника И. Супьянова (перформанс и художественный объект «Зикр», проект «Камуфляж для гор», живописная работа «Мандала»); кураторский проект М. Кажлаева «Контрацепция», посвященный памяти дагестанского художника Э. Путерброта (выставочный зал СХ, Махачкала); акция «обвязывания» выставочного зала СХ в Махачкале (А. Астемиров, И. Гусейнова). Все эти проекты обнаруживают определенную близость. Они обращены к одному из основополагающих принципов гармонии, который можно было бы назвать вслед за психологами «Мандалой», связанной с такими образами и действиями, как круг, обход, обвязывание, ограживание, укрывание, сохранение, отражение, выстраивание баланса и т.д. Именно Мандалу или различного типа циркулярные изображения психологи считают универсальным символом цельности, гармонии и преобразования.

К.Г. Юнг видел в Мандале архетипический символ, позволяющий человеку погрузиться и углубиться в хаотические слои



бессознательного с целью достижения внутренней целостности. Он трактовал метод Мандалы как путь к Самости – центру внутренней психической вселенной человека<sup>6</sup>. Метод Мандалы практикуется и в современной арттерапии.

Характерно, что в 1990-е годы прошлого века тема «Мандалы» актуализировалась и в художественной жизни Москвы в виде «художественно-ритуальных» акций специально приглашенных буддийских монахов по созданию и разрушению Мандал из цветного песка (их прошло несколько: в Музее Востока, в ЦДХ, в Театре А. Васильева и др.).

Вспоминая традицию суфийских славословий и обрядовых круговых хождений и обратившись к технологиям бодиарта, художник И. Сूपьянов, используя черную, белую и коричневую краски, нанесенные на ступни ног, совершил – создал свой художественный «Зикр» (Зикр – религиозная мусульманская практика и особый суфийский ритуал). След (в буквальном и переносном смысле) этого «Зикра» – большое белое полотно с цветным кругом посередине.

Герои фильма М. Сарулу «Мандала» – бабушка и ее внук, страдающий наркозависимостью. Она забирает его из города и начинает лечить, сначала «переключив» на алкоголь, как менее порабощающее средство, а затем, уменьшая дозу, отучает его и от алкоголя. Параллельно в фильме развивается вторая сюжетная линия (к концу фильма обе линии соединяются). Бабушка идет на рынок и покупает шерсть. Изю дня в день она трудится над этой шерстью: сначала моет, потом сушит и начинает чесать, удаляя грязь, разглаживая колтуны свалявшихся волос, очищает шерсть от травинки и колючек. Чтобы шерсть стала мягкой и пушистой, она долго сбивает ее палочкой. Не надо торопиться. Тот, кто делает войлоки, знает, когда шерсть станет чистой и податливой. Именно тогда она раскладывается на циновке, и на этом обновленном, очищенном материале выкладывается шерстью, окрашенной другим цветом, круговой орнамент. После начинается валяние войлока – процесс, благодаря которому шерсть соединится в устойчивую структуру войлока с вваленной в его

---

<sup>6</sup> Романчук А.А. Мандала // Словарь психологических терминов [<http://www.trialog.ru/dictionary>]

ткань – плоть, с отпечатанной в его душе мандалой – знаком гармонии миропорядка (простите, что я немного путаю мальчика и войлок, ведь это соответствует концепции фильма: что происходит с войлоком, происходит и с мальчиком). Бабушка относит войлок на базар, продает его и покупает для выздоровевшего внука белую рубашку – ведь он родился заново. Процесс творчества, труда, мастерства, процесс борьбы с энтропией приводит мальчика, а в широком смысле и мир, к гармонии и равновесию.

Конечно, не все киргизы снимают кино и не все киргизские бабушки лечат от наркозависимости, но в этом народе войлоки делают все женщины. И один такой войлок лежит на полу у моей приятельницы – киргизки. Это ее бабушка сделала для нее.

### 3.

Одна из ключевых в самоидентификационных поисках тем – это родовая преемственность, сохранение связи времен, семьи, рода, социума в целом. Казахский фильм «Заманай» Болат Шарипа и «Приемный сын» киргизского режиссера Актана Абдыкалыкова вывели на авансцену образ ребенка – мальчика-подростка. Это не просто мальчик, это – сын, который в одном случае покидает своего отца, оставшегося в Китае, а в другом – не знает своего настоящего отца (ср. характерную ситуацию – проблему в романе Чингиза Айтматова «И дольше века длится день»: трагедия манкурта, опасность потери-забвения отцовской линии – «Помни: твой отец – Данынбай!»). В обоих фильмах их связь с родом осуществляется через бабушку (родную и приемную). Мальчик из казахского «Заманай» («Время») – надежда на возрождение народа, восстановление прерванных связей поколений после момента безвременья и духовных утрат. В тяжелые годы революции, национальных потерь и разрушений его бабушка, тогда еще молодая женщина, ожидающая рождения ребенка, ушла из Казахстана в Китай, чтобы вернуться вновь на родину через много лет с внуком (Аманаем), вернуть продолжение своему дому. Но в фильме не поставлена точка. Конец – ответ – выбор неясен.

В фильме Актана Абдыкалыкова «Приемный сын» мальчик живет повседневностью советского киргизского села. Здесь

и сейчас, в данной ситуации формируется история этнического бытия. И странное дело, этот приемный сын оказывается более кровно связанным со своим домом, с родом киргизским, чем маленький Аманай. «Ты – кровь и плоть моя», – говорит ему приемная бабушка и, умирая, завещает ему сказать последнее слово, то, что доверяют самому близкому мужчине. Это его родовая легитимизация. Белый колпак на голове – свидетельство его родовой принадлежности и идентификации.

#### 4.

Восстановить прерванную связь не только двух-трех поколений, но всей истории, возможно только через обращение к проблеме этнической памяти, через связь с конкретной историей, национальной художественной традицией, мифологией, героикой, со всей цепочкой предков и с первопредком. Рефлексия на героическую мифологическую историю, эпос, время, традиционные художественные парадигмы характерна для 1990-х годов. Память о прошлом – это возможность дать положительный ответ будущему.

Несколько проектов разрабатывали это направление самоидентификационного мироощущения: «Эхо Манаса» – выставка киргизских художников К. Букара и К. Рымбек к празднованию 1000-летия киргизского героического эпоса «Манас» (Москва, ЦДХ, 1998 г.); «Восточные мотивы. Традиция и современность» (Дагестанский музей ИЗО, 1991 г. – куратор П.Р. Гамзатова); проект «Кавказский дневник» А. Астемирова и И. Гусейновой (Москва–Махачкала, 1998 г.).

Трехмесячный конный пробег через всю Среднюю Азию, все тюркские земли завершился в Киргизстане. Акция, задуманная Чингизом Айтматовым и проведенная на государственном уровне в честь празднования 1000-летия Манаса, лишь внешне напомнила знаменитые акции советской общественной жизни. Это был артпроект, соединивший черты перформанса, хэппенинга и традиционных магических, обрядовых действий. Что это за древний ритуал? Может, возвращение духа Манаса? Воссоединение киргизов с собой?

Изображение черепа коня стало отправной точкой для серии абстрактных графических работ Керимбека Букара «Реквием» –

этого отрывка из эпического изобразительного археолого-исторического произведения. Пристально вглядываясь в изгибы, впадины, сочленения костей конского черепа, потомок Манаса даже не поставит вопрос: «Быть или не быть?», но лишь только: «Было или не было?», «Будет или нет?». Этот взгляд, растворенный во сне, в комбинациях памяти, в воронках глазниц черепа коня, уносится к началу начал, к этническим истокам души, к тысячелетней истории Манаса, истории национального чувствования и мирозерцания. Г. Гачев, анализируя киргизский образ мира, писал: «Конь представляет собой космос естественно-природный, ведомый, несомый в крови, исходное состояние мира. Киргизу словно вродено ощущать и мыслить мир конем и о себе через коня рассуждать»<sup>7</sup>. Как чувствует свою родовую связь со всей цепочкой предков потомок, наследник, ипостась Манаса, всех «человекоконей», «кентавров» киргизского космоса по меткому выражению Г. Гачева<sup>8</sup>, созданных, как отмечали исследователи, симпатической связью, устанавливающейся с рождения между богатырем и его конем: Манас-Ак-Кула, Алпамыш-Байчибар, Гоголы-Гырат, Кобланды-Тайбууру<sup>9</sup>.

Цикличность человеческой жизни – сюжет семи листов серии «Земля отцов» Керимбека Букара. Четыре горизонтальных листа: 1) Рождение, женщина, юрта, день, солнце; 2) Молодые мужчина и женщина, труд, плуг, поле; 3) Старость, мудрость, круглый стол, очаг, внутреннее пространство юрты; 4) Проводы, ночь, луна, город мертвых, мавзолеи, словно выросшие из земли, мужчины, изображенные спиной к зрителю. И между ними – три вертикальных листа, символизирующих определенные идеи, стремления человеческой жизни: 1) «Возвышенность» – горы-координаты духовных движений; 2) Древняя «Каменная баба» – история, связь времен; 3) Дерево-жизнь, надежда или, скорее, фрагмент древа с вырубленными старыми ветвями и растущими новыми.

---

<sup>7</sup> Гачев Г. Кыргызский образ мира (по повестям Ч. Айтматова) // Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1988. С. 64–69.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Жирмунский В.М. Введение в изучение эпоса «Манас» // Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Л., 1974. С. 124–125.

Совсем по-другому эпос памяти киргизской души звучит в творчестве Кульнар Рымбек «Похищение» и «Великая мать»: рогатые и в то же время явно одушевленные стелы чем-то напоминают «каменных баб», встречающихся в киргизской степи, этих немых свидетелей истории. Время и пространство – «Кочевие», «В пути», «Побег» – темы живописи Кульнар. Молодые художники обращаются к археологическим разысканиям истоков своей души, к поискам себя во времени и пространстве. Эхо времени, чувств, событий – это художественный метод и смысл графического творчества К. Букар и К. Рымбек.

Куда идут, направляются творческие устремления этих художников? Какими древними кочевьями движутся они, вновь и вновь восстанавливая и переживая путь Манаса, путь прошлого и будущего своего народа?

Словно покрытые папиной времени, едва различимые образы фотоколлажей, доведенные до впечатления абстракции, объединены с листами абстрактной графики в одной раме. Это серия работ «Кавказский дневник» Адила Астемирова и Ирины Гусейновой. Тени прошлого, странные письма, воспоминания о людях, поколениях, судьбах – что-то важное осталось висеть на стене, что-то обязательное оставило след в душе дагестанских художников. Это что-то приоткрывает завесу над прошлым и будущим.

В моем кураторском проекте – выставке «Восточные мотивы. Традиция и современность», 1991 г. (первоначально я хотела назвать ее «Традиционные ритмы дагестанского искусства» или «Шамадул гури» – «Ветер с Востока» по образу, характерному для фольклорных песен) – я попыталась определить одну из важнейших составляющих дагестанского современного искусства, а точнее ряд характерных парадигм традиционной культуры, подспудно сохраняющихся в творчестве дагестанских художников. Живописные и графические работы, инсталляции и отдельные артефакты были выставлены в пространстве Дагестанского музея изобразительных искусств в контексте и в сопоставлении с произведениями народного прикладного искусства: вышивками, коврами, серебряными украшениями, резным камнем и деревом, образцами каллиграфии и старинных книг. Повторяющиеся темы: таинственные завесы, сакральность скрытого, стратифика-

ция женского и мужского пространства, райские кущи, тайные письма, таинственные птицы, мифологические предки и легендарные героини наполняли мир художественных произведений И. Супьянова, Э. Путерброта, Ж. Августович-Колесниковой, А. Астемирова, И. Гусейновой и др. Эти образы, цветовые и композиционные решения, орнаментально-живописные ритмические повторы обнаруживали множество переключек с работами традиционного мастерства. Их внутренняя близость выстраивала художественное пространство самоидентификационной парадигмы дагестанской культуры и истории.

## 5. Выбор пути

Медленно собрав человека и восстановив связь времен, творческая мысль ищет ответ еще на один вопрос – вопрос о будущем, о выборе направления развития, дороги, пути. И вот сразу три артпроекта рубежа XX–XXI веков: фильмы «Брат мой, Шелковый путь» Марата Сарулу, «Три брата» казахского режиссера Серика Апрымова и живописный проект «Шелковый путь» (дорожный альбом – «книга», отдельные графические листы – «письма», занавес и станковые произведения) дагестанской художницы Жанны Августович-Колесниковой. Все три на одну тему.

В фильме С. Апрымова шелковый путь прямо не упоминается, но нетрудно понять, что речь идет именно о нем. Сначала просто надо уяснить, что скрывается за этим понятием. Вообще-то бум проблемы шелкового пути, ознаменовавший научную жизнь 1980-х годов, сходит на нет, уступая путь художественным проектам под этим же названием. Большие экспедиции, выставки историко-этнографического плана, научные сборники, программа Юнеско – всё это преследовало одну цель: изучение торговых и культурных дорог древности, способов обмена опытом, путей соприкосновения народов, миграции новых знаний, артефактов, орнаментов. Но с точки зрения рассматриваемых нами проблем искусства неважно, что в науке шелковым он назван лишь потому, что здесь проходили караваны, груженные этой драгоценной, тончайшей материей. До нашей души доходит только поэтический смысл сочетания этих слов. Шелковый путь для художников –

это путь, соединяющий сердца людей, путь к Единому, к местам гармонии и красоты, дорога любви. Это образ путешествия наших душ, полета, духовной свободы в движении народа, высших устремлений рода людского.

Казахские дети в фильме «Три брата» С. Апрымова уходят из дома, чтобы увидеть чудесное озеро, где живут прекраснейшие женщины (а гурии, как известно, обитают в раю), но находят заброшенные, разбитые локомотивы – символы крушения, безысходности неправильного выбора, неверного направления, грубого вмешательства, социального насилия, невозможности развития без выхода к духовному пути.

На листах альбома из проекта Ж. Августович-Колесниковой – зарисовки дорожных впечатлений: виды барханов, песчаных пустынь, каравана, совершающего паломничество, – путь – путешествие, сцены привалов и движения в «таинственную страну Востока», путешествия между небом и землей. Легкие, летающие фигурки покрывают листы – «письма» издалека. Зыбкие, как тень или облака, тающие силуэты верблюдов словно летят, превращаясь в птиц. Понятие «Тарикат», означающее в суфийском учении духовный путь, образует устойчивую систему представлений, характерных для восточной ментальности о духовном пути как движении к цели, поиску истины, свободы. «Советы путнику» или «ищущему», стремящемуся к духовным открытиям и озарению – это названия суфийских трактатов. Идея полета и духовной свободы связаны друг с другом.

В самом начале черно-белого фильма М. Сурулу («Брат мой, Шелковый путь») несколько кадров, снятых на цветной пленке: среди деревьев пролетает радужный фазан – у киргизов его считают райской птицей.

Киргизские подростки, два мальчика и одна девочка, удрали из дому, чтобы погулять по лесу и полю, посмотреть на поезд и железную дорогу. Собственно, здесь нет никакой древней дороги, она лишь упоминается: один из мальчиков говорит, что слышал, что здесь недалеко когда-то проходил шелковый путь. Дети движутся к тому месту, где должен проходить поезд, а зритель наблюдает широкую гамму взаимоотношений: легкие противоречия и дружелюбие всей тройки, влюбленность двоих, упорность и заносчивость третьего. Вторая сюжетная линия: жизнь

обитателей поезда, курсирующего по этой железной дороге между двумя пунктами. Проводница, ее муж – проводник-пьяница, буфетчица и пассажиры в обычном поездном времяпрепровождении. И как-то особняком, словно выпавшими из контекста, смотрятся три персонажа: одному, который едет с белой козой, нет места в общем купе и, обняв свою козу, он сидит в тамбуре между вагонами. Он видит проводницу, и они узнают друг друга, ведь когда-то на заре своей молодости они были влюблены. Он живет в маленьком селении, так и не женился, а ее жизнь не сложилась. «Как я попала на этот поезд, выйдя замуж за твоего отца, так до сих пор слезть не могу», – говорит она дочери, удивительно красивой девушке, которая вместе с другими пассажирами в купе едет в город (зачем? может быть, учиться?). На это полное поэзии, легкости и чистоты лицо посматривает третий «выпавший» (который в дальнейшем выпадет из поезда уже в буквальном смысле) – это художник, рисующий странные и непонятные для окружающих наброски летающих, парящих людей в стиле Марка Шагала. Полутона взаимоотношений, воспоминаний о любви и ожидания любви противостоят затхлости, монотонности, однозначности этого железного пути, тесноте поезда, несущегося лишь в одном жестком и безысходном для человеческой души направлении. Конфликт – и несколько подвыпивших игроков в карты выбрасывают художника из поезда.

Вот и объединились две линии. Дети встретили «выпавшего», им нравятся его летающие люди на рисунках, его рассказ о Шагале, перед ними лежит огромное поле, трава, небо. Здесь нет дороги, тропинок, здесь есть множество путей и где-то здесь, дети об этом слышали, пролегает шелковый путь. «Влюбленные» остаются, а «упорный и заносчивый» уходит с художником.

\* \* \*

Концепция земной, телесной основы «этнического» первых рассматриваемых проектов не противоречит этому новому ответу на вопрос этнического развития – выбору полета, духовного пути, игнорированию грубо телесного, материального. Заметим, что художник может говорить и образами иноэтнического языка (Ж. Августович-Колесникова использует образы мусульманского Востока, а художник из фильма М. Сурулу обращается к твор-



честву Марка Шагала, в котором, как считают исследователи, национальная составляющая еврейского мироощущения очень сильна). Здесь нет никакого противоречия. Более того, ни та, ни другая парадигма самоидентификации не является в большей или в меньшей степени носителем этнического или общечеловеческого компонента. Этническое и общечеловеческое в равной мере являются компонентами этих двух парадигм. В своем духовном завещании дагестанский поэт, мой отец, Расул Гамзатов, поразительно точно обозначил эти духовно-телесные основы существования человека: «...Хороните меня ни во Флоренции, ни в Венеции – в Дагестане, недалеко и не очень близко от возводимого памятника “Белые журавли”. Такое место найдется на горе Тарки-тау... Землю на могилу берите прежде всего в Цада – я был его представителем на свете, а потом отовсюду по миру...». В траурные дни нам пришло множество телеграмм соболезнования и одна стихотворная из незнакомого мне города Ухты, от незнакомой мне семьи Венгер. Незнакомой, но так точно почувствовавшей поэтическую и человеческую основу творчества Расула Гамзатова. Не зная слов его духовного завещания, но используя его поэтические строки, они написали:

И каждый с юга иль с востока  
И прочей стороны иной  
К твоей (в оригинале – «моей») могиле издалека  
Горсть принесет земли родной.

Идея полета, свободы души (птицы – белые журавли), лишенная сугубо «этнического», приобретает этнические формы (парящих людей «киргизского» Шагала, летящих восточных караванов Жанны Августович-Колесниковой) так же, как концепт земли – родного камня имеет надэтническую и одновременно узкоэтническую природу конкретного – «горсть земли родной». Это то, что объединяет и связывает людей, делает понятной любовь к своей родной земле, к родной матери, к своему отцу, к своему дому, другим человеческим сердцам.

В рассмотренных нами проектах каждый этнос дает свой ответ. Открытый, сбалансированный, непотерянный и динамичный у киргизов (они чувствуют направление верного: надев новый европейский костюм, они не поменяли белый киргизский

колпак на кожаную шапку манкурта), блуждающий, нечеткий, без ясного ответа – у казахов (заманай, заманай) и сбереженный, полный искренности, несуетливости и духовного знания у дагестанцев («и здесь и сейчас, и там и потом»). Кочевник прокладывает путь и ищет караванные тропы, но горец находит его, не сходя с места.

Материальность «народного родового тела», гармония этнических форм природного и духовного существования, историческая преемственность поколений и выбор духовного полета – пути – стали основными темами самоидентификационных переживаний в рассмотренных художественных проектах конца XX века.

## «ЮНЦЫ, ЗА КОТОРЫМИ ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ»

**XII** Международный театральный фестиваль «DIVADLO 2005» в чешском городе Пльзень. Четыре-пять спектаклей в день, от раннего утра до поздней ночи, обычный фестивальный марафон. Репертуар довольно пестрый, театры достаточно представительны. Их спектакли принимаются разноязычным зрителем весьма благодушно, правда, некоторые из них известны, так как были уже показаны на других фестивалях, как-то: «Царь Эдип» Софокла в постановке Оскара Коршуноваса (Литва), «Долгая жизнь» – проект режиссера Алвиса Херманиса (Латвия) или «Фрекен Жюли» Стриндберга в режиссуре Евгения Марцелли (Россия, Омск). Наиболее яркие представители чешской театральной культуры столицы и периферии (Угерске Градище, Острава, Градце Кралове) подтвердили в очередной раз право быть хозяевами подобного международного форума. А когда пришел черед спектакля прежде неведомого мне коллектива, с радостью подумалось: вот оно племя молодое, незнакомое, способное на прорыв.

Спектакль назывался «Рабы. Эмигрантская песня». Осуществляла его интернациональная молодежная группа, руководимая словацким режиссером Вилемом Дочоломанским, выпускником Театрального института чешского города Брно, а в настоящее время – докторантом Академии театрального искусства в Праге и руководителем театра-студии со странным названием «Ферма в пещере».

В пустое пространство сцены внезапно врывается ярко-красный фургон, с грохотом распахиваются его задние створки, и из заполненного светом нутра стремительно высыпает группа молодых людей. Босоногие, в обычной повседневной одежде

(девушки в платьях, парни в брюках и рубашках), они, стремительно двигаясь и взаимодействуя, в напряженном темпоритме создают страстную голосовую полифонию, посылая в зрительный зал мощные волны эмоциональной энергии. Пение сопровождается почти акробатической пластикой при общении персонажей: мужчин и женщин – то страстной, то конфликтной и драматичной, а у парней похожей на боксерский ринг, наполненный враждебностью. Слова песен звучат отрывочно – как контрапункт музыкально-ритмической линии спектакля. Эмоциональная насыщенность сценического пространства превалирует над сюжетной канвой. Сюжет начинается с момента отчаянного отторжения женщины от мужа – возвратившегося из Америки после многих лет отсутствия – *gestarbetaera*, эмигранта. Пластически это решается в экспрессивной конфигурации людских тел и их отчаянными выкриками отдельных фраз (как позднее выяснилось, взятых из писем русин-эмигрантов домой).

Именно после этой сцены всплывет в памяти некогда читанный роман Карела Чапека «Гордубал». Он был написан по следам реальных событий, произошедших в восточной Словакии, точнее в Подкарпатской Руси. Герой романа – деревенский парень Юрай Гордубал, проработавший в каменоломнях Америки пять лет, возвращается в родные места к любимой жене и дочке и оказывается чужим не только для односельчан, но и для тех, ради благополучия и достатка которых эмигрировал на чужбину.

Режиссер Вилем Дочоломанский, не конкретизируя персонажей, стремится установить причину крушения родовых связей. Его интернациональный коллектив (чех, словак, поляк, серб, украинец), оттолкнувшись, как думается, от сюжета романа чешского писателя, в рождении спектакля пошел собственной дорогой: погружаясь в традиционную культуру русин не с тем, чтобы ее воспроизвести, а для того, чтобы ею пропитаться, вслушиваясь в старинные русинские песни, а также проникая во всё, что этому может способствовать (быт, обычаи, характер общения, в том числе посредством переписки эмигрантов разных поколений) и, таким образом, проживая процесс эмоционального постижения своей и чужой культуры.

«Фольклор – универсальное наследие человечества» – рабочий девиз коллектива<sup>1</sup>.

Для русин, историческая судьба которых из всех славянских народов сложилась наиболее драматично (см. приложение на с. 85), фольклор всегда являлся самозащитой этноса. Умение народа не только бережно передавать богатство народного творчества из поколения в поколение, но и обогащать его, неслучайно привлекало внимание художников и исследователей народной культуры страны. Самобытность народного творчества у населения Подкарпатской Руси, большую часть которого составляли русины, говорила сама за себя.

Ян Мукаржовский вспоминал: «О Богатыреве в Чехословакии – именно тогдашней Чехословакии, куда входила как составная часть Подкарпатская Русь, нынешняя Западная Украина – можно было создать объемную книгу. Подкарпатская Русь нашла отражение в произведениях чешской литературы и художественной культуры: “Разбойник Николай Шугай” Ольбрахта, “Голета в долине” Ванчуры, фильме того же Ольбрахта “Изменница Марика”, а в научной литературе – в трудах именно Богатырева. Прежде всего, в его книге “Магические действия, обряды и верования Закарпатья”.

Здесь, в Подкарпатской Руси, собирал Богатырев свой материал из уст тогдашнего люда. Ходил по деревням с котомкой через плечо (точно такие носили местные коробейники, продающие всякие безделушки), и в ней лежали вещицы, необходимые крестьянину и не всегда для него доступные: нитки, свечи и т.п. Их он выменивал на различные фольклорные сюжеты. Состоялся приблизительно такой разговор: “Знаешь, как нелегко себя прокормить? Ну, а я кормлюсь тем, что продаю, то, что расскажешь мне ты”. Крестьяне подобное обращение понимали (кроме того, Богатырев своим обликом походил на мужика) и охотно отвечали на вопросы “своего человека”, рассказывая о поверьях, обрядах и обычаях. Так появилась книга, изданная на французском языке, которая сразу Богатырева прославила»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Беседа с В. Дочоломанским. Прага, 19.9.2005.

<sup>2</sup> *Мукаржовский Я.* О Богатыреве // Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Статьи. СПб., 2002. С. 16–17.

Вилема Дочоломанского и его группу привлекло у русин восточной Словакии, как и в свое время Богатырева в Подкарпатской Руси, органичное существование в народе нерастраченных и неразмытых основ традиционной песенной культуры.

Если К. Чапек глубоко сочувствовал Гордубалу, убитому молодым батраком, ставшим в его отсутствие любовником жены, и, решая занимавшую его в ту пору философскую проблему «что есть истина?», сосредоточил внимание на исследовании природы преступления<sup>3</sup>, то коллектив интернационального театра-студии открыл для себя истину в творчестве создателей народной песни.

В традиционной культуре славян песня – это основной, важнейший вид музыкально-поэтического искусства. Главная особенность фольклорной песни (и пения) заключается в синкретизме, в нераздельно-слитном соединении различных компонентов. Так, в непрерывной связи находятся словесный текст и музыка (напев). Или, говоря словами Е.Э. Линевой, «для народного певца текст невыносим без напева, а напев без текста». Синкретизм определяет также и органичную взаимосвязь музыкально-песенной формы с ритмом танцевальной моторики (если песня связана с танцем). К примеру, «в песнях, связанных с ритмическими телодвижениями (например плясовых), существует равномерность, которая может быть объяснена физиологическим стремлением к автоматизации, присущим всякой мускульной работе». Не менее важна для народной песенности и связь с интонационным строем разговорной народной речи, определяющая внутреннее членение, структуру музыкально-песенной строфы, общие контуры мелодического рисунка.

Благодаря глубокому пониманию природы народной песни, проникновению в ритмы и мелодии старинных русинских

---

<sup>3</sup> Замысел «Гордубала» К. Чапек рассказывает в неопубликованном письме «К одному читателю», найденном в бумагах писателя чешским литературоведом Мирославом Галиком. «В Гордубале, – пишет К. Чапек, – я попытался продемонстрировать, как по-разному может выглядеть судьба человека и лица людей, если их видят и оценивают с разных сторон: насколько искаженной и насильственной бывает реконструкция действительности в наших ретроспективных точках зрения...».

песен, создатели спектакля сумели поднять его до масштабов притчи о месте человека на земле – об эмиграции как явлении, связанном с дешевой рабочей силой, добровольном рабстве, деформирующем природу человека. Режиссер вынес в название спектакля латинское слово *slavi*, которое объединяет понятие *Slavs* – Славяне и *slaves* – рабы. Для исполнителей, думается, это усугубляет социально-психологический смысл показанного.

Во второй части спектакля в действие вступает фургон: его крутят, с ним сражаются, по нему скачут, с разбега «пинают» стены босыми ногами, он принимает в свое нутро крестьянскую общину, отвернувшуюся от эмигранта. А тот с гневной энергией, с отчаянными прыжками «летает» вдоль его стен.

У К. Чапека в романе есть эпизод ночного разговора Гордубала с пастухом Мишей: *«Миша чувствует на спине напряженный взгляд Гордубала. Юрай уже несколько минут не спит и глядит запавшими глазами на Мишу.*

*– Миша, – хрипит Гордубал. – Может человек сам с собой покончить?*

*– Чего?*

*– Может человек себе положить конец?*

*– Зачем?*

*– Чтобы не думать больше. Есть такие думы, Миша, что... Да где тебе понять...*

*У Юрая дергаются губы.*

*– Как от них избавиться, Миша?*

*Миша сосредоточенно молчит.*

*– Трудное дело. Лучше думай до конца.*

*– А если в конце... только конец? Может человек себе положить конец?*

*– Не надо, – медленно говорит Миша. – Зачем? И так умрешь.*

*– А скоро?*

*– Если хочешь знать – скоро.*

*Миша встает и выходит из шалаша.*

*– Спи теперь, – говорит он, обернувшись в дверях, и исчезает в тумане»<sup>4</sup>.*

---

<sup>4</sup> Чапек К. Сочинения. М., 1959. Т. 4. С. 397.

В спектакле эмоциональное напряжение вдруг пронизывает печаль: в драматической сцене отторжения эмигранта односельчанами. Мы не знаем конкретной причины его гибели – фургон принял в свое нутро его бездыханное тело. Теперь он оказывается вместе со всеми участниками, но, в отличие от их будничной одежды, он одет в белую рубаху. Парень держит почти на весу его распятое, как на Голгофе, тело.

Площадка, служившая сходом фургона, становится столом для ритуальной трапезы. На белой скатерти – каравай хлеба, его разламывают пополам, и две женщины, держа в руках эти половины, ведут над ним надрывный погребальный плач.

С помощью того же парня, спустившись на землю, проходит эмигрант свой последний путь по земле. Так он в содружестве со смертью снова становится своим.

Ни герой, ни все остальные персонажи не имеют в спектакле имен. В программке обозначены только фамилии исполнителей, они же перечислены снова там, где речь идет о создании проекта. Коллективное творчество.

Спектакль продолжается один час десять минут. Все это время эмоциональная насыщенность сцены воздействует на зрителя подобно эффекту духовного очищения.

Стремление проанализировать причину этого воздействия естественно и очевидно. Для того чтобы проверить свое восприятие, я обратилась к двум присутствующим на спектакле коллегам – из России и Чехии.

*Л.А. Богова:* «Не знаю русин, не знаю о чем песни, но увиденное – волнует. Вопрос в том, почему так захватывает, если не знаешь, о чем поют. А причина, вероятно, в том, что перед нами подлинное явление театральной культуры. И конечно, музыкальной. Явление это не вписывается в современные ритмы. Его нельзя повторить и растиражировать, что говорит о самоценности и подлинности увиденного. Поэтому, даже не понимая содержания текста, можно говорить, что мы имеем дело с «искусством, которое воздействует самим искусством». Думаю, что речь в спектакле идет о такой категории, как душа, и о неравнодушии создателей спектакля к душе человека. А душа эта сохраняется, прежде всего, в фольклоре народа. И здесь можно говорить об истории народа, сохранившейся в фоль-



клоре. Время было враждебным для народа, но он сохранил свою душу»<sup>5</sup>.

*Ю. Гайдош:* «Меня в этом представлении более всего заинтересовал поиск режиссера. Спектакль “Рабы”, который мы с Вами видели, – это театр поистине прекрасный, с которым мы сейчас встречаемся всё реже. Но мне кажется – это лишь часть пути, по которому Вилем решил идти. Это я ценю более всего. Я сам родом из восточной Словакии, так что хорошо узнал русин и условия их жизни. Процесс поиска Дочоломанского основан на знании этих людей и очень хорошем знании законов театра. Поэтому в представлении мы можем видеть не только превосходно выполненную сценическую композицию, но и понимание ситуации, как результата ее глубокого познания. Таким образом, опирающийся на глубокое знание ситуации, среды и людей процесс поиска пронизывает весь спектакль – а из этих слагаемых он и состоит – они в ритме, движении, форме, выразительности жеста. Это нельзя делать без ясно ощущаемого темпоритма, каденции слова, мелодии языка, стихотворных фраз. Все в полной экспрессии и таким немислимым напором, что “забирает” тебя полностью.

Кто хоть сколько-нибудь способен реагировать на музыку, не может закрывать глаза и отторгнуть душу от прасущественного акта всечеловеческого опыта, от магии погружения в неведомое и возвращения обратно. Назад к неизвестности.

За завтраком в гостинице некоторые профессионалы сетовали, что не могли разобрать слов. У меня здесь проблем не существовало, однако независимо от этого я говорил: то, что вы не разбирали, должны были ощутить интуицией, ведь это закодированный опыт наших дедов»<sup>6</sup>.

«Прасущественный акт всечеловеческого опыта», который имеет в виду профессор Ю. Гайдош, один из педагогов Вилема Дочоломанского в период студенчества, думается, совпадает с девизом режиссера при работе над спектаклем: «Фольклор –

---

<sup>5</sup> Беседа после спектакля с российским театроведом, театральным критиком Лидией Алексеевной Боговой. Пльзень. Международный фестиваль «DIVADLO 2005».

<sup>6</sup> Письмо от профессора Академии театра г. Врно Юлиуса Гайдоша. 29.01.2006.

универсальное наследие человечества». Об этом свидетельствует сам характер работы коллектива над спектаклем – обращение к аутентичному наследию песенной культуры русин. Кстати, в большинстве случаев спектакль называют *проектом*, в котором также принимали участие помимо Научно-исследовательского института драматического и сценического творчества (докторантом которого, как уже говорилось, является Дочоломанский) театр им. Шванды в Праге и Центр Ежи Гротовского во Вроцлаве.

Всем коллективом было предпринято несколько экспедиций в горные селения русин, проживающих на территории восточной Словакии: в июле 2003 г., июле и ноябре 2004 г. Эти поездки были событием не только для актеров, прикоснувшихся к необычайно ярким истокам славянской песенной культуры, но и для русин, воспринявших все эти встречи как долгожданный праздник, как признание их самобытности. Перед молодыми людьми открывались не только старинные сундуки со всем, что сохранилось от предков, но и распахивались душевные тайники.

Действительно, когда после Второй мировой войны перестала существовать Подкарпатская Русь, и русины оказались в другом государстве, они были превращены в эмигрантов на собственной земле, так как в одночасье стали называться украинцами. Те русины, что проживали в восточной Словакии, права на самобытность не лишались, но и вниманием не удостаивались. Однако в конце XX века то тут то там среди словаков стал возникать интерес к русинам, связанный, очевидно, с возросшей самоидентичностью этноса. Словакия и, прежде всего, город Прешов становятся центром консолидации русин, рассеянных по разным странам. Гимн, написанный в свое время писателем, заложившим основы русинского литературного языка, Александром Духновичем (1803–1865), стал девизом объединения. В 1995 году был утвержден русинский литературный язык. В 2003 году состоялся VI Всемирный конгресс русин, в 2004 году – Всемирный форум молодежи. Драматическому театру в Прешове было присвоено имя Александра Духновича, впервые на его сцене в очередь с украинской стала выступать и русинская труппа.

До горных селений восточного края страны добралась пока лишь интернациональная труппа театра-студии «Ферма в пещере». Собранный в экспедициях материал затем становился

основой сложнейшей креативной жизни участников проекта: каждый из них должен «зарядить» себя звучанием русинских песен. Как говорит режиссер, происходит «процесс эмоционального постижения чужой культуры. Мелодия и ритм песни, а не текст, сохраняют *скрытые в песне заветы*. Актер ищет в себе генетический код, с помощью которого рождается образ. Не интерпретация литературного текста, а эмоциональное состояние исполнителей, взаимодействие которых создает свой сценический язык. *Язык ритмопластический, темпоритм*»<sup>7</sup>.

Естественно, процесс *творческого* рождения образа много сложнее, нежели в лаконичном изложении режиссера. «Энергетика, – говорит он, – возникает через концентрацию духовных сил. Народ в своей культуре насыщал и питал эту энергию души. Когда исполнители проекта вбирают и живут этими ритмами, открываются их человеческие потенциалы, актер открывает в себе способность воспринять эту культуру и проявить это в создаваемом образе. Происходит трансформация чужой культуры. Старинные русинские песни гармонизируются до современных ритмов – наследие человечества становится личным достоянием актера.

Спектакль компонуется как композиторская партитура. Музыка – органический принцип этой структуры и возникает она из индивидуальных проявлений актера, его реакции на песню.

Режиссер же собирает из этих индивидуальных свободных вибраций духовной энергии тему – трагической судьбы эмигранта, его трагического вопля в сторону дома. Все это выявляется вне текста, артикулированием эмоций, внутренним движением мелодии, воспринятой исполнителем от песни, которую он не воспроизводит, а выражает накопленной энергетикой.

Здесь все играет роль: фетишизация костюма, подаренного русином, причастность и включение в культуру русинского быта. Взаимодействие актеров друг с другом усиливает пространство энергетике каждого из них.

Смерть в нашей композиции – последнее пристанище, куда может эмигрировать человек, потерявший свой дом»<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Беседа с В. Дочоломанским. Прага, 19.09.2005.

<sup>8</sup> Там же.

Путь, проделанный актерами при создании образа, не изолирован от их физических действий, если вспомнить при этом русскую народную поговорку: «заиграет балалайка – ноги сами в пляс пошли». Как уже говорилось выше, владение телом всех без исключения исполнителей нельзя сравнить ни с танцем, ни с пантомимой, ибо здесь тело и голос неразрывны. Поведение «говорящего» тела – образное выражение состояния души персонажа. Две руки – мужчины и женщины, оказавшись в одном рукаве, становятся поводом для выражения душевных мук каждого через «кричащие» тела от не сложившейся между ними гармонии.

Эмоциональный надрыв целого ряда сцен не снижает, а усиливает глубину поэтического повествования, поднятого до уровня подлинного искусства средствами физического театра (термина, вошедшего в обиход в связи с оценкой спектакля международной критикой).

Обратимся к сопоставлению фильмов, связанных с интерпретацией романа Карела Чапека в киноискусстве. Вскоре после публикации романа «Гордубал», в 1938 году, вышел фильм известного чешского режиссера Мартина Фрича «Гордубалы», перегруженный бытовыми реалиями Подкарпатской Руси и далекий от сути первоисточника. В 1978 году режиссер Ян Малик снова обратился к роману Чапека, экранизовав его с большой точностью. Роль Гордубала исполнял в нем советский актер Анатолий Кузнецов, снискавший славу в фильме В. Мотыля «Белое солнце пустыни». Русский актер замечательно вписался в суровую среду русинской деревни, точно передавая особенности крестьянского бытия, специфику Закарпатья, тем более что некоторые его партнеры были просто жителями этой деревни. Зато судьбу Гордубала при чрезмерно скрупулезной достоверности времени происходящего события, вероятно, важной для режиссера, Кузнецов сумел укрупнить: богатством психологических состояний внутренней жизни своего героя, их перехода от одной стадии к другой, что выделяло его из среды. Эмигрант в своем доме – чужой среди своих, даже с пачкой долларов в руках: ни объятий жены, ни ласки дочери, ни дружелюбных взглядов соседей – одна пустота.

Гордубал Кузнецова на киноэкране, по существу, умирает раньше, чем его убивают.

Режиссер Малик иначе, чем в романе, завершает фильм: панорама безрадостно голых склонов гор, каменная пустынная дорога, ведущая куда-то вниз, и одинокая повозка с гробом...

В спектакле интернационального театра-студии мертвый эмигрант окружен людьми, принят крестьянской общиной, исполнившей ритуал погребения. (Коллективу удалось познакомиться с русинскими песнями этого плана трехсотлетней давности.) Поэтому финал спектакля «Фермы в пещере» не столько плач по эмигранту, сколько тревога за оставшихся в живых, ибо, думается мне, что безымянность героев спектакля связана с тем, что все они в потенциале – эмигранты. Пафос исполнителей не только в эмоционально-художественном, но и социальном освещении темы.

Как можно заключить из вышеизложенного, тема эмиграции занимала определенное место в XX веке не только в жизни, но и в художественной культуре народов, проживающих на территории Чехии и Словакии. Что касается собранных коллективом старых русинских песен, то тексты, которые мне удалось с большим трудом от Вилема Дочоломанского получить, лишь подтверждают существование в музыкальной культуре народа целого направления, отражающего сам характер эмиграции.

Пошла бы я в Америку,  
Пошла бы я, пошла, гей до той Америки,  
Кабы на год или на два, гей кабы не на век.  
Гей до той Америки,  
Кабы на год или два,  
Ой, только не навеки.

В Америке хорошо, в Америке здорово,  
Только вот в Америке, ох, веселья мало,  
Ей, в Америке здорово,  
Только вот в Америке, ой, веселья мало.  
Прощай, мой край,  
Прощай, мой край, буду в Америке,  
Еду на заработки, за деньгами.  
Прощай, мой край, не плачьте матушка.

Эх, запою-ка я,  
Эх, запою-ка я так, чтобы услышали в Америке.  
Эх, услышит меня отец там в Америке,  
Эх, как услышит он меня,  
Эх, скажет он себе,  
Эх, чья же это девонька по горам щебечет,  
Эх, как услышит он меня.  
Эх, скажет он себе,  
Эх, скажет он себе,  
Эх, чья же это девонька по горам щебечет<sup>9</sup>.

Если к текстам русинских песен, собранным коллективом театра-студии «Ферма в пещере», прибавить содержание переписки эмигрантов с домом, то можно утверждать, что эмиграция для русинского народа – явление далеко не случайное. Поэтому функция красного фургона в спектакле многозначна и символична. В него стремятся и его ненавидят. Он то открывает, то закрывает свои створки, то наполняя желающими свое нутро, то выталкивая их беспощадно. Он пульсирует как живое существо благодаря взаимодействиям с ним участников спектакля. Поэтому вряд ли можно согласиться с чешским коллегой, который, говоря о достоинствах спектакля, видит лишь отдельные его компоненты, не учитывая специфики в целом.

«Сценографию, – рассуждает он, – представляет полифункциональный фургон, который исполнители “таскают” по всей сцене. Играют, танцуют и поют вокруг него, в нем и на нем. Их физические действия на крыше фургона наполнены драматизмом и опасностью – когда один из персонажей соскальзывает с фургона и буквально висит в воздухе, пока другой его не подхватит. Этот единственный сценографический элемент, спору нет, чрезвычайно многозначен. Остается вопросом необходимость использования в столь условной сценографии столь достоверных костюмов. Свет на сцене осуществляет первокласснейший мастер по свету, только здесь это излишне.

Самой выразительной стороной спектакля является владение актерами своим телом. Как бы это ни описывать – передать

---

<sup>9</sup> Текст русинских песен, присланных В. Дочоломанским.

невозможно. Режиссер так изобретателен в мельчайших деталях физических действий актеров, ненасытен в их ритмических партиях, отважен в групповых композициях. Считаю, что в лице Вилема Дочоломанского перед нами предстал необычный, выдающийся талант хореографа»<sup>10</sup>.

Фургон здесь не может представлять сценографию – у него, как уже было замечено выше, иное назначение. Невозможно также говорить здесь отдельно о роли хореографии, как это делают критики, ибо поведение тела исполнителя есть состояние души, выражающееся через голос. Человек, эмоция и среда здесь неразрывны, образуя единую образную систему. В народном творчестве это выражалось в синкретизме. Думается, в спектакле «Рабы. Эмигрантская песня» синкретизм присутствует. Слитность взаимодействия не лишена контрастов, и страстный надрыв может сменить поэтическая метафора: те же парни с крыши фургона, оказавшись на земле, в мгновение ока закрывают лица натянутыми на головы майками, вытянув в напряжении вдоль тела руки с кулаками-копытами, становятся лошадьми. Фургон в эту минуту теряет магию. Конь здесь – добрый знак, опора крестьянского бытия, поэтического взлета.

«Слово тут уступает место физической, телесной артикуляции, – справедливо замечает польский критик. – Актерское искусство пражской группы – это, прежде всего, гармония между точным движением и песней. Тут тела и голоса, слитые вместе, эффектно вибрируют в театральном пространстве, удары босых стоп обозначают ритм, тело без слов выражает все эмоции. Проект «Рабы. Эмигрантская песня» был предварен экспедицией в деревни восточной Словакии, после чего горькие слова об эмиграции уступили место традиционным песням, фрагментам писем реально существующих словаков, которые должны были покинуть собственные дома»<sup>11</sup>.

Приведенные высказывания отличаются от огромного количества рецензий, появившихся о спектакле в печати разных стран, наиболее аналитичным подходом, но и их авторы не уви-

---

<sup>10</sup> Jiri Kriz // Divadelni noviny. 19.11.2005.

<sup>11</sup> *Czapla A.* Praski Farm v Jskyni, Zainauguroval festival a Part 2006 w Katowicach, wyborcza Katowice, 17.06.2006.

дели главный стержень спектакля – его синкретизм как результат художественной переработки современным человеком исконно музыкального творчества народа.

Начиная с первых шагов своей деятельности как лаборатории научно-исследовательского института, «Ферма в пещере» активно принимала участие в международных фестивалях, мастер-классах и *wordsopach*. Тесные контакты возникли на первом же этапе с Центром Гротовского во Вроцлаве и театром «Гардженице» Владзимержа Станевского<sup>12</sup>.

Спектакль «Рабы. Эмигрантская песня» в 2005 году помимо фестиваля в Пльзени, о котором шла речь, был показан еще на десяти международных театральных фестивалях: от Аргентины и Великобритании до Южной Кореи.

Тридцатилетний Вилем Дочоломанский, как в свое время Ежи Гротовский и Питер Брук, привлек внимание многих зарубежных деятелей театра. Постановка проблемы, связанная с невербальной формой творчества, оказалась актуальной. Таким образом, уже в мае 2007 года в Праге состоялся Международный фестиваль «Ferma 2007». Фестиваль проходил под патронатом бывшего президента Чехии Вацлава Гавела, мэра города Праги Павла Бема и Эудженио Барбы, руководителя Один театра в прошлом и первого стажера и ассистента Гротовского в Театр-лаборатории во Вроцлаве.

«Возможность впервые познакомиться с коллективом театра “Ферма в пещере”, – пишет Э. Барба в программе этого фестиваля, – я имел в 2005 году во Вроцлаве на Международной школе театральной антропологии. Их работа произвела на меня огромное впечатление. Художественные достижения этих молодых людей идут в русле процесса современного искусства и заслуживают внимания своей уникальностью. С той поры театр завоевал множество различного рода премий, выступая буквально по всему миру. Это свидетельствует о том, что физический, невербальный театр, основанный на постижении исторического и культурного достояния человечества, понятен и вызывает у зрителя неподдельный интерес»<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> См.: *Tarassenko Z. Gardzienice. Praktyk teatraln Włodzimierza Staniewskiego. Test, Lublin, 1997.*

<sup>13</sup> *Barba E. Uvodni slovo k festivalu // Festival Farma 2007. Praha, 2007. S. 8.*



Э. Барба не преувеличивает: за два года активной творческой деятельности театр-студия «Ферма в пещере» вошел в сознание мировой театральной общественности как мастерская поиска новых граней сценического существования. В 2008 году коллектив стал участником X Международного московского фестиваля NET – Новый Европейский Театр.

XX век в направлении поисков истоков традиционной культуры человечества и способов ее модернизации явил немало примеров. На стыке традиционных антропологических изысканий и повышенного интереса к современному театру создал свой последний труд «От ритуала к театру» Виктор Тэрнер. Его соотечественник Питер Брук с интернациональной группой созданного им в Париже Международного центра театральных исследований обратился к труду антрополога К. Торнбулла, посвященного изучению жизни населения Уганды, и появился спектакль «Племя Ик». Польский режиссер Владзимеж Станевски на основе изучения фольклорных традиций польского села Гарджинице основал театр «Гарджинице», используя в интерпретации прозаических произведений мировой классики элементы фольклора в качестве сценических приемов.

В 1959 году в польском городе Ополе двадцатилетний режиссер Ежи Гротовский и его сверстник театральный критик Людвиг Фляшен возглавили «Театр 13 рядов», который вскоре переименовали в Театр-лабораторию. Так начался путь, названный самим реформатором «от бедного театра к искусству-проводнику». Идея «бедного театра» была связана с желанием Гротовского отказаться от театрального синтетизма, всех его составляющих: сценографии, музыки, света, грима, костюма, деления на сцену и зрительный зал. Существует только актер, способный к открытию в самом себе «скрытых резервов человека». Тренинг с нахождением в разных частях тела резонаторов даст безграничную свободу звучания голоса. Натренированное тело резонирует вместе с голосом и выражает с максимальной чуткостью душевные состояния героев. Зрителя каждый раз рассаживают в зависимости от пространственного решения спектакля: в «Сакунтале» актеры играют среди сидящих на полу, в «Кордиане» Словацкого действие перенесено в сумасшедший дом, и зритель размещен попеременно с актерами на двухъярусных железных нарах, в поэме Выспянского «Акрополь» события из королевского дворца

перенесены в концлагерь Освенцим и амфитеатр, где сидел зритель, был опутан колючей проволокой. Самозабвенность актеров в работе походила на священнодействие.

Гротовский в своих выступлениях в разное время называл предшественников, опыт которых ему помогал: «театр жестокости» Арто, метод физических действий Станиславского, биомеханика Мейерхольда, синтез Вахтангова, Пекинская опера, японский театр Но, индийская Катхакали, Ритмика Дуллина, инверсия и интродукции Деллсарта, физические упражнения Дапкрозе. В 1965 году Театр-лаборатория получил возможность работать во Вроцлаве, где труппа, как и прежде семь-девять человек, обращаясь к прежним работам, создавала новые версии старых спектаклей, совершенствуя найденный способ сценического поведения. Встреча со зрителем проходила с налетом ритуального таинства. Небольшой зал с ровным полом, единый для актеров и публики, без окон, окрашенный в черный цвет, принимал ровно 60 человек. Спектакль продолжался один час, актеры на поклоны не выходили, зрители не аплодировали, им разрешалось наблюдать действие небожителей. Неслучайно главный актер Театра-лаборатории Ричард Чесляк стал именоваться «самым выдающимся творцом в актерском искусстве». После первых гастролей в Европе и Америке Гротовский и его Театр-лаборатория стал легендой. Во Вроцлав потянулись сотни паломников, в основном молодежь. Однако приблизиться к тому, чем владели актеры Гротовского, так никому и не удалось. Гротовский много выступал в самых разных аудиториях, но спектакли ставить перестал. Последний его спектакль «Apocalipsis cum figures» (1968) играли еще несколько лет, но сам лидер обратился к паратеатральным экспериментам и медитации. В 1982 году Театр-лаборатория перестал существовать. Мастер принял приглашение итальянских почитателей и переселился в Понтедеро. Там, по утверждению исследователя его творчества Збигнева Осинского, прокладывал «пути от Объективной Драммы (1983–1986) до Ритуальных Искусств (с 1985 года)»<sup>14</sup>. В 1992 году Гротовский покинул этот мир.

---

<sup>14</sup> *Осинский З.* Гротовский прокладывает путь от Объективной драммы (1983–1986) до Ритуальных Искусств (1985) // *Гротовский Е.* От бедного театра к искусству-проводнику. М., 2003. С. 315–329.

Дочеломанский, возможно, более детально, чем его сверстники, мог ознакомиться с деятельностью польского реформатора благодаря доценту кафедры альтернативного театра ДАМУ Яне Пилатовой, активно участвующей в 70-е годы, еще студенткой, в работе Театра-лаборатории. Показательно, что впервые Дочеломанский услышал имя Гротовского на итоговом смотре школьной театральной самодеятельности в связи с обсуждением своего собственного спектакля. В 2005 году уже как руководитель театра-студии он публично, в форме письма, обратился к своему выдающемуся предшественнику. В рубрике «Дивадельних новин» – «Запоздалые письма», отдавая дань подвигу Гротовского, благодарит судьбу за возможность общения с теми, кто принимал участие в его знаменитых спектаклях, которые уже никто не в силах повторить<sup>15</sup>.

Дорога поисков самого Дочеломанского, как свидетельствует спектакль «Эмигрантская песня», проходит в ином духовно-психологическом пространстве. Молодых людей привлекают истоки вечных ценностей одного народа, чтобы пробудить у зрительской аудитории разных стран тревогу за утрату в людях XXI века духовного зерна, его питательной среды – ДОМА. Дочеломанский объясняет, почему к названию спектакля он добавил латинское слово *slavi*, имеющее два смысла – славяне и рабы. Его поколение беспокоит, что самой дешевой рабочей силой в мире в настоящее время стали *gastarbeiter* из славянских стран. Спектакль должен растревожить души и повернуть их в сторону утерянных ценностей. Остроту поднятой в спектакле проблемы подтверждает и последняя премьера 2008 года французского режиссера Ариадны Мнушкиной «Эфемерные». Это восьмичасовой спектакль о людях разных стран, выпавших из своего этнического гнезда. Человечество в опасности – эмоциональный итог «Театра Солнца».

Погружение молодых актеров театра-студии «Ферма в пещере» в фольклорное пространство песенного народного творчества русин определило сущность их сценического поведения, их синкретизм, продиктованный природой старинной русинской песни.

---

<sup>15</sup> Opozdeni dopisy. Viliam Docolomansky pise Jezy Grotowskemu // Divadelni noviny. 14.6.2005. S. 12, 15.

В труде В. Гошовского «У истоков народной музыки славян» глава, посвященная вопросам теории, так и называется – «Народная музыка как источник исторической информации»<sup>16</sup>. Экспедиции молодых людей театра-студии «Ферма в пещере» в мир далекой старины дали им возможность эту информацию для себя открыть и продолжить традицию, заключенную в музыкальном архетипе, уже на новом витке истории.

### *Приложение*

Как этноним слово русин впервые появляется в письменных источниках в «Повести временных лет». Это люди, относящиеся к Руси. Как народ русины упоминаются в договоре князя Олега с греками (911 г.). Среди народов, входящих в состав Велико-Моравской державы, значились и русины (790–910 гг.). Традиции, связанные с уважением к человеку в этом первом западно-славянском государстве, как и идеи, заложенные духовными наставниками Кириллом и Мефодием, русины, так же как и чехи, словаки, мороване, не утратили и сохранили для потомков. При всех исторических перипетиях обретенное в древности право иметь свою письменность и творить литургию на языке, доступным народу, жило в памяти последующих поколений, формируя традиции демократизма. Памятники старославянской письменности, возникшие на территории Словакии, до нас не дошли, однако позднейшие списки, сохранившиеся в Болгарии, Македонии, Чехии и России, позволяют судить о высоком уровне словесной культуры славян в X–XI веках.

В одном из значительных произведений тех лет – вступлении к сборнику текстов из Евангелия, написанном Кириллом, – подчеркивалась необходимость образования, ибо оно свет, без которого нет радости: «Душа, не знающая письмен, является мертвой» (*Dejiny starej slovenskej literetury*. Bratislava, 1958. S. 22).

Хотя народ был рассредоточен по землям Австрийской империи, в 1699 году появилась первая книга для русин на старославянском языке.

Литературный русинский язык был заложен поэтом, писателем, активным деятелем национального возрождения

---

<sup>16</sup> *Гошовский В.А.* У истоков народной музыки славян. М., 1971.

Александром Духовичем (1803–1865), автором русинского гимна:

Я родился русином.  
Честный мой род не забуду,  
Останусь его сыном –  
Русинами были мой отец и матери,  
Русская вся родня.  
Русины сестры и братья  
И широка дружина.

В 1830 году вышла первая грамматика русинского языка, в 1867 появились первые газеты и журналы.

После Первой мировой войны и распада Австро-Венгрии в договоре о перемирии был обозначен пункт 10, по которому народам, прежде в него входящим, должна быть предоставлена полная независимость. 28 октября был подписан в Америке документ о создании Чехословацкой республики, в Конституции которой закарпатская территория получила название Подкарпатская Русь (с населением в 600 697 человек, из которых 373 234 – русины). В Конституции Чехословакии они были обозначены народом с правом на самоопределение. Национальная культура русин обрела в этот период условия для развития. Было построено 160 школ, стало выходить до шестидесяти журналов и газет, население Подкарпатской Руси привлекало внимание многих чешских и словацких деятелей культуры.

Русинские историки популяризировали имена представителей русской интеллигенции, имеющих русинские корни, как, например, М.А. Баслуцкий (1769–1847) – первый ректор Петербургского университета, В.Г. Кукольник (1765–1821) – первый директор Главного Петербургского института, Н.В. Кукольник (1809–1868) – писатель, драматург, один из авторов либретто оперы Глинки «Жизнь за царя» и, наконец, академик Игорь Эммануилович Грабарь – живописец, искусствовед и создатель Института истории искусств в Москве.

С момента вторжения в Чехословакию фашистской Германии в марте 1938 года и создания профашистского государства Словацкий штат русины были обозначены как часть народа

Украины. Так они и вошли после окончания Второй мировой войны по договору с Чехословакией в Советский Союз. Существуют сотни документов различных организаций русин, проживающих на территории Украины и Молдавии, адресованных Правительству СССР, с просьбой создания автономной русинской области – всё это оставалось без ответа.

После разделения Чехословакии русины, проживающие в восточной Словакии, становятся активными сторонниками консолидации всех представителей этноса. В 1995 году в Прешове был утвержден русинский литературный язык, в 2003-м состоялся VI Всемирный конгресс русин, в 2004 году – Всемирный форум молодежи. Драматическому театру в Прешове было присвоено имя Александра Духновича, впервые на его сцене в очередь с украинской стала выступать русинская труппа.

В 2006 году Комитет по ликвидации расовых дискриминаций ООН призвал правительство Украины признать русин в качестве национального меньшинства.

*Т.В. Котович, А.А. Малей*

**ПРОСТРАНСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКАЯ  
СТРУКТУРА СПЕКТАКЛЯ «НЕСЦЕРКА»  
НАЦИОНАЛЬНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО  
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА  
имени ЯКУБА КОЛАСА**

**(на фоне Белорусских ритуально-обрядовых комплексов)**

**Т**радиционная белорусская культура является отражением ментальности народа и служит базой для развития художественного мышления в современном искусстве. Идеология белорусской государственности в современных условиях требует нового осмысления белорусской идеи. В основании этой идеи находится не что иное, как традиционное художественное мышление – олицетворение картины мира в видении исконного белоруса. Слагаемыми такой картины мира являются элементы народной повседневной культуры всех регионов Беларуси, то есть Подвинья, Поднепровья, Центральной Беларуси, Понеманья, Восточного и Западного Полесья. Наименее изученным в этом смысле является Подвинский регион с его бытовой и праздничной символикой одежды, предметов повседневности, традиций и обрядности. Тем более нет исследовательских работ о воздействии традиционной белорусской культуры на современное театральное искусство и художественное мышление. Таким образом, необходим искусствоведческий анализ взаимодействия и взаимосвязи глубинных архетипов культуры Поозерья (Подвинья) и структур сегодняшнего театрального искусства. При переходе в зону постиндустриальной культуры является наиболее актуальным сохранение художественной ментальности народа. В условиях современной цивилизации самоидентификация белоруса в мире является одной из наиболее важных проблем социально-гуманитарного блока дисциплин.

Глубинные структуры белорусского ритуально-обрядового комплекса и орнамента представляют собой соотнесенность

в геометрическом и цветовом смыслах с общечеловеческими архетипами мировой культуры, что позволяет говорить о естественном родстве белорусской символики с общеславянскими и общечеловеческими традиционными взглядами на мир. Вместе с тем белорусские регионы имели свои ярко выраженные особенности в связи с осмыслением и практическим применением этих символов и структур. Регион Поозерья имел свою специфику, обусловленную геополитическими особенностями. Способы символического осмысления мира проявлялись во всех деталях повседневной практики жителей региона. Эволюция этих способов и жизнь их в театральной культуре современности представляет наибольший интерес для понимания непрерывной линии генетической художественной памяти искусства сельских мастериц и театральных режиссеров и художников XXI века.

Театр, как никакой другой вид художественной деятельности, близко подводит к тому, *что* есть эстетико-социальное моделирование: структура, способ существования и функционирования, ролевая деятельность членов системы, нравственные установки эпохи и живое единство произведения и его социального и художественного контекста. Театральное произведение как артефакт, как фокус нравственной самоидентификации личности, оказывается средоточием понятий, представлений и *переживаний* своей эпохи, а также материальной визуализацией художественной картины мира в границах своей эпохи. И в этом плане спектакль «Несцерка» Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа представляет собой объединение сценического произведения и структур народной культуры. Соотнесение этих двух позиций в едином спектакле – случай уникальный в истории белорусского профессионального театра. «Несцерка» Коласовского театра являет собой сочетание и согласование сценических режиссерских структур и символики белорусской народной культуры.

Немногие театры имеют в своем репертуаре такой долговечный спектакль, как «Несцерка» у колосовцев. Премьера произведения состоялась 18 мая 1941 года. Режиссером-постановщиком был заслуженный деятель искусств БССР Наум Лойтер, ученик Вс.Э. Мейерхольда, художником-постановщиком – Липа Кроль, композитор спектакля – заслуженный деятель искусств



БССР Исаак Любан. Режиссер обновления 2006 года – заслуженный деятель искусств Беларуси Виталий Барковский, художник обновления – Петр Анащенко, художники по костюмам – Петр Анащенко и Нина Бобрович, композитор обновления – Александр Криштафович, балетмейстер – Николай Падаляк.

Спектакль «Несцерка» представляется как наиболее чувственный визуальный способ современного приобщения к истокам национальной культуры с ее архитектурной, семантикой и структурой ритуалов и обрядов, символикой рушников и нарядов, вербальными кодами восприятия мира и космоса, а также к мифопоэтической картине мира. Выявление глубинных мировоззренческих соответствий в рамках одного театрального произведения, обнаружение закономерностей существования спектакля «Несцерка» как эстетико-философской модели национального самосознания – вектор, по которому мы приходим к пониманию основ национального менталитета сквозь призму высокого искусства.

Объектом исследования является хронотоп спектакля «Несцерка». Категории пространства и времени, по определению А. Гуревича, крупного специалиста в области исследования пространственно-временного континуума в сфере не только культуры как целого, но и собственно искусства, «в значительной мере <...> остаются неосознанными, ими пользуются, подчас не обращая на них внимания <...> Мыслить о мире, не пользуясь этими категориями, столь же невозможно, как нельзя мыслить вне категорий языка»<sup>1</sup>.

Предмет исследования – способы моделирования театрального произведения в соотнесенности с матрицами народной культуры. В спектакле Коласовского театра «Несцерка» конкретная пространственно-пластическая структура взаимосогласует архитектуру ритуально-обрядовых белорусских комплексов с режиссерско-сценографическим построением сценического произведения, визуализируя соотнесенность двух метафизик.

Рассмотрим **пространственные параметры** спектакля «Несцерка». В спектакле «Несцерка» у коласовцев простран-

---

<sup>1</sup> Гуревич А. Время как проблема истории культуры // Вопросы философии, 1969, № 3. С. 106.

ство – это ярмарка, панский двор, перекресток в лесу с видом на далекую реку и деревенская площадь. Это – открытое пространство, это – космос человеческого бытия. Не микромир жилья, а микромир человеческих отношений и связей в соотносительности с координатами космического большого мира. В «Несцерке» главное – скрытая символика и структура ритуала как связь человека и космоса.

Как отмечает М. Бахтин, в хронотопе «имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. <...> Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»<sup>2</sup>. Исследователь определяет хронотоп как формально-содержательную категорию и всегда пользуется ею в качестве схемы в анализе места действия художественного произведения.

В «Несцерке» все места действия, при всем их различии, связаны воедино сценически через две главные сценические детали: 1) находящийся в центре сценического планшета бугор-пригорок; 2) жесткие, деревянные арки, расположенные по кулисам.

*Пригорок-бугор* является блестящей театральной находкой сценографа Л. Кроля. Во-первых, он соотносится с визуализацией пространственно-временных координат видимого мира. В «Несцерке» мы видим, каким образом горизонтальный планшет из просто места превращается в пространство, в элемент хронотопа. Пригорок является аналогией первохолма, места встречи, места главных действий, места соединения низа и верха мира, аналогией перекрестка, аналогией центра мира. Это главный показатель пространства-времени спектакля «Несцерка».

Во-вторых, пригорок-бугор соотносится с собственно сценической визуальностью. В 40-х годах планшет сцены чаще всего использовался только в виде горизонтали, по которой ходят. Л. Кроль превращает горизонталь в площадку нескольких уровней. Это – отзвук экспериментов в театре А. Таирова, который, разрушая

---

<sup>2</sup> Бахтин М. *Формы времени и хронотопа* в романе // Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 235.

плоскость сцены, создавал живую вибрирующую сценическую реальность.

В первом эпизоде спектакля ярмарка происходит, как и в истории ярмарок, на высоком месте. Ярмарка представляла собой празднично обставленный рынок, который даже название свое получал в зависимости от праздника (троицкий, покровский и пр.). Судя по тому, как на сцене появляются гости в шляхетской одежде, рынок в «Несцерке» – один из крупных, региональных. Здесь и появляется бродяга Несцерка в поисках работы или заключений. Здесь и происходит забава со скоморохами и медведем, любовь молодых героев Насти и Юрася, которая в конце концов завершится свадебным обрядом. В XVIII – начале XIX веков на Оршанщине, в Бешенковичах устраивались большие ярмарки.

Гончарные изделия среди товаров местной промышленности и сельского хозяйства, среди привозных товаров занимали видное место. Не зря в спектакле гончариха Мальвина радуется, что день удался и прибыль у нее славная. Ярмарка, изображенная в «Несцерке», имеет свою специфику (это также является специфической исторической приметой): на ней торгуют предметами мелких промыслов, торговцы и торговки предлагают платки, ткани, стремена и т.д. Видимо, ярмарка в спектакле началась недавно, а завершится через два дня, так как из слов Мальвины мы узнаем, что в эти сроки состоится свадьба ее дочери Насти и школяра Самохвальского. «Распределенные по всей Беларуси <...> (рынки. – *А.М., Т.К.*) разрушали патриархальную замкнутость, вели к упрочению этнокультурного единства...»<sup>3</sup>. На пригорке-бугорке, возвышении в центре сцены, располагается вышка, или столб с небольшой крышей и деревянным петухом наверху, которыми ярмарка обозначена.

В эпизоде, действие которого происходит на панском дворе, пригорок является обозначением социального статуса пана Барановского как более высокого в сравнении с остальными. В центре пригорка располагается скульптура Бахуса с амурами по сторонам. В эпизоде диспута между школяром Самохвальским и выдающим себя за ученого Несцеркой пригорок является символом университетской учености. Стол и кресла, находящиеся в

---

<sup>3</sup> Народная культура Беларуси. Энцикл. давед. / Пад агул. рэд. В.С. Цітова. Мн.: БелЭн, 2002. С. 200–201.

центре его, поданы в обратной перспективе, то есть словно обернуты на зрителя. В эпизоде суда, на котором встречаются шляхтыюки, Несцерка и Судья, приговор соотносится с Голгофой. В эпизоде перекрестка, на котором шляхтыюки поймали Несцерку, приговор символизирует место встречи, старый курган в излучине реки, окраину леса.

Наконец, в финале, в эпизоде свадьбы, приговор – место возвышения невесты. «Жизненность свадебной обрядности объясняется большой важностью семьи, связанной с основным условием существования народа – его обновлением»<sup>4</sup>.

В ином смысле приговор можно трактовать и как место схождения чего-то постоянного (наиболее важного, праздничного) и того, что движется из чужих зон. В спектакле «Несцерка» это – пересечение персонажей спектакля (своих на этой территории) и пришлого героя, Несцерки.

Из незнакомого мира Несцерка приносит свою активность, производя перемены в традиционном укладе данной местности. Он не адаптируется к данному пространству, он делает его более подвижным, однако само пространство всё-таки не утрачивает своих постоянных координат. Таким образом, сохраняется высокого уровня семиотичность. Направления всех реальных и символических передвижений сходятся в одном центре.

*Арки-кулисы* являются, во-первых, обозначением движения в пространстве сцены от авансцены к заднику сцены; во-вторых, создают визуальную отграниченность сюжета в пространстве и времени; в-третьих, имитируют балочное перекрытие; в-четвертых, аналогичны накладной деревянной геометрической резьбе. Для сценографа Л. Кроля арки-кулисы послужили своеобразным ограничительным экраном, который для зрительного зала вычленил бесконечный и принципиально открытый во все стороны мир «Несцерки». Арки-кулисы сделали открытый сюжет дискретным, выделенным, возможным для обозрения извне. В современной капитальной реконструкции спектакля существуют три арочных проема по кулисам, четвертая арка, порталная, главная, оснащена самой богатой объемной резьбой (создана в бутафорском цеху Коласовского театра).

---

<sup>4</sup> Народная культура Беларусі. Энцыкл. давед. / Пад агул. рэд. В.С. Цітова. Мн.: БелЭн, 2002. С. 93.

Итак, мест действия в спектакле – четыре. Все они являются открытыми и «густонаселенными». Каждое из них выполняет функцию центра земли, места встреч, пересечения событийных рядов спектакля; каждое соотносится с другими тремя; каждое является местом интриги, а значит, плотно насыщено драматизмом; каждое имеет центрическую композицию в расстановке деталей реквизита, расположении действующих лиц; каждое имеет симметрическую композицию, центром которой является некая фигура (столб на ярмарке, Бахус в панском дворе, стол в эпизодах диспута и суда, дежа в сцене свадьбы).

Движение действующих лиц осуществляется: 1) по кругу: вокруг пригорка-бугорка располагаются полукругом крытые резными крышами лавки; движение участников свадебного обряда идет по этому же кругу (по солнцу); 2) по прямой линии авансцены из правой кулисы в левую: здесь происходят проходки действующих лиц, когда опущен суперзанавес; сходятся и расходятся Несцерка и шляхтюки; Несцерка и пан Барановский; 3) по откосам пригорка-бугорка.

Арки подчеркивают ритм пространства спектакля. Ритм и рифму пространства держит также повторение орнаментов, определенных элементов в дизайне, в одежде, в линиях движения действующих лиц.

Рассмотрим **темпоральные параметры** спектакля «Несцерка». Художественное время Д. Лихачев определял как «явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание...»<sup>5</sup>. Время в произведении определяется, прежде всего, внутренней организацией самого произведения. «Структурное время произведения не есть, однако, время его механической развертки, простой смены одних “кадров” другими. Это время связано с накоплением и превращением качества. Его следовало бы сравнить <...> со временем роста и становления организма, развития когерентного целого»<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 211.

<sup>6</sup> Минц З. О смысловом пространстве «Балаганчика» [А. Блока] // Труды по знаковым системам. XIX / Под ред. Ю. Лотмана. Тарту, 1986. С. 48.

В этом смысле сценическое время адекватно времени музыкального произведения, которое «в силу его внутренней организации останавливает текущее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно его обволакивает и свертывает»<sup>7</sup>.

В реальном сценическом пространстве спектакля разворачивается время в виде событий, фактов, реалий сюжета. Внутри этого внешнего, реального времени расположено и время «поэтического» повторения, возвращения, и авантюрное время Несцерки, и время неизменности и неразвиваемости чувств главных персонажей.

События сюжета спектакля находятся вне исторического, бытового, биографического рядов. В таком времени ничего не меняется, это, скорее, вневременное явление. Сцепка эпизодов *случайная*: Несцерка мог оказаться участником и совершенно иных событий. Но в любом случае именно он меняет их логический ход, ему принадлежит инициатива нового устройства этого мира.

События спектакля сосредоточены в трех днях мая, во время цветения яблонь. Число три имеет свою семантику в белорусской народной культуре. Это – день похорон, когда душа следом за телом оставляет дом; день осенних Дзядов (третья суббота после Покрова), день, когда повитуха уходила домой после родов; три дня из дома, где появился новорожденный, ничего нельзя было выносить; три дня длилась свадьба<sup>8</sup>. Три – один из магических знаков, воздействующих на жизнь человека, один из символов космической связи человека и Вселенной. Спектакль идет три часа, имеет три акта.

Внутреннее, интровертное время «Несцерки» основано на ритме соотнесенности его эпизодов: толока, сгруппированность ярмарки переходит в ряд дуэтных сцен (их семь); толока, сгруппированность в эпизоде забавы со скоморохами и медведем переходит в ряд дуэтных сцен (их три); толока, сгруппированность в эпизоде диспута переходит в ряд сцен с тремя персона-

---

<sup>7</sup> *Левин-Строс К.* Из книги «Мифологические» // Семиотика и искусствознание / Под ред. Ю. Лотмана. М., 1972. С. 28.

<sup>8</sup> *Крук Я.* Сімваліка беларускай народнай культуры. Мн., 2001. С. 146–149.

жами (их три); толока, сгруппированность в финальном эпизоде свадьбы. Массовые сцены являются главными в спектакле, для «Несцерки» на коласовской сцене они более важны, чем «событийные», сюжетные, дуэтные. Эти сцены представляют собой прямую соотнесенность со священным законом белорусской ментальности, основной чертой белорусской народной культуры, смыслом и характером обрядовых комплексов – взаимопомощью, толочностью, взаимоподдержкой.

Способ актерского существования в спектакле – сценическая попытка воплотить ритуал. И ритуал народный, белорусский. В. Нефед, описывая первую постановку «Несцерки», подчеркивает: «Режиссер Н. Лойтер поставил спектакль в виде стилизованной реалистической сказки (художник Л. Кроль, композитор И. Любан). Такой подход к произведению позволил рядом с жизненно правдивой трактовкой образов пользоваться приемами преувеличения, гротеска. Так, при обрисовке отрицательных персонажей режиссер и актеры создавали доведенную до гротеска выразительную внешнюю и внутреннюю характеристику, начиная от костюма и походки и заканчивая речевыми особенностями каждого»<sup>9</sup>.

Несцерка – н.а. СССР А. Ильинский – образ любимца, выразителя интересов народа, защитника, доброго и находчивого, весельчака и говоруна. Именно этот актер, первый исполнитель Несцерки, создал персонаж, похожий на фламандца Тиля Уленшпигеля или поляка Совизжала. В литературе первой половины XVI века и почти до первых десятилетий XVIII века это имя было одним из самых распространенных псевдонимов. Персонаж с этим именем был центром отчаянных приключений, интеллектуальной рефлексии и эротического натурализма. Плебейский юмор сквозь призму восприятия интеллигента становился приемом наибольшей экспрессии. Каламбуры и игра слов делались художественным способом выражения оптимистической картины бытия и победы над небытием.

Несцерка Ильинского оказался именно таким персонажем, характеризующимся сплавом интеллекта самого актера с крестьянской находчивостью героя. Несцерка н.а. СССР Ф. Шмакова –

---

<sup>9</sup> Няфёд У. Гісторыя беларускага тэатра. Мн., 1982. С. 284–285.

простак, человек сметливый, любопытствующий и разумный, готовый прийти на помощь хотя бы потому, что знает, как это сделать. Этот бродяга достаточно хорошо приспособлен к жизни и научен ею выживать. Несцерка н.а. БССР Е. Шипило был необыкновенно мягким, даже нежным, добродушным и приятным в общении. Он был истинным человеком села, земли и сохи. Несцерка артиста В. Соловьева был человеком упрямым, настойчивым, что называется «себе на уме». В современной версии Несцерка н.а. Беларуси Т. Кокштыса оказался юрким, въедливым, сатиричным, умеющим раствориться в толпе и вовремя выскочить из нее. Несцерка артиста П. Ламана – парнем из этой самой толпы, сметливым, умеющим к месту рассказать историю и, как бы между делом, справиться с проблемой.

С образом Несцерки плотно связан мотив дороги, перекрестка, движения во времени и пространстве.

Настя – главная героиня спектакля в исполнении н.а. БССР З. Канапельки была настоящей лирической героиней, нежно-красивой, тонкой, с длинной светлой косой, с прекрасным голосом. Настя артистки Л. Загребельной была девушкой бойкой, уверенной в себе. У актрисы С. Жуковской она оказалась веселой и озорной. У актрисы Н. Аладки – грустной и задумчивой. Е. Сладкевич сегодня играет девушку с глубоким внутренним миром, испытывающую сильную драму, искренне любящую и готовую нести это чувство через любые испытания.

Юрась – главный лирический герой в исполнении н.а. БССР А. Шелега был лихим сельским красавцем. Артист П. Ламан подчеркивал пассивность персонажа. Сегодняшний Юрась – А. Базук, хоть и не выходит за рамки заданной автором пьесы пассивности, однако чувствуется, что это – внутренне цельный, сильный и жизненно устремленный парень.

Мальвина, мать Насти – у з.а. БССР Я. Глебовской «женщина властная и жадная до уважения. Актриса Я. Глебовская создала образ женщины, которая стремилась во что бы то ни стало проникнуть в среду панов»<sup>10</sup>. В исполнении н.а. БССР З. Канапельки Мальвина была громогласной, очень внимательно следящей за событиями и их движением. З.а. БССР Л. Писарева

---

<sup>10</sup> Няфёд У. Гісторыя беларускага тэатра. Мн., 1982. С. 285.



создавала образ плотной крестьянки, из сущности которой крестьянское и не уходило. Сегодняшняя Мальвина у артистки Р. Грибович – более шляхтянка в своем поведении, выражении чувств, желаниях.

Выразительным и интересным для актеров всегда был образ школяра Самохвальского. Легендарный н.а. БССР Т. Сергейчик создавал сатирический образ, з.а. БССР Н. Тишечкин был мягким и смешным Самохвальским-студентом. Артист М. Краснобаев настаивал на ущербности школяра. Сегодняшний Школяр у артиста М. Фролова не лишен изящества и трогательности.

Судья в исполнении н.а. БССР И. Матусевича был язвительным, желчным и хитрым. У артиста А. Лабанка он выглядел чуть-чуть сумасшедшим. Сегодняшний Судья артиста В. Соловьева – жесткий и уверенный, жадный и сластолюбивый.

Пан Барановский, как пишет В. Нефед, «важно выступает под музыку мазурки сильно на подпитии... (С. Скальский). Этот тупица и неуч хочет прославиться как меценат. Стремясь вывалиться перед панством, он собирается устроить ученый диспут, в котором будут выступать школяр Самохвальский и иностранный ученый»<sup>11</sup>. Барановский н.а. БССР В. Кулешова был красивым, одиноким и задумчивым, пил от скуки и от нечего делать. Сегодняшний Барановский в исполнении артиста А. Фролова – изящный и одновременно важный представитель высшего слоя шляхты, не играющий в мецената, а действительный покровитель учености.

Со всеми данными образами, и особенно с массовой, связан мотив постоянства во времени и пространстве, стабильности и праздничности бытия.

Метафизическое пространство спектакля «Несцерка» осуществлено благодаря визуализации конкретной пространственно-пластической структуры. Одной из основных характеристик партитур, составляющих данную структуру, является **цветовая партитура**. Как и в народной культуре, осуществляется она в определенном цветовом ритме, отражающем в определенной художественной форме метафизику национального мышления.

---

<sup>11</sup> Няфёд У. Гісторыя беларускага тэатра. Мн., 1982. С. 286.

Любого рода классификации возникают на основе психофизиологического опыта человека, и в этом смысле человек находится в центре и определяет систему координат мира, т.е. человек является мерой всех вещей этого мира. В основе любой классификации находятся обозначения больших областей психофизиологического опыта, в которых смыкается осмысление мира, система чувств и социальные отношения. На ранних стадиях развития культура тесно связана с телом человека. Его положение в пространстве и времени, его возможности выхода за существующее пространство-время определяют весь ход его деятельности, мышления, поведения и построения картины мира.

В культуре троичную классификацию связывают с цветом<sup>12</sup>. Главными цветами культуры выступают черный, белый и красный. У многих племен, как подмечает В. Тэрнер, другие цвета являются производными. Каждый из трех цветов имеет в разных культурах множество значений, но определяющие всегда совпадают, так как связаны они с человеческим телом, с осознанием сильных физиологических переживаний. Поскольку эти переживания превосходят обыденные, то и воспринимаются они как состояния с избыточной энергией, и им приписывается космическое происхождение и социальное бытие.

В бытовой повседневности человек руководствуется настроением, сиюминутными реакциями на происходящее. Неотрефлексированность является и основой, первичным импульсом к дальнейшему осмыслению явления и события и их анализу. Наиболее сильные эмоции и переживания, словно нити, пронизывают весь человеческий мир от его биологической природы до восприятия, а дальше – до социальных структур и космических глубин.

И действительно, «мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами, то есть испокон веку наличными всеобщими образами», то есть архетипами<sup>13</sup>. К.Г. Юнг определяет их как основу коллективного бессознательного, а значит, мы вправе определить их как начало нити, связующей все уровни

---

<sup>12</sup> Тэрнер В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах // Семиотика и искусствометрия / Под ред. Ю. Лотмана. М., 1972. С. 79.

<sup>13</sup> Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 98.

мироздания. Платон же рассматривал архетипы как основание Вселенной, как суть мира и его начало, то есть начало нити, в его представлениях, располагалось на другом уровне бытия мира. Мы в своих рассуждениях базируемся на точке зрения Р. Тарнаса о том, что «природа действительно не просто феноменальна, не является она и независимой и объективной: скорее, это нечто такое, что выявляется к жизни самим актом человеческого познания»<sup>14</sup>. Природа и человеческое бессознательное пронизаны друг другом, и человеческое воображение находится в прямой связи с внутренними процессами природы, а «образная интуиция – не субъективное искажение, а завершение человеком сущностной целостности этой реальности, которую дуалистическое восприятие раскололо пополам»<sup>15</sup>. Архетипы Платона и архетипы Юнга объединены в опытах С. Грофа<sup>16</sup>, которые выявили процессы, происходящие на биологическом уровне, но с отчетливым отпечатком архетипического ряда, потрясающего своей глубиной и значимостью. Таким образом, нить, пронизывающая и связующая человеческое существо и мир, не имеет начала и конца. Всё связано со всем, мир и человек взаимно отзеркаливают и пересекают друг друга.

И коль скоро человек по аналогии с физическим опытом в состоянии описать природу, он классифицирует ее явления через те чувства, которые превосходят по силе все прочие переживания. Он приписывает природе символику цвета так же, как и воспринимает социальные отношения по тем же цветовым обозначениям.

Белый и черный вызывают чувства, образуемые парами: благо – зло, чистота – нечистота, счастье – несчастье, жизнь – смерть, свет – тьма. В этом случае белый и черный выступают как выражение высшего уровня в модели мира. В ритуалах же тесная связь присутствует между белым и красным, а черный выражен неявно. Тогда триада представляет собой следующее: белое – позитивное, красное – двойственное, черное – негативное.

---

<sup>14</sup> Тарнас Р. История западного мышления. М., 1995.

<sup>15</sup> Там же. С. 368.

<sup>16</sup> Гроф К. Неистовый поиск себя: Руководство по личностному росту через кризис трансформации / К. Гроф, С. Гроф. М., 2003. С. 150–200.

Как свидетельствуют различные словари символов<sup>17</sup>, быть белым – значит, быть в правильных отношениях с живым и мертвым. Значит, быть здоровым и невредимым. Белое является символом радости, еды, зачатия, вскармливания. Белые знаки символизируют и гармонию с мертвыми. Белый – это всё явное, очевидное и открытое. Это – дневной свет. И это – источник всего сущего. Белый означает и неоскверненность в моральном и ритуальном смысле: белизна и чистота во всех отношениях идентична признанию определенного социального статуса.

Красный обладает, как мы отмечали выше, двумя качествами и значениями. Он связан с агрессией и плотскими желаниями. Красный обозначает и функцию жизни, в том смысле, что красный цвет – мужчина, отнимающий жизнь, и женщина, дающая жизнь. Оба обозначения напрямую связаны с кровью.

Большинство охотничьих ритуалов сочетает красное с белым. Сочетания «белое – красное» связано с активными состояниями. Красный в этой паре – сила, белый – жизнь. Красный в этом единстве представляет собой антитезу белому: мир – война, молоко – мясо, семя – кровь. А вместе красное и белое символизируют жизнь, и вместе они противостоят черному как отрицанию и смерти.

В спектакле «Несцерка» суперзанавес символизирует свадебный ручник. По его нижнему краю горизонтально располагается полоса орнамента с основной фигурой, которая использовалась как в предметах быта, так и в оформлении одежды, – ромбом. Необходимо отметить, что в данном орнаменте используется только красный цвет без добавления черного. Это связано с белорусской свадебной обрядностью. Во время венчания в храме молодые стояли рядом на белой части красно-бело-красного ручника. Первая красная часть ручника символизирует рождение, вторая красная – смерть. Белое поле посередине – вся жизнь. На суперзанавесе присутствует только первая красная часть ручника. Это символизирует то, что у молодоженов все впереди и повествование только начинается.

Необходимо отметить, что ромб – это поставленный на один угол квадрат (одна из главных архетипических фигур).

---

<sup>17</sup> *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М., 2001.

Квадрат является знаком предельной устойчивости. В разных культурах мира он олицетворяет землю, материю, строгое ограничение и вместе с тем содержит в себе символику первоэлемента, первопричины, отражая архетип божественного младенца. В нашем случае ромб как вариация квадрата превращает его тяжесть в энергию. Обычно квадрату соответствует красный цвет: «Тяжесть и непрозрачность красного цвета согласуется со статикой и тяжелой формой квадрата»<sup>18</sup>.

Однако на суперзанавесе существует и ромб с белой точкой внутри. В таком сочетании белое пространство является выражением Вселенной, а красный ромб – это материальный мир, окружающая среда, а белая точка – сам человек в этом пространстве. «Древний символизм точки как предельно сжатой энергии чрезвычайно близок к современным физическим и астрономическим теориям о происхождении Вселенной»<sup>19</sup>.

В финальном эпизоде «Свадьба» из-под колосников опускаются так называемые «языки» – три ряда праздничных ручников. Основным геометрическим элементом их орнамента является линия. Это – простейший способ ограничения и упорядочения пространства, которое человек отвоевывает у природы или той поверхности, которую создает он сам. Необходимо отметить, что линейный орнамент (характерный, например, для ручников Западного Полесья) не имеет внутренней структурированности. Линии воздействуют только магией красного цвета и их ритмичной организацией. Ритм становится в таком случае мощнейшим акцентом.

Однако линия не так проста, как это может показаться на первый взгляд. Так, в начале XX века линия была возведена в ранг первоэлемента в искусстве. Родоначальник дизайна художник Александр Родченко в своей рукописи 1921 года «Линия» писал: «Наконец, выяснилось совершенное значение линии – с одной стороны, ее граневое и краевое отношение и, с другой, как фактора главного построения всякого организма вообще в жизни, так сказать, скелет или основа, каркас. Система. Линия есть первое и последнее, как в живописи, так и во всякой кон-

---

<sup>18</sup> *Иттен И.* Искусство цвета. М., 2004. С. 75.

<sup>19</sup> *Тресиддер Дж.* Словарь символов. Указ. изд. С. 373.

струкции вообще. Линия есть путь прохождения, движение, столкновение, грань, скреп, соединение, разрез»<sup>20</sup>. Поставив линию во главу как элемент, с помощью которого только и можно, по мнению А. Родченко, конструировать и создавать, мы тем самым акцентируем ее главенствующее значение в искусстве. В этом случае цвет подчинен форме. Коль скоро линия представляет собой конструкцию, а конструкция – это система, по которой выполнена вещь при целесообразном использовании материала, с заранее поставленной задачей, мы подчеркиваем, что на этих ручниках-языках красные линии на белом фоне – словно кровь в артериях.

Задние занавесы – задники – выполнены как имитация вышивки крестом. Необходимо отметить, что такой способ вышивания в традиции народной культуры был распространен в основном при оформлении одежды. Отличительной чертой этого способа является то, что при вышивке крестом не завязываются узелки, а кончик нитки всегда выводится наружу. Также способ вышивания крестом характерен и для сюжетной вышивки. На задниках спектакля «Несцерка» используется четыре сюжета – «Опушка», «Панский двор», «Лесная река», «Цветущая яблоня».

Колорит «Опушки» и «Лесной реки» сходен. Это – синезеленая гамма. Синий и зеленый цвета наравне с красным, белым и черным используются только в ручниках Поозерья. Зеленый – это цвет растительности, дающей питание множеству существ животного мира. Зеленый занимает особое, уникальное место в спектре солнечного света: он находится как раз посередине между возбуждающими и успокаивающими цветами, между активными и пассивными. «Опушка» и «Лесная река» как бы разграничивают напряженные («Панский двор») и активные («Цветущая яблоня») сцены. Необходимо отметить, что, например, в христианской культуре главное символическое значение зеленого – это земля, точнее, поверхность земли, покрытая растениями. Зеленый цвет также символизирует юность и цветение. А синий цвет – цвет неба, водных глубин, темных

---

<sup>20</sup> Родченко А. Линия. Рукопись 1921 года / А. Родченко // <http://www.2advanced.com>.

лесов на горизонте, горных вершин, отражающих синеву неба.

В эпизоде «Панский двор» добавляется желтый цвет. Любопытно, что желтый цвет складывается оптически из красного и зеленого. Поэтому о желтом отчасти можно сказать то же, что и о красном, а отчасти – то же, что и о зеленом. Желтый, так же как и красный, сопровождает все живое. Это – мед, жир, растительное масло, пыльца цветов, древесина и смола. Кроме того, желтым окрашен сам солнечный свет. Желтым бывает и пламя, и земля. Не зря этот цвет введен в сюжет «Панский двор», так как самое ценимое людьми вещество – золото – также окрашено желтым. Однако в христианской культуре желтый становится цветом измены, продажности, вероломства и греха. Это вполне объяснимо, так как в этой сцене видно противопоставление шляхты и крестьянства. Сцены диспута и суда являются кульминацией в спектакле, поэтому желтый может восприниматься как цвет нервного напряжения и отчаяния.

Эпизод «Цветущей яблони» в сцене свадьбы отсылает нас уже не к вышивке крестом, а к не менее интересному способу оформления предметов народного повседневного быта – аппликации. Аппликация – это способ создания декора нашиванием или наклеиванием на основу (ткань, бумагу, доску, кожу) кусочков материала другого цвета или фактуры. Колорит этого эпизода символизирует нежность, юность, цветение и оптимизм. Хотя и здесь цвет подчинен форме. Яблоня выглядит объемной, а за ее ветвями мы видим пространство. У главной героини Насти начинается новый этап в жизни, поэтому открытость, воздушность, глубина характеризуют этот переход полнее и лучше, чем сам цвет.

На одном из ручников, используемых в спектакле в качестве реквизита (эпизод «Ярмарки»), за основу орнамента взята линия черного цвета, на которой располагаются ромбы красного и черного цвета. Черный в народной культуре почти повсеместно предстает как цвет негативных сил и печальных событий. В данном случае красные ромбы символизируют важные жизненные события, однако сознание того, что люди смертны (линия черного цвета), как бы огибает их. Черные ромбы по размеру меньше, чем красные. Такой ритм символизирует чередование подъемов

и спадов в человеческой жизни. В центре черного ромба расположена красная точка – в любом печальном событии зачинается то новое, что затем разовьется в радостное событие. Мы видим подтверждение этого прочтения цветовой символики в том, что сверху и снизу от черных ромбов отходит по два красных луча: печальное порождает радостное, или «нет худа без добра».

В центре красных ромбов располагаются белые кресты. Крест является одной из главных архетипических геометрических фигур, он символизирует Мировое Древо и олицетворяет вариацию круга и квадрата. В белорусском национальном орнаменте крест представляет собой модель Древа Жизни (наиболее распространенного мотива в белорусском декоративно-прикладном искусстве). Белый цвет связан с акцентированием самого креста на красном фоне. Архетип белого выражает посвящение, праздник, жертвоприношение<sup>21</sup>. В ручниках спектакля «Несцерка» белые кресты оказываются наиболее важным композиционным и смысловым центром, так как здесь мы наблюдаем соотнесенность с белорусскими ручниками, которые имели, прежде всего, ритуальный смысл в качестве оберегов и использовались в магических целях. На них принимали новорожденных, их стлали под ноги молодым во время венчания, с их помощью опускали гроб в могилу. Во время засухи и войны или эпидемии женщины одной деревни ткали за день или ночь специальный «ручнік-абыдзённік», который вешали затем на придорожный крест.

Красные ромбы с двух сторон ручника увенчивают также и черные кресты. Они обрамлены красными лучами, как частями восьмиконечной звезды (это символ человека). Архаическое сознание выражает пространственные зависимости с помощью бинарных связей типа: восток – запад, правый – левый, верх – низ. Оно придает им выражение «черный – белый». Такая оппозиция не является абстракцией, а дает возможность человеку конкретно представить взаимоотношение элементов картины мира. У двоичности всегда есть скрытый третий элемент, и тричная классификация мира, как мы отмечали выше, в архаических культурах всегда связана с цветом. Однако в данном ручнике

---

<sup>21</sup> *Тресиддер Дж.* Словарь символов. Указ. изд.



подчеркнуто противопоставление «черный – красный». Белое же представляется как неограниченное Безмерное пространство, нечто нематериальное. «Белое есть нечто активное, постоянно меняющееся; расширяясь или сокращаясь поочередно или одновременно, оно едва поддается разделению. Никогда не кончаясь, белое, распространяясь, создает пространство, бесконечное пространство»<sup>22</sup>. Черный в этом ручнике – символ смерти и печали, а красный – символ жизни и радости.

Основой второго ручника в данном эпизоде также выступает линия. Главным элементом является *горизонтальная* линия. Ее пересекают семь вертикальных линий, на каждой из которых располагается по три черных ромба, обрамленных красным. Главным акцентом такой композиции является ритм.

В композиции присутствуют три большие фигуры. Центром их является красный ромб. Сами по себе они представляют собой красные стилизованные восьмиконечные звезды. Концы их не острые, а закругленные. Если смотреть издалека, можно предположить, что это цветок с четырьмя лепестками. Однако, на самом деле, на каждом из лепестков по две белые линии, представленные в виде развилки. Восьмилучевая звезда, связанная с созиданием и плодородием, в белорусской национальной культуре, как мы отмечали выше, является символом человека. Необходимо отметить, что это также «еще одна из форм Вифлеемской звезды»<sup>23</sup>. В ручниках «Несцерки» лучи звезды закруглены, что дает основание предположить, что человек еще не родился. Он представляет собой эмбрион или еще не раскрывшийся цветок. Тогда белые линии на лепестках прочерчивают его судьбу. Развилка, в виде которой представлены линии, символизирует неизвестность, выбор, сверхъестественные силы. Белый цвет символизирует судьбу.

Необходимо подчеркнуть числовую символику ручников «Несцерки». Мы видим семь вертикальных линий, на которых располагаются по три ромба и три главные фигуры. Число семь символизирует космический и духовный порядок, а также завер-

---

<sup>22</sup> Цит. по: *Миронова А.* Цвет в изобразительном искусстве. Мн., 2002. С. 57.

<sup>23</sup> *Тресиддер Дж.* Словарь символов. Указ. изд. С. 108.

шение природного цикла. В этом ручнике линии ритмично организуют и упорядочивают белое пространство самого ручника. Отметим, что еще одна причина внимания к числу семь объясняется семидневными фазами луны, составляющими 28-дневный лунный календарь. Белорусские крестьяне в своей трудовой деятельности обязательно учитывали фазу Месяца.

Число три символизирует синтез, обновление, решение, творческий потенциал, многосторонность, рождение и рост. Это число также символизирует три фазы Луны. Число три – одно из самых положительных чисел-эмблем не только в символике, но и в мифологии, легендах и сказках, где примета «третий раз – удачный» имеет очень древние корни. Пифагор считал три числом гармонии, а Аристотель – законченности: оно означает начало, середину и конец. Три цветка-звезды обозначают также три константы человеческой жизни – рождение, свадьбу и смерть. В других культурах, например в даосизме, три символизирует силу, так как предполагает наличие центрального элемента.

Костюмы в спектакле «Несцерка» соотносимы с народным белорусским костюмом. Костюм Несцерки состоит из свитки серого цвета. Этот цвет символизирует смирение, меланхолию и безразличие. Свитки были верхней одеждой крестьян. Серый цвет – цвет бедности, скуки и тоски, что вполне соотносится с тяжелой жизнью белорусского крестьянства. Однако это внешняя сторона жизни. Под свиткой открывается белоснежная сорочка с ярким орнаментом.

Основой орнамента выступает красная, стилизованная под цветок восьмиконечная звезда. Цветок – это лаконичный символ природы, беспредельности ее совершенства. Цветок также символизирует весну и доброту. Ранее отмечалось, что закругленные концы восьмиконечной звезды символизируют неродившегося человека, однако этот элемент на сорочке дает основание предположить, что ее обладатель – человек непростой, выдающий за действительность неправдоподобные вещи. Несцерка – персонаж добрый и находчивый, однако серая свитка придает ему некоторую скрытность. Это связано с историей серого цвета. В древности, Средневековье и в эпоху Возрождения он совершенно не ценился. Его считали цветом рубища бедняков, недостойным уважаемого человека, цветом несчастья и посредст-

венности. Но вот нам открывается орнамент, и мы понимаем, что всё не так просто: этот человек четко следует своей судьбе, однако природный авантюризм не дает ему полностью влиться в толпу.

Следующим элементом орнамента выступает черный ромб. Он обозначен графически, является структурным элементом, который делает ритм жестче. Это – каркас. Черные линии и перекрещивающиеся красные звезды-цветы символизируют испытания, трудные ситуации, в которые попадает главный герой спектакля. Испытания в нашей жизни также являются своего рода каркасом. В центре красных цветов-звезд находится белая точка. Точка в мистических представлениях – это центр и источник жизни. Точка – символ первичной созидательной энергии, которую иногда представляют настолько сконцентрированной, что отражать ее может лишь нечто нематериальное. Точка в орнаменте сорочки Несцерки говорит о предпосылках к творческому акту, созиданию, способности найти лазейку в любой безвыходной ситуации. В центре черного ромба находятся две маленькие перекрещенные линии. Они символизируют перекресток. Любопытно, что звезда и точка символизируют счастливую судьбу персонажа, а ромб и перекрестье – испытания, выпадающие на его долю. Но эти испытания обозначены лишь графически (каркасно), а основой орнамента все равно выступает счастливая звезда.

Перекресток символизирует неизвестность, азарт, судьбу, сверхъестественные силы. В большинстве древних культур перекресткам дорог придавали огромное значение. К.Г. Юнг считал перекрестки материализованным символом единства противоположностей. В орнаменте на сорочке Несцерки перекресток скорее обозначает случайные ситуации, в которые попадает герой.

Костюм Насти состоит из полосатой юбки-андарака, сорочки с вышивкой, передника и жилетки. На рукавах сорочки вышивался орнамент двух видов, один над другим: структурированный и неструктурированный. Структурированный орнамент представляет собой полосу с четко организованным внутри нее пространством при помощи красных линий, которые, пересекаясь, образуют ромбы. Внутри этих ромбов мы видим основу ор-

намента, которая также состоит из ромбов, но с более сложной структурой. Внутри них также перекрещиваются линии, образуя ромбы. Цвет – только красный. В искусстве мотивы переплетения символизируют единство и общность. Например, кельтское искусство в Ирландии особенно богато орнаментами в виде сложных переплетающихся линий. «Эти узоры выражают идею, что божественная энергия проявлялась в бесконечной космической вибрации, наиболее явно наблюдаемой в движении волн»<sup>24</sup>. Орнамент на рукавах сорочки Насти в «Несцерке» имеет линии прямые, напоминающие энергию солнечных лучей. Лучи, в свою очередь, символизируют оплодотворяющую силу, святость и духовную энергию. Ромб, помимо всего прочего, олицетворяет еще и сексуальную энергию. Красный – цвет жизни, силы, энергии, без которых жизнь невозможна. Таким образом, в структурированном орнаменте передана основная мысль костюма. Орнамент передает красоту, жизненную энергию, юность девушки. Ей рано задумываться о смерти (отсутствие черного цвета) и о детях (отсутствие белых акцентов).

Неструктурированный орнамент ничем не ограничен с двух сторон, как предыдущий. Он представлен красной изломанной линией, символизирующей подъема и спады. На линии располагаются большие красные цветы. На изломах линии также присутствует растительность в виде веточек. Здесь цветок – символ сердца, центра мироздания, космического колеса, а также романтической и чувственной любви. Его красный цвет символизирует страсть, желание и чувственную красоту.

На переднике у героини также располагается неструктурированный орнамент, в котором легко читается ромб, однако нечеткий. Основой орнамента является фигура, которая образована из двух линий (перекресток). Три луча этой фигуры оперены с одной стороны красным, с другой – черным цветом. Таким образом, перед нами трилистник, являющийся символом чистоты и плодородия. Также в этом орнаменте мы можем увидеть и стрелы, которые представляют энергию, целенаправленный порядок и преодоление пространства. То, что в оперении, с одной стороны, представлен красный, а с другой – черный цвет, символи-

---

<sup>24</sup> *Тресиддер Дж.* Словарь символов. Указ. изд. С. 272.

зирует тяжелое испытание в жизни героини – свадьбу с нелюбимым, которая ей предстоит (черный цвет), но которой она надеется избежать (красный цвет).

Главным атрибутом свадебного костюма героини является венок – символ жизни, превосходства и святости. «Форма венка объединяет небесную символику круга (совершенство) и кольца (вечность, непрерывность, союз)»<sup>25</sup>. Сплетенный из цветов и листьев и надетый на голову, венок – живая корона, предполагающая победу и жизненную силу. Венок невесты символизирует новые начинания, радость, плодovitость.

В костюме Мальвины на переднике присутствуют неструктурированный и структурированный орнаменты. Они во многом схожи. Структурированный орнамент ограничен с двух сторон линиями, которые представляют собой вязь из ромбов, образованных ломаными линиями с цветами. Этот рисунок символизирует Древо Жизни – высший природный символ динамичного роста, сезонного умирания и регенерации. Также это символ развития, его ветви, представляющие разнообразие, отходят от ствола, что является символом единства. Древо Жизни является воплощением плодородной Матери-Земли. По этой причине деревья несут женский символизм.

Неструктурированный орнамент схож со структурированным, однако выполнен на основе черной ломаной линии. От нее отходят элементы: черные кресты с красными кругами. Здесь также представлено Древо Жизни, но в более тонком, уменьшенном варианте, поскольку символическая нагрузка фрагмента имеет более частный характер. Он показывает, что героиня – женщина замужняя и у нее есть дети.

На рукавах сорочки Мальвины представлен структурированный плотный по цвету орнамент, основа которого – линия черного цвета в виде зигзага. Мальвина – женщина властная, энергичная, точно знающая, чего она хочет. Зигзаг же – основанный на молнии древний знак власти, плодородия, жары, энергии, борьбы. Также элементами выступают восьмиконечные красные звезды с закругленными концами и маленькие красные линии с черными элементами. Такие линии могут символизировать ко-

---

<sup>25</sup> *Тресиддер Дж.* Словарь символов. Указ. изд. С. 36.

лос, являющийся атрибутом многих божеств земли, а также плодородия, возрождения, божественного дара жизни. Для женщины – хозяйки дома – нельзя придумать лучшего орнамента.

Еще один орнамент на сорочке Мальвины представлен красным цветом, по полю которого расходятся тонкие белые линии, образующие ромбы. Здесь эти фигуры, ввиду некоторых своих особенностей (продолжающиеся линии от углов), символизируют дом и семейный очаг. В этом орнаменте сделан акцент – центральный ромб выполнен черным цветом. Это похоже на некий отличительный знак, принадлежность к определенному роду, желание выделиться.

В заключение определим состояние всех партитур спектакля «Несцерка».

**Цветовая партитура:** светлые, радостные тона, колористическая гамма белорусской обрядности, обилие красного.

**Световая партитура:** образный свет передает майский дрожащий воздух, состояние припарка, ясного неба; свет используется контровой по всему периметру сцены. Особенно работает свет в финальном эпизоде спектакля, когда появляется цветущая яблоня на заднике, чтобы передать объем дерева и цветов на нем, чтобы создать *живое* дерево и *живые* цветы.

**Костюмная партитура:** шляхетные костюмы конца XVIII века; одежда с орнаментами (каждый костюм имеет уникальный рисунок). Костюм не только характеризует эпоху, но и занимает одно из главных мест в цветовой партитуре спектакля.

**Звуковая партитура:** речь персонажей, повышенность тона, песни, арии, отсутствие пауз.

**Музыкальная партитура:** народные мотивы и интонации, которые ритмически организуют и поддерживают действие; хоровое пение в сцене свадьбы; лирические арии Насти и Юрася.

**Актерская игра:** приемы гиперболизации, гротеска, обращение к зрителю, наличие маленьких интермедий перед суперзанавесом. Актеры наиболее тщательно работают с внешними характеристиками персонажей. Способ существования актеров – действие в рамках заданного ритуала. В спектакле с легендарными исполнителями актерская игра характеризовалась аналогией с приемами вахтанговской «Принцессы

Турандот», где артисты играли в образ, а не психологически существовали в нем. Сегодняшняя актерская партитура «Несцерки» отличается мягкостью и усиленной лиричностью исполнения. Ее характеризует воспроизведение обрядности. Актеры как бы растворяются в визуальности спектакля.

Таким образом, структурообразующий модуль спектакля представляет собой концепцию согласования обряда и сценического произведения. В каждой точке хронотопа «Несцерки» мы обнаруживаем праздничность, сакральность и возвышенную стабильность констант народной культуры во времени.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ МОТИВОВ  
КОМЕДИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО  
«ПРАВДА – ХОРОШО, А СЧАСТЬЕ ЛУЧШЕ»  
В ПОСТАНОВКЕ С.В. ЖЕНОВАЧА

О фольклорных истоках драматургии А.Н. Островского сказано и написано много<sup>1</sup>. Да и может ли быть иначе? Ведь речь идет о художнике, миссия которого в русском искусстве была совершенно особой. Об этом лучше всего сказал И.А. Гончаров в письме по случаю 35-летия творческой деятельности драматурга: «Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир... только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: “У нас есть свой русский, национальный театр”. Он, по справедливости, должен называться “Театр Островского”» (12 февраля 1882 г.)<sup>2</sup>.

В этих словах, растиражированных школьными хрестоматиями, признание современника. Однако сегодня, по прошествии более чем ста двадцати лет, хорошо ли мы понимаем (чувствуем!) суть формулы «русский национальный театр» в применении к художественным исканиям А.Н. Островского? Не повторяем ли ее по привычке? Осознаем ли те механизмы, которые были задействованы драматургом для создания этого уникального явления? Способны ли глубоко погрузиться в мир «доброто гения русского театра»?<sup>3</sup> И уж если мы позволили увлечь себя в область бесконечных вопросов, то зададим и еще один: нужно

---

<sup>1</sup> В многотомном исследовании ученых Пушкинского Дома «Русская литература и фольклор» А.Н. Островскому посвящена специальная, довольно обширная глава, см.: *Черных Л.В.* А.Н. Островский // Русская литература и фольклор (вторая половина XIX века). Л., 1982. С. 369–416.

<sup>2</sup> *Гончаров И.А.* Очерки. Статьи. Письма. Воспоминания современников. М., 1986. С. 453.

<sup>3</sup> *Штейн А.А.* Добрый гений русского театра. М., 2004.



ли нашему современнику это знание или, по крайней мере, ощущение для того, чтобы *прочитать* тексты, созданные в середине XIX столетия?

От литературоведов ускользают многие нюансы творческой биографии А.Н. Островского. Еще труднее проникнуть в его писательскую лабораторию. Он не затевал разговоров с потомками. Как человек театра, он больше думал о диалоге с современниками. Однако общее устремление, пронизывающее всё, что было создано драматургом, безусловно, прослеживается. Всю жизнь А.Н. Островский возвращал свой театр из стихии народного быта, заставлял своих героев и своих актеров говорить живым народным русским языком. Неслучайно многие его пьесы, и прежде всего комедии, именуют *народными*<sup>4</sup> (показательно и еще одно определение, которое порой позволял себе В.Я. Лакшин, ссылаясь на оценки современников драматурга, – пьесы в «*русском жанре*»<sup>5</sup>).

А.Н. Островского нередко упрекали в том, что он приводит на сцену простого мужика, полуграмотного купца «в поддевке да смазанных сапогах»<sup>6</sup>. В обществе, где давно произошел разрыв между высоким, ориентированным на западноевропейские образцы искусством и народной стихией жизни, на сцене профессионального театра непривычно было видеть и слышать то, что обычно можно было увидеть и услышать на торговой площади и городском гулянье. Но именно в сближении с культурой народа А.Н. Островский, вполне в духе времени, видел будущее русской национальной литературы и русского национального театра.

Стремление к достоверности изображаемого требовало внимательного наблюдения за бытом и нравами «современного простонародства» (А.А. Григорьев). Однако А.Н. Островский не ограничивался ролью свидетеля повседневной жизни. Он чутко прислушивался к речи своих возможных прототипов, к песням и романсам, наполнявшим их досуг. Так появлялись его собира-

---

<sup>4</sup> Этот термин обоснован в работе: Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М., 1981. С. 115.

<sup>5</sup> Лакшин В.Я. А.Н. Островский. М., 2004. С. 299, 608 и др.

<sup>6</sup> Там же. С. 370.

тельские опыты, оцененные такими крупными собирателями и коллекционерами фольклора, как П.И. Якушкин и П.В. Шейн<sup>7</sup>. Не следует забывать и о попытке А.Н. Островского «оспорить» заслуги В.И. Даля как исследователя и составителя словаря живого великорусского языка и составить собственный словарь народного наречия<sup>8</sup>.

И всё же А.Н. Островский не был ни исследователем, ни собирателем фольклора. Достаточно вспомнить, как однажды в письме к Н.А. Некрасову, сетуя на своих гонителей, он воскликнул: «Театр был единственной целью всей моей деятельности»<sup>9</sup>. Фольклор привлекал драматурга как культурная основа, позволяющая воссоздать «исконную, истинную русскую жизнь в бесчисленных, животрепещущих образах, с ее верным обличьем, складом и говором»<sup>10</sup>. И это было хорошо продуманной художественной позицией А.Н. Островского, утверждавшего: «Наши бытовые пьесы одной стороной принадлежат к изящной словесности, а другой – к этнографии»<sup>11</sup>.

В этом плане весьма красноречивы даже авторские ремарки к произведениям, которые нередко готовят нас к погружению в атмосферу праздничных игр и развлечений русского народа (в комедии «Бедность не порок» действие происходит «*в уездном городе на святках*», а в комедии «Не так живи, как хочется» – «*в Москве, в конце XVIII столетия на маслянице*»). В пьесе «Комик XVII столетия» драматург почти дословно использует народную интермедию «Цыган и лекарь», ранее опубли-

---

<sup>7</sup> О былинах, балладах, исторических и лирических песнях в записях А.Н. Островского см., например: *Фадеева Л.В.* «Яблоневый сад» А.Н. Островского (о народно-поэтических основах комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше») // Традиционная культура, 2006, № 1 (21). С. 74 (примеч. 17).

<sup>8</sup> *Островский А.Н.* [Материалы для словаря русского народного языка] / Подгот. текста и коммент. Н.Т. Панченко // Островский А.Н. Полн. собр. соч. в 16 т. Т. 13: Художественные произведения. Критика. Дневники. Словарь (1843–1886). М., 1952. С. 305–361.

<sup>9</sup> *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 11. М., 1979. С. 141.

<sup>10</sup> *Гончаров И.А.* Очерки. Статьи. Письма. Воспоминания современников. Указ. изд. С. 453.

<sup>11</sup> *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 12. М., 1979. С. 148.

ликованную профессором Н.С. Тихонравовым в его «Летописях русской литературы и древности»<sup>12</sup>. В драмах «Гроза» и «Воевода», комедиях «Бедность не порок», «Доходное место», «Воспитанница», «Бесприданница» и многих, многих других вводит в событийную ткань произведения народную песню, используя ее как комментарий к скрытым переживаниям героя или эмоционально-психологическим взаимоотношениям персонажей<sup>13</sup>. А уж что говорить о пословицах, из которых буквально соткан язык пьес А.Н. Островского.

Однако он не ограничивается цитированием фольклорных произведений или копированием этнографических деталей. Когда-то В.Я. Пропп, размышляя о литературной судьбе русских народных сказок, заметил: «У нас очень много говорят и пишут о взаимоотношениях фольклора и литературы... Но при этом забывают одно: писатель, черпающий из сокровищницы фольклора, должен не только воспринять фольклорную традицию, он должен ее преодолеть»<sup>14</sup>. А.Н. Островский находит свой путь *преодоления* фольклорно-этнографического первоисточника. Он не повторяет, но продолжает хорошо знакомые сюжетные построения, импровизируя на основе общеизвестных народно-поэтических мотивов. Вот почему его сочинения, возвращенные на традиционной почве, безусловно, оригинальны и самобытны.

\* \* \*

В ряду народных комедий А.Н. Островского особое место занимает «Правда – хорошо, а счастье лучше», впервые представленная на суд зрителей 18 ноября 1876 года на сцене Малого театра и 22 ноября 1876 года на сцене Александринского театра. Веселая, легкая, с простым и безыскусным сюжетом «пьеска» была написана драматургом по просьбе актера Малого театра Н.И. Музиля для бенефиса. Еще во время работы над ней А.Н. Островский сообщал своему другу актеру Ф.А. Бурдину:

---

<sup>12</sup> Русские интерлюдии XVII в. // *Тихонравов Н.С.* Летописи русской литературы и древности. СПб., 1859. Т. 2. С. 37–60.

<sup>13</sup> *Кравцов Н.И.* Русская проза второй половины XIX века и народное творчество. М., 1972. С. 39.

<sup>14</sup> *Пропп В.Я.* Русская сказка. М., 2005. С. 10–11.

«...это не комедия, а сцены из московской жизни, и я им большой важности не даю» (1 октября 1876 г.)<sup>15</sup>. Этими словами драматург как будто пытался заранее защитить себя от неизбежных замечаний критиков, которые должны были последовать за премьерными представлениями в обеих столицах.

Реакция критиков в целом не была отрицательной, но многие негативные отзывы легко прогнозировались по опыту предыдущих премьер. «Биржевые новости» упрекали А.Н. Островского в том, что новая комедия «напоминает все пьесы последнего периода его деятельности, страдающие однообразием мотивов... спешностью работы, неудовлетворенностью развязки...». «Русские ведомости» отмечали, что она «не отличается богатством содержания и занимательностью интриги», а характеры ее «не представляют собою новых типов и в большинстве суть повторение прежних»<sup>16</sup>.

Среди замечаний, высказанных в адрес драматурга, особого внимания, на мой взгляд, заслуживают слова театральной обозревательницы газеты «Новое время» С. К-ной, отметившей, что пьеса написана «по образцу русских сказок»<sup>17</sup>. Сходство она усматривала прежде всего в образе молодого героя комедии Платона Зыбкина и в благополучной, можно сказать, фантастической развязке основного конфликта произведения. Эти наблюдения, безусловно, должны были заставить читателей сделать всё тот же неутешительный вывод о творческом застое, если не кризисе А.Н. Островского, утратившего способность к оригинальному самовыражению. Однако, несмотря на «выпады» в адрес автора комедии, С. К-на оказалась наиболее чутким из всех ее критиков, глубже других проникнув в замысел пьесы.

Столкновение художественного мира реалистического театра и сказочной поэтики вводило в заблуждение многих из тех, кто обращался к этому произведению. При поверхностном про-

---

<sup>15</sup> *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 11. М., 1979. С. 531.

<sup>16</sup> См. об этом: *Смирнова Л.* Правда – хорошо, а счастье лучше [коммент.] // *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 4: Пьесы (1873–1877). М., 1975. С. 525.

<sup>17</sup> *К-на С.* Бенефис г. Бурдина // *Новое время*, 1876, 24 ноября, № 267. С. 3.

чтении могло показаться, что правда изображения плохо соединяется со сказочным вымыслом, в который никто не верит. Но именно вымысел – счастье, которое лучше правды, – должен был, по мысли А.Н. Островского, господствовать в этой комедии. Ведь однажды, в письме к М.П. Погодину, драматург уже сказал: «Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас» (1853 г.)<sup>18</sup>.

А.Н. Островский понимал, что социальный конфликт, разделяющий его героев, не может разрешиться в комедии, не нарушив при этом ее реалистического звучания. Знал он и то, что комедийный жанр требует обязательного «снятия» всех противоречий, существующих в произведении. Единственным решением этой проблемы, решением стопроцентно художественным, был выход из серьезной и даже порой горькой реальности московского купеческого быта в сказку и даже в анекдот.

Чтобы выполнить эту задачу, драматург вплетает в сюжет образы и мотивы волшебной и бытовой сказки. Опыт работы с подобным материалом у А.Н. Островского уже был. Достаточно вспомнить о так и не представленной на суд зрителей волшебной сказке «Иван-царевич» (1867 г.), которую драматург хотел написать как «попсури из русских народных сказок с современными куплетами и феерическими превращениями»<sup>19</sup>, и о весенней сказке «Снегурочка» (1873 г.), ставшей воплощением народно-поэтического романтического идеала. Однако «Правда – хорошо, а счастье лучше», или «Наливные яблоки», как поначалу назвал свою комедию А.Н. Островский, требовала принципиально иного подхода к выбору сказочного материала, поскольку фантастический вымысел здесь должен был прорасти из обыденной, будничной жизни обитателей Москвы. Для этого как нельзя лучше подходила бытовая сказка, в которой всё необычное всегда произрастает из повседневности, а счастье приносится не из иного мира, а достигается ловкостью и хитростью в этом мире<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 11. М., 1979. С. 57.

<sup>19</sup> *Лакшин В.Я.* А.Н. Островский. Указ. изд. С. 594.

<sup>20</sup> Об этом см., например: *Аникин В.П.* Русская народная сказка. М., 1959. С. 187–217.

Пьеса была построена так, что сказка каждый раз «прорывалась» на сцену сквозь события, придуманные автором. Персонажи очень скоро начинали восприниматься как традиционные маски, а их поступки истолковывались с точки зрения соответствия/несоответствия традиционному сказочному канону. Чем ярче по ходу действия проявлялась «масочность», тем очевиднее и неизбежнее была благополучная развязка.

Маску вора и плута из сказки в комедии последовательно примеряют на себя садовник Меркулыч, купец Амос Панфилович Барабошев и приказчик Никандра. Все воруют то, к чему приставлены: Меркулыч – яблоки, купец и приказчики – деньги. Уловки, которые придумывают воры, тоже вполне в сказочном духе. Меркулыч, чтобы доказать свою непричастность к кражам, клянется «устеречь» несуществующего вора (с. 270)<sup>21</sup>, а Амос Панфилович, чтобы получить у маменьки кредит, придумывает совершенно фантастический проект – закупку «натурального сахарного песка», обнаруженного в Бухаре «по берегам рек» (с. 299). Однако, в отличие от сказочного обмана, в этот обман никто не верит. Даже обворованная хозяйка дома, богатая купчиха Мавра Тарасовна Барабошева, легко разгадывает его. Но в доме Барабошевых все не без греха, поэтому с ложью здесь легко уживаются.

Противостоит этому миру и даже по-своему борется с ним Платон Зыбкин – честный приказчик, который не хочет участвовать в кражах и покрывать их. За свою любовь к правде он именуется в комедии то «младенцем» (с. 265), то «лыцарем» (с. 278)<sup>22</sup>. Осмеянный всеми, он оказывается в доме Барабошевых на положении шута («он у нас заместо Балакирева» – с. 274).

В мире, воссозданном в комедии, честность Платона – знак его социальной ущербности. Даже родная мать говорит о нем: «Вышел он с повреждением в уме» (с. 265). А значит, перед нами образ, который сродни сказочному дураку. Вспомним меткое заме-

---

<sup>21</sup> Здесь и далее текст комедии цитируется по изданию: *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 4: Пьесы (1873–1877). М., 1975. С. 263–320.

<sup>22</sup> В одной сказке так и говорится об Иванушке: «Он был совсем рыцарь, только немного подурманившись» (*Рудченко И.Я.* Народные южнорусские сказки. Вып. 1. Киев, 1869. С. 271).

чание А.Д. Синявского: «В широком смысле дурак – это вариант последнего и худшего человека. Только вариант более сгущенный и более конкретизированный, более осязаемый. Дурак занимает самую нижнюю ступень на социальной и, вообще, на оценочно-человеческой лестнице»<sup>23</sup>. Подобно сказочному дураку Платон проходит типичный для сказочного повествования путь от социально «низкого» героя к счастью, которое «даруется вопреки его имени, его званию и положению. И вопреки его прежней судьбе»<sup>24</sup>. Причем Платон ничего не делает для своего счастья, напротив, всё, что он совершает, только усугубляет его состояние.

Правда, Платон не ждет чуда (в этой связи кажутся наполненными особым смыслом его слова, обращенные к няньке Филицате, которая приходит к нему с вестью от Поликсены: «Ничего хорошего от тебя не ожидаю» [с. 291]). Это отличает его от другого героя А.Н. Островского, Миши Бальзамина. Достаточно вспомнить, как в комедии «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзамина», 1861 г.), Бальзамино, сетуя на неудачи в поисках богатой невесты, рассказывает матушке о своем участии в похищении Анфисы Панфиловны, подготовленном Лукьян Лукьянычем. В этот момент, сознается Миша, ему представлялось, что его бегство с Раисой Панфиловной произойдет «само собою»<sup>25</sup>.

Миша Бальзамино – «убежденный» мечтатель. Платон Зыбкин – «убежденный» борец за правду. Однако в действительности оба они беспомощны, а потому пассивны. И счастье у них одинаковое – сказочное. Они получают его из чужих рук, возвышаясь благодаря женитьбе на богатой невесте. К каждому из них можно отнести слова Е.Н. Трубецкого: «...всё последующее счастье его жизни добывается им не собственной силою и подвигом, а достается ему даром, как бы в виде приданого за женою»<sup>26</sup>. Неслучайно и слова Бальзаминой: «*А ты, Миша, не обижайся! Пословица-то говорит, что «дуракам счастье».*

---

<sup>23</sup> Синявский А.Д. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. Париж, 1991. С. 34.

<sup>24</sup> Там же. С. 27.

<sup>25</sup> Островский А.Н. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 2. М., 1974. С. 386.

<sup>26</sup> Трубецкой Е.Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Трубецкой Е.Н. Избранное. М., 1995. С. 420.

*Ну, вот нам счастье и вышло. За умом не гонись, лишь бы счастье было. С деньгами-то мы и без ума проживем»<sup>27</sup> – очень похожи на финальный монолог Мавры Тарасовны Барабошевой: «Ну, миленький, не очень уж ты на правду-то надейся! Кабы не случай тут один, так плакался бы ты с своей правдой всю жизнь. А ты вот как говори: не родись умен, а родись счастливым – вот это, миленький, вернее. Правда – хорошо, а счастье лучше»<sup>28</sup>.*

Таким образом, основной конфликт комедии, конфликт по сути социальный, трансформируется в противостояние традиционных сказочных типов: сказочный дурак противопоставлен сказочному вору (ворам). Заметим, что назвать такое противостояние буквально воспроизводящим сюжетные коллизии народной сказки вряд ли справедливо. Тем более что разрешается этот конфликт благодаря вмешательству еще одной сказочной «маски» – бывалого солдата.

Вводя в сюжет старого «ундера» Силу Ерофеича Грознова, А.Н. Островский словно хочет напомнить своим зрителям о многочисленных сказках – и волшебных, и бытовых, – в которых солдат возвращается со службы домой. Став на постой к Пелагее Григорьевне Зыбкиной, он рассказывает ей о своей полной авантюре жизни, дает советы. Благодаря этим откровениям он кажется обычным старым служакой, всю жизнь искавшим выгоды. Прагматизм Грознова – это своеобразная пародия на самоуверенность сказочного солдата, который ни во что не верит и ничего не боится. Однако противоречивость этого образа не должна вводить в заблуждение. Ведь именно Грознов олицетворяет собою то «ироническое чудо», которое переворачивает реальный ход событий в пьесе. Таким образом, ирония бытовой сказки соединяется со смеховой стихией комедии.

Образ Силы Ерофеича в пьесе, пожалуй, самый сложный. Нянька Филицата находит его для того, чтобы в доме Барабошевых восторжествовала любовь. Следовательно, Грознов выступает в роли чудесного помощника молодых героев. А такая помощь в сказке обычно связана с вмешательством иного мира. Ведь недаром и сама Филицата, не желая раскрыть соседке

---

<sup>27</sup> Островский А.Н. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 2. М., 1974. С. 388.

<sup>28</sup> Островский А.Н. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 4: Пьесы (1873–1877). М., 1975. С. 320.



весь свой замысел, иносказательно называет Грознова колдуном (с. 266, 282). Для нее он человек из давнего прошлого, а для Мавры Тарасовны Барабошевой вообще выходец с того света («*Да уж не окаянный ли ты, не за душой ли моей пришел?*» – с. 313). И дело не столько в долгом отсутствии Грознова, сколько в желании самой Барабошевой забыть о грехах своей молодости и страшной клятве, некогда взятой с нее уходившим на войну солдатом («*Никак нельзя ему живым быть, потому я уже лет двадцать за упокой его души подаю: так нешто может это человек выдержать?*» – с. 313<sup>29</sup>).

Особую роль в пьесе играет любовная линия, поначалу усугубляющая, а затем взрывающая социальное противостояние героев пьесы. Интересно, что она в основе своей тоже решена сугубо фольклорными средствами. А.Н. Островский акцентирует ее с помощью целого ряда традиционных символов, знакомых зрителю по сказкам и дубочным повестям, пословицам и поговоркам, обрядовым и необрядовым песням. Одним из центральных символов пьесы становятся наливные яблоки (ср. первое название пьесы) и яблоневый сад, которые интерпретируются как символ молодости, любви, готовности к браку<sup>30</sup>. Словно царица из волшебной сказки, Поликсена, прогуливающаяся по саду со своей нянькой, влюбляется в работника, нанятого ее отцом (по Е.М. Мелетинскому, традиционный сказочный мотив). Дальнейшие встречи Поликсены и Платона в саду вырастают из лирического сюжета народной песни, где прогулка по саду всегда указывает на любовное свидание, а кража яблок и угощение ими на любовь украдкой.

Тема тайной любви подчеркивается и песенной цитатой, которая является одной из характеристик старика Грознова.

---

<sup>29</sup> Кстати, это традиционная для комического диалога реплика. Ср. с аналогичной репликой госпожи Простаковой в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль»: «*Как не умирал! Что ты бабушку путаешь? Разве ты не знаешь, что уж несколько лет от меня его и в памятках за упокой поминали? Неужто-таки и грешные-то мои молитвы не доходили!*» (Фонвизин Д.И. Комедии. Л., 1956. С. 74).

<sup>30</sup> Подробно о символике сада см. в: Фадеева Л.В. «Яблоневый сад» А.Н. Островского (о народно-поэтических основах комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше»). Указ. изд. С. 64–77.

Подгуляв в трактире, он возвращается в дом Зыбкиных, напевая:

*Если б завтра да ненастье,  
То-то б рада я была.  
Если б дождик, мое счастье,  
За малинкой б в лес пошла...*

Авторство этой песни приписывается актрисе Е.С. Сандуновой<sup>31</sup>, так что в данном случае А.Н. Островский использует не народную песню, а удачную ее стилизацию. Значительно важнее то, что сюжетный мотив, намеченный в этих строчках, намекает на причастность старого «ундера» любовной теме (ср. брать ягоду, как и рвать яблочки, – любить девицу/молодца). Именно после этой песни Грознов расскажет Зыбкиной историю своей любви. Живописуя в духе авантюрного романа события давнего прошлого, он словно намекает, что с ним связана какая-то тайна. Таким образом, в этих воспоминаниях завязывается та любовная линия, благодаря развитию которой в финале комедии в дом Мавры Тарасовны приходит счастье и долгожданный порядок.

Поэтическая формульность языка комедии, насыщенность речи действующих лиц фольклорными символами (особенно речи няньки Филицаты, о чем писал в свое время С.К. Шамбинаго<sup>32</sup>) заставляет внимательнее вслушиваться в текст, угадывать и распознавать то, что дано А.Н. Островским лишь как намек. В этом плане очень важна, на мой взгляд, финальная реплика Силы Ерофеича Грознова – его пожелание молодым: «Тысячу лет жизни и казны несметное число. Ура!» (с. 320). В ней скрывается традиционная сказочная концовка: «И стали они жить-поживать и добра наживать». Эти слова – логичное завершение хитросплетения традиционных образных характеристик, мотивов, жанров, которое понадобилось драматургу для того, чтобы его комедия имела убедительный счастливый конец.

---

<sup>31</sup> Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В.А. Словарь к пьесам А.Н. Островского. М., 1993. С. 61.

<sup>32</sup> Шамбинаго С.К. Из наблюдений над творчеством Островского: (в) стиль // Творчество А.Н. Островского. Юбилейный сборник. М.; Пг., 1923. С. 336–365.

У П.Г. Богатырева есть такое наблюдение: «После того как художник заимствовал фольклорный факт и претворил его в своем творчестве, наступает второй важный этап в жизни искусства, а именно – восприятие претворенного в творчестве художника фольклорного факта потребителями городского искусства – публикой... Теперь у публики начинается одновременное отталкивание и приближение к этому заимствованному из фольклора факту»<sup>33</sup>. Это наблюдение непосредственно относится к тем произведениям А.Н. Островского, которые, подобно комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше», основываются на множестве фольклорных аллюзий.

То, что А.Н. Островский учитывал фактор публики, вряд ли у кого-нибудь вызывает сомнения. Драматург всегда творит для своих современников, которые могут прийти, а могут и не прийти на спектакль, поставленный по его пьесе. В таких условиях позволить себе «надменно рассуждать о превосходстве бытового или исторического жанра и играть в полупустом зале» – значит, обречь себя на полунищее прозябание и безвестность<sup>34</sup>. Следовательно, А.Н. Островский стремился к тому, чтобы быть понятным зрителю, говорить с ним на одном языке.

По мнению большинства исследователей творчества драматурга, он рассчитывал на то, что публике будет доступен фольклорно-этнографический подтекст его произведений. В то время народная песня еще «бытовала во многих слоях населения Москвы “почти на степени языка”, средства выражения мыслей и настроений»<sup>35</sup>. Это же можно сказать и о сказке, которая была хорошо известна не только в устной передаче, но и по лубочным изданиям. Таким образом, для многих зрителей, особенно для тех, кто представлял демократические сословия, встреча с

<sup>33</sup> *Богатырев П.Г.* Некоторые замечания о взаимовлиянии между высоким и низким искусством // *Богатырев П.Г.* Функционально-структуральное изучение фольклора (Малоизвестные и неопубликованные работы). М., 2006. С. 205.

<sup>34</sup> *Лакшин В.Я.* А.Н. Островский. Указ. изд. С. 594.

<sup>35</sup> *Акимова Т.М.* Уроки Н.Г. Чернышевского (о фольклоре в пьесах А.Н. Островского) // О фольклоризме русских писателей: Сб. статей. Саратов, 2001. С. 162.

пьесой А.Н. Островского была интересна еще и потому, что предполагала «узнавание». Это узнавание шло двумя путями. С одной стороны, оно было связано с открытием нового произведения и постижением нового художественного смысла, с другой – было встречей с давно и хорошо знакомым или слегка подзабытым фольклорным слоем, несущим свои традиционные смыслы. По сути это и есть то самое «отталкивание и приближение к заимствованному из фольклора факту», о котором пишет П.Г. Богатырев.

Способен ли современный зритель к этому двойному прочтению текста А.Н. Островского? Может ли в полной мере ощутить степень погружения автора в традицию, понять его приверженность эстетике «вечного возвращения»?<sup>36</sup> Может (и должен) ли провести для себя границу между общим и индивидуальным, заранее заданным и самобытным? Со времен А.Н. Островского публика всё больше и больше удалялась от фольклора в его классическом понимании. Это, безусловно, затрудняет сегодняшнее восприятие произведений, которые создавались глубоким знанием народного пласта культуры. Следовательно, современному театральному зрителю нужно преодолеть языковой и культурный барьер, который время возвело между ним и театром Островского. Тут возникают значительные «трудности перевода», которые приходится преодолевать в момент сценического воплощения пьесы. Необходим не только поиск адекватных зрительных образов, но и правильная расстановка смысловых акцентов, выявление контрапунктов, которые, возможно, не столь очевидны при первом приближении к тексту произведения.

\* \* \*

Комедия «Правда – хорошо, а счастье лучше» имеет богатейшую сценическую историю. Только в Малом театре она ставилась восемь раз<sup>37</sup>. Однако последняя постановка этого произведения, премьера которой состоялась на прославленной сцене

---

<sup>36</sup> Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики (исследование по эстетике устно-поэтического канона). Л., 1989. С. 42.

<sup>37</sup> См. об этом, например, в подборке материалов на сайте театра: <http://www.maly.ru>

дома Островского 27 декабря 2002 года, по мнению многих театральных критиков, является лучшим прочтением этого текста. Осуществил ее С.В. Женовач. Это не первое обращение режиссера к драматургии А.Н. Островского: ранее были «Пучина» (1992 г.) в театре на Малой Бронной и «Горячее сердце» (2000 г.) в РАТИ.

С.В. Женовач известен своим пристрастием к русской национальной классике. Его постановки по произведениям А.С. Грибоедова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, А.П. Чехова, М.А. Булгакова каждый раз становятся событием для театра, на сцене которого осуществляется очередная работа режиссера. Сам он так объясняет свой подход к прочтению классического текста: «Для меня первооснова работы – это драматургия, которая воспринимается сегодня. В ней всегда заложена некая событийная структура, не зависящая от времени, от индивидуальности того или иного артиста или какого-либо режиссера. Всегда нужно идти за этой структурой мышления, за правдой чувств автора и по-своему пытаться перевести ее в сценический язык ритмов, пространства, времени театрального»<sup>38</sup>.

Слова режиссера заставляют нас снова вернуться к мысли о том, что театр существует «здесь и сейчас». Это тоже своего рода «вечное возвращение». Неслучайно исследователи фольклорного театра всегда отмечали эстетическое родство фольклорной и театральной стихии (о «сходной природе театрального искусства и фольклора» как искусств «синтетических, “контактных”, в которых непосредственно взаимодействуют исполнитель (актер) и потребитель, слушатель (зритель)» писала, в частности, Н.И. Савушкина<sup>38</sup>). «Вечность», традиционность классического театрального репертуара в том и заключается, что он «возвращается» на сцену и вступает в диалог со зрителем любой эпохи. Однако для того, чтобы с современным зрителем заговорил сам автор, нужно принять его – повторим слова режиссера<sup>39</sup> «структуру мышления» и поверить его «правде чувств».

---

<sup>38</sup> Папкина Н. «Без любви не возникает ничего...»: Интервью с Сергеем Женовачом // Московская правда, 2005, 18 февраля.

<sup>39</sup> Савушкина Н.И. Русский народный театр. М., 1976. С. 7.

Размышляя о методе С.В. Женовача, приходится говорить о, казалось бы, очень простых вещах. Ведь загадка его спектаклей, пожалуй, в том и состоит, что он любит текст, с которым работает. Он никогда не «ломает» его под себя, не пытается быть оригинальным за счет автора. Он внимательно читает литературную основу будущего спектакля и ищет пути, по которым к пониманию этого текста придут актеры и зрители.

Спектакль «Правда – хорошо, а счастье лучше» – один из примеров такого прочтения. На большой сцене театра создается очень камерное пространство, где существуют персонажи А.Н. Островского. Эта камерность, упрощенность и даже схематичность общего рисунка помогают сконцентрироваться на игре и репликах актеров, на проживании текста пьесы.

Основные смысловые полюсы спектакля – *правда* и *счастье*. Однако, как уже было сказано, у А.Н. Островского счастье – категория сказочная. Как наполнить им атмосферу бытовой комедии, не разрушив при этом ее изначальной реалистической направленности? Очевидно, что задача эта сродни той, которую решал, создавая комедию, сам драматург. Следуя логике замысла А.Н. Островского, режиссер не мог не прикоснуться к фольклорному материалу. Но он должен был и *преодолеть* этот фольклорный материал (вновь вспомним слова В.Я. Проппа).

С.В. Женовач никогда не был чужд фольклорной стилистики. Достаточно вспомнить его постановку комической оперы А.О. Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват» (1992 г.). В ней режиссер «виртуозно обошелся с приметам народного христианства, фольклорным комизмом и разудальными колячками»<sup>40</sup>. Благодаря прочтению С.В. Женовача произведение, популярное на русской сцене конца XVIII – начала XIX века, прозвучало для современного зрителя свежо и интересно.

Если комическая опера потребовала сложных музыкальных решений, которые превратили спектакль в том числе и в «праздник фольклорной музыки, превосходно исполняемой ансамблем “Русичи”»<sup>41</sup>, то бытовая комедия А.Н. Островского

---

<sup>40</sup> Руднев П. Классик Женовач // Взгляд, 2007, 15 мая. (<http://www.stdrf.ru/mir/press/10078/>)

<sup>41</sup> Злобина А. От Сизифа до Леты // Знамя, 1997, № 4. ([http://theatre-fomenko.narod.ru/notices\\_month\\_03.htm](http://theatre-fomenko.narod.ru/notices_month_03.htm))

должна была прозвучать принципиально иначе. В ней не поют, а напевают, что также создает особую камерность сценического действия. Музыкальная партитура спектакля, которая создана С.В. Женовачем вместе с его постоянным соавтором композитором Г.Я. Гоберником, с одной стороны, ненасыщена и прозрачна, с другой – несет в себе важные для интерпретаторов текста А.Н. Островского дополнительные смыслы.

Интересно, что режиссер сохраняет лишь одну музыкальную «подсказку» драматурга – строчку популярного романса литературного происхождения «Вот на пути село большое», который разучивает Поликсена. От иносказательной песни Грознова «Если б завтра да ненастье» создатели спектакля отказываются, заменяя ее более очевидными романсовыми строчками:

*Ах, зачем ты меня целовала,  
Жар душевный в груди затая,  
Ненаглядным меня называла  
И клялась: «Я твоя, я твоя!»...*

С ними во втором действии Сила Ерофеич приходит из трактира, их напевает, рассказывая о своей любви к «первой красавице в Москве». Эти же строчки в четвертом действии он адресует непосредственно Мавре Тарасовне – уже не как намек, а как воспоминание о том, что соединяло героев в прошлом. Важно и то, что строчки эти на самом деле позаимствованы не из романса, а из строевой песни русской пехоты «Дуня», широко известной в XIX веке и особенно популярной в годы русско-турецкой войны 1877–1878 годов.

Вообще Грознов, блестяще исполненный в этой постановке В.И. Бочкаревым, персонаж значительно более живой, нежели можно себе представить по тексту пьесы. Это действительно солдат народной сказки или анекдота, постоянно готовый к очередной выходке. Балагур, сочетающий в себе такие, казалось бы, совершенно несочетаемые черты характера, как лукавство и простодушие, он и рассказывать мастер, и петь любит. Чтобы показать эти умения старого солдата, потребовалось даже вводить дополнительные реплики. Вспоминая о своих боевых подвигах, в которых, словно невзначай, проскальзывает слово «отступаем», он напевает строчки военного марша. С этой целью создатели

спектакля используют марш Павловского военного училища, слова которого были написаны А. Клочинским:

*Под знамя Павловцев мы дружно поспешим,  
За славу Родины всей грудью постоим!  
Мы смело на врага,  
За русского царя,  
На смерть пойдем вперед,  
Своей жизни не щадя!!!  
Рвется в бой славных Павловцев душа...*

*Мы смело в наступлении победу завоюем,  
Погнем штыки опасности и славу всем добудем,  
Вперед, смелей друзья!  
На штык и на ура, коли, руби, гони врага,  
Умрем и победим, за славу русского царя.  
Шефу нашему державному могучее Ура!*<sup>42</sup>

Интересно, что марш этот также был популярен во время русско-турецкой войны 1877–1878 годов, участниками ее были многие выпускники Павловского училища.

Я обращаю на это внимание не для того, чтобы упрекнуть постановщиков в недостоверности подобранного музыкального материала (очевидно, что Грознов, который «Браилов брал», то есть участвовал в кампании 1809 года, не мог петь песни последней войны). Напротив, на мой взгляд, в этом выборе есть свой тонкий умысел. Всё, что поется на сцене, современно первой постановке комедии, а значит, и времени, когда А.Н. Островский создавал свое произведение. Марши, песни, романсы под гитару и наигрыши на гармонии созвучны вкусам тех московских жителей, которые могли прийти на премьеру этого спектакля в бенефис Н.И. Музиля.

Итак, музыкальная фольклорная интонация спектакля связана по преимуществу с поздней, городской традицией или ее стилизацией. Это романсы «Из-под маски темны глазки...», напетый между делом Амосом Панфиловичем, и «Расцвели хризантемы опять...» и «Помнишь ли ночь серебристую,

---

<sup>42</sup> Выделенные строки марша цитируются в спектакле.



ясную...», всерьез и со вкусом исполненные гуляющими. Герои пьесы следуют модам, они – люди современные, что входит в явное противоречие с теми событиями, участниками которых они вдруг оказываются. Ведь комическая фабула, как уже было показано, тяготеет здесь то к сказке, то к народной песне. Она традиционна, а значит, вечна.

Таким образом, важными полюсами для решения этого спектакля оказываются *временное* и *вечное*. Их противостояние столь же значимо, как противостояние *правды* и *счастья*.

Оппозиция *временного/вечно* акцентируется пространственным решением спектакля, принадлежащим А.Д. Боровскому. Рассказывая о своей работе с художником, С.В. Женовач специально подчеркивает: «Сегодня пространственное мышление, пространственное решение спектакля... определяет всё существо спектакля и его восприятие»<sup>43</sup>. Поэтому сад, по мысли А.Н. Островского являющийся центральным образом-символом пьесы, становится основой ее сценического воплощения. Это универсальное пространство, где разворачиваются все события пьесы (у А.Н. Островского – только первое и третье действия).

На сцене по периметру возведен высокий серый забор, отделяющий владение Барабошевых от оживленной улицы. По всему саду развешены присборенные простыни, в которых лежат огромные зеленые яблоки. Сам С.В. Женовач так объяснил подход к этому образу: «С правой стороны находится некая зона дома. Здесь находятся задворки загона, где можно гулять, где можно разговаривать, уходить в какие-то уголки. И возникла эта среда и эти лавочки. Я сразу вспомнил наш любимый скверик ГИТИСа, где все абитуриенты и студенты сидят не просто на сиденьях лавочки, а садятся на спинки, и сразу возникло решение сцен молодых, потому что сразу вспоминаешь про свои какие-то из жизни хорошие и светлые моменты студенчества. Если старики садятся на сиденья, то молодые – как воробы, как птички – садятся сверху. Мы долго искали образ сада. Вспомнили, что особенно часто так на юге делают: когда падают яблоки, чтобы не разбивались о траву, о землю, вешают такие простыни.

---

<sup>43</sup> Сергей Женовач в эфире Радио «Культура». Ведущая М. Багдасарян // Действующие лица. Радио «Культура», 2004, 29 ноября. (<http://www.cultradio.ru/doc.html?id=5086&cid=46>).

Во-первых, под ними хорошо от жары прятаться, во-вторых, яблоки не разбиваются, с ними можно потом что-то делать»<sup>44</sup>.

Эти простые, житейские ассоциации не должны вводить в заблуждение. Ведь сад – не только уютная среда обитания. Для понимания спектакля важно, что сад замкнут, Поликсену держат здесь взаперти, и потому в неторопливом благополучии богатого сада Барабошевых нет радости. Счастье молодых здесь – счастье украдкой. Неслучайно символической параллелью к нему является кража яблок.

Герои пьесы много говорят о том, что жизнь изменилась. Поликсена возражает на поучения бабушки: «*Прежде так рассуждали, а теперь уж совсем другие понятия*» (с. 268); садовник Глеб (в спектакле этот колоритный образ создан А.В.Клюквиным) произносит на эту тему целый монолог: «*Какая всё, год от году, перемена в Москве; совсем другая жизнь пошла...*» (с. 294). Однако в жизни и поступках обитателей сада мало перемен. Разве что никто не торопится уснуть, как это было в стародавние времена, а все допоздна прохаживаются по саду. Если же судить не по словам, а по делам героев, времени здесь вообще никто не замечает, потому что в саду оно словно остановилось. Возможно, поэтому и положение его обитателей постоянно: бабушка распоряжается домом, приказчики и садовник воруют, Поликсена уже давно на выданье.

Неизменной жизни сада Барабошевых противостоит улица за высоким дощатым забором. Именно там ощущается движение жизни. Чтобы создать этот контраст, режиссер достраивает «событийный ряд» пьесы и вводит в действие внесценических, «затекстовых» персонажей. Зритель не видит их, но слышит их разговоры и песни. В этих репликах слышна совсем другая, динамичная и радостная жизнь, где чувства открыты, а поступки смелы. Там поздним вечером кавалеры гуляют с барышнями. Там обсуждают заключенные браки. Там во время свидания девушка настойчиво добивается своего избранника, в то время как Поликсена поначалу стесняется открыто сказать Платону о сво-

---

<sup>44</sup> Спектакль Сергея Женовача «Правда – хорошо, а счастье лучше». Ведущая М. Тимашева // Поверх барьеров: Театральный выпуск радио «Свобода». 2003. 26 февраля. (<http://www.svoboda.org/programs/th/2003/th.021503.asp>).

их чувствах. Обитатели сада посмеиваются над этой жизнью, с любопытством наблюдая за ней через дырку в заборе и даже кидая в гуляющих яблоки, но одновременно тянутся к ней, стараются не отстать от соседей в выборе жениха (диалог Амоса Панфильча и Мавры Тарасовны в первом действии) и так же смело и открыто отстаивать свое право любить (признание Поликсены бабушке и отцу в третьем действии).

Молодость рвется из «вечного» сада, полагая, что счастье находится за его пределами. Поликсене не дорого даже его избиле, напоминания бабушки о приданом она оставляет без ответа. Девушка не только не собирается ждать того суженого, которого приведет ей Мавра Тарасовна: *«Коли найдете по своей мысли, так сами за него и выходите, а мне какая надобность»*, – но и бунтует против порядка, заведенного в доме: *«Бывает, что и бегают из дому-то»* (с. 268). Ее прогулки по саду чаще всего заканчиваются у забора, где можно понаблюдать за чужой жизнью. Она, как никто другой, внимательно прислушивается к тому, что говорят на улице.

Напротив, старый солдат стремится попасть в сад. Он устал от бездомной жизни скитальца и для него здесь последнее прибежище. Сила Ерофеич говорит об этом и в момент гнева, желая поставить на место дерзкого приказчика Мухоярова: *«...у Барaboшевых тебя держать станут ли, нет ли, не знаю, а я жить буду. А коли жить будем вместе, не прогонят тебя, так ты мне вот как будешь кланяться»* (с. 288) – и в момент грусти, обращаясь к Мавре Тарасовне: *«Угол мне нужен, век доживать; угол – где-нибудь в сторожке, подле конуры собачьей... Да покой мне нужен, чтоб ходил кто-нибудь за мной...»* (с. 314). Тема покоя постоянно звучит в репликах старого «ундера». *«Покой мне нужен – вот и всё»*, – говорит он Зыбкиной (с. 294). *«Какой покой, какую негу нажила!»* – восхищается он жизнью Барaboшевой (с. 309). Слова эти, безусловно, важны для замысла драматурга, ведь неслучайно они повторены в репликах Грознова.

Чтобы мысль о счастье-покое получила свое завершение, создатели спектакля вводят в него лирический духовный стих «Кукушечка», известный в исполнении ансамбля «Русичи». Здесь его исполняет руководитель фолк-группы В.В. Галицкий:

– *Куда летишь, кукушечка?* (3)  
– *Лечу, лечу я в тот отлет,* (3)  
*Где бы найти душе покой.* (3)  
– *Найди, найди сама себе,* (3)  
*Пади к ногам Спасителя...* (3)

Мелодия стиха неоднократно возникает по ходу спектакля, отмечая начало и конец каждой части (в этой постановке их две: первая объединяет три действия, вторая соответствует четвертому действию пьесы). Однако полноценное звучание стих обретает в финале, в тот момент, когда Сила Ерофеич оказывается в саду Барабошевых.

Голос, поющий стих, словно изливается с небес, комментируя происходящее и подводя ему итог. Именно стиху, а не героям пьесы, принадлежит последнее слово. В результате финал спектакля не комичен и даже не сказочен. Это притча, повествующая о том, что счастье – во всеобщем успокоении и примирении.

Благодаря стиху и образ сада прочитывается в религиозном ключе. Перед нами *райский сад*, куда стремится кукушечка – грешная душа, лишенная своего гнезда. У врат этого рая Грознов будет стоять на часах (ср. сказку о солдате в раю).

В этом саду все обретает то, к чему стремились. Даже посрамленные не изгоняются отсюда. Здесь есть место и правым, и виноватым. Таким образом, для счастья-покоя важна полнота, соборность существования. Достаточно вспомнить, что Мавра Тарасовна, мечтавшая о порядке в саду, обретает этот порядок лишь в тот момент, когда из бесконечных странствий возвращается ее первая любовь. Прошлое примиряет ее с настоящим, а мир вокруг обретает гармонию. Передав дом под присмотр Силы Ерофеича, Барабошева говорит: «*Ну, теперь на дворе хорошо будет, я покойна...*» (с. 318). И ее покой в действительности настает только тогда, когда в саду все наконец собираются вместе.

\* \* \*

В комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше» любви и счастья так же много, как наливных яблок в саду Барабошевых. Этот метафорический образ, растиражированный народными песнями, сказками и пословицами, А.Н. Островский сделал основой

сюжета комедии. Кража яблок оказалась тем ключом, который скрепляет событийное единство всего, что происходит на сцене. Сделанное явно или тайно, сказанное прямо или намеком, – всё так или иначе соединяется через многозначный образ яблока.

Работая над пьесой, С.В. Женовач не мог не использовать возможность, подсказанную автором. Однако делать ставку на очевидность, безусловную прозрачность традиционного символа не приходилось. Более того, режиссер вынужден был готовить современную театральную публику к пониманию той «игры смыслами», которую вел А.Н. Островский со своими зрителями.

Очевидно, что в режиссерском решении С.В. Женовача яблоки – это прежде всего неизменный атрибут жизни персонажей комедии. Неслучайно они становятся частью существования артистов на сцене. Вот как объясняет это сам С.В. Женовач: «С первой репетиции я притаскивал килограммы яблок, и мы все репетиции жевали эти яблоки, потому что, когда ешь яблоко, во-первых, ты хрустишь, во-вторых, оно сочное. Помимо того, что полезно для здоровья, ещё вызывает такое ощущение, что яблоки становятся частью нашей жизни. Когда ты можешь говорить с полным ртом, когда яблоко бывает кислое или сладкое, его можно выбросить, если оно тебе надоело, или можно откатить его ногой. Это ощущение нарабатывалось во время репетиции...»<sup>45</sup>.

Признание режиссера говорит о том, что в своей работе с текстом он идет не от рационального постижения традиционного символа, включенного драматургом в смысловую ткань произведения, а от эмоционального ощущения, переживания его актерами. Но главное – С.В. Женовачу удается добиться того, что это ощущение передается и зрителю<sup>46</sup>. Яблочное изобилие на сцене в какой-то момент перестает быть просто большим количеством сочных фруктов, красочным реквизитом. Яблоки всё время в руках у артистов: ими угощают друг друга, ими перебрасываются и, наконец, им «признаются в любви».

---

<sup>45</sup> Сергей Женовач в эфире Радио «Культура». Ведущая М. Багдасарян // Действующие лица. Радио «Культура». 2004. 29 ноября. (<http://www.cultradio.ru/doc.html?id=5086&cid=46>).

<sup>46</sup> Возможно, именно поэтому угощение зрителей яблоками позднее стало доброй традицией в театральном доме С.В. Женовача и его учеников – Студии театрального искусства.

У А.Н. Островского нянька Филицата, помощница молодых героев, всё время носит яблоки в дом Зыбкиных (вместе с известиями о предстоящем свидании!); она же дает Поликсене и Платону по яблочку, «чтоб не скучно было», во время встречи в саду (с. 301). И вот бойкая Поликсена, которая всё-таки робеет говорить о своей любви, обращается со словами: «*Миленький мой, хорошенький! Так бы вот и съела тебя!*» – не к суженому своему, которого просит сесть подальше от себя, а к яблоку! Следовательно, песенно-игровой подтекст любовной сцены, решенной, кстати, весьма комично, начинает проступать в действиях и поступках персонажей.

В спектакле яблоко становится также одной из характеристик старого солдата. По замыслу А.Н. Островского, разговор о яблоках происходит при первой встрече Зыбкиной и Грознова. В тексте пьесы диалог персонажей решен достаточно формально: это знакомство Силы Ерофеича, с удовольствием похвальногося преимуществами солдатской жизни («*В Курске яблоки то хороши... Бывало, набьешь целый ранец. <...> Ежели в саду, так солдату задаром, а с прочих не знаю...*» – с. 283, 284), и измученной долгами Анны Григорьевны, использующей любой повод поговорить о деньгах («*А дешево там яблоки?*» – с. 284). Однако реплика потчующей своего гостя Анны Григорьевны («*Белый налив, мягкие яблоки*» – с. 283), в которой есть несомненный намек на возраст Грознова, у С.В. Женовача становится основой для небольшой сценки, тут же разыгранной Силой Ерофеичем (В.И. Бочкарев). Отсутствие зубов, без которых старичку яблоками не побаловаться, – повод для демонстрации ловкости: Грознов искусно очищает плод от кожуры, превращая ее в тонкую ленточку.

Сам факт включения этого эпизода важен для характеристики солдата: его игровая суть словно рвется наружу, каждая шутка («штука») готова развернуться в самостоятельное сценическое действие. Однако трюки Грозного компенсируются его промахами, что подчеркивает комизм этой фигуры. Похвалившись умением чистить яблоки, Сила Ерофеич тут же проваливается в щель, которую не заметил, когда садился на лавку.

Разговор о курских садах плавно перетекает в рассказы старого солдата о его былом «кумовстве», которое «всё ушло, –

*прежнего нет, тю-тю!»* (с. 284). Смысловая связь этих двух фрагментов диалога, возможно, так и осталась бы не осознанной зрителем, если бы не «игра» с яблоком, затеянная персонажем В.И. Бочкарева. В реплике Силы Ерофеича: *«Что ученого учить! Тоже ведь хитрец был»* – отзывается иносказательность и сладких воспоминаний (*«В Курске яблоки-то хороши... Бывало, набьешь целый ранец»*), и ироничного признания (*«Для кого мягкие, а кому как кремень!»*).

Грознов то молод, то стар. Молодость возвращается, когда солдат вспоминает прошлое. Забывшись во время рассказа о походе *«на турку»*, он взлетает на садовую лестницу (а ведь устремленность вверх в этом спектакле становится знаком молодости), но тут же понимает, что спуститься оттуда самостоятельно не в его силах. Рассказывая о власти, что когда-то взял над *«первой красавицей в Москве»* (с. 293), он изображает всю историю в лицах, мечется по сцене, но тут же с грустью задумывается о своей нынешней бесприютности и по-стариковски задремывает. Однако зрителя всё время не покидает ощущение, что неустойчивая старческая походка, сетования на то, что его *«знобит к погоде»*, лишь маска, которую солдат вынужден носить (как объясняет Филицата, *«состарился, так уж это не его вина; лета подошли преклонные, ну и ослаб»* – с. 283). Сутью же этого образа оказывается то, что связано с прошлым, – тайная любовь, о которой Грознов помнил всю свою жизнь. Ведь и понадобился он няньке Филицате, чтобы напомнить забывчивой Мавре Тарасовне, что в молодости она была такой же, как Поликсена.

Двойственность образа Силы Ерофеича вполне фольклорная, поскольку в ней много игры, балагурства. И, как уже было ранее отмечено, в спектакле она оказалась проявлена значительно более ярко, нежели предполагал текст комедии. Это позволило сделать солдата таким же смысловым стержнем комедии, как и несущую счастье Филицату (блестящая работа Л.П. Поляковой), которая, по мысли А.Н. Островского, держит в своих руках всю комическую интригу.

Важно, что домысливание, которое позволили себе режиссер и актеры, сделано – позволим себе еще раз процитировать слова С.В. Женовача – в соответствии со «структурой мышления» А.Н. Островского, без искажения «правды чувств автора».

Создатели спектакля взяли на себя труд помочь диалогу драматурга, верного романтическим устремлениям XIX века, с современным зрителем, далеким от народно-поэтических идеалов прошлого. Но произошло это естественно, без нарочитой дидактики, через интуитивное прочувствование и угадывание символических образов комедии. Восприятие, «узнавание» традиционного подтекста стало возможно благодаря работе эмоциональной памяти. Таким образом, были преодолены «трудности перевода», неизбежные при обращении к произведению, выросшему на культурной почве, связь с которой в силу самых разных причин оказалась прервана.



## ФОЛЬКЛОРИЗМ В ПРОЗЕ Н.С. ЛЕСКОВА

Фольклоризм – понятие неоднозначное и весьма широкое. Первоначально оно использовалось в целом для обозначения повышенного внимания, интереса к фольклору в обществе<sup>1</sup>. Вместе с тем под фольклоризмом в культуре в более узком и определенном смысле понимается использование традиционного материала в творчестве писателей, поэтов, художников, музыкантов для осуществления их собственных творческих замыслов. Обычно фольклорный текст (словесный, музыкальный, иконоический и пр.) при этом фигурирует в трансформированном, обработанном, переработанном виде, хотя может и цитироваться буквально. Степень близости к тексту-прототипу в авторском произведении варьируется в широком диапазоне: от прямого обращения к аутентичному народному тексту до весьма опосредованных форм ориентации на народную традицию, иногда предполагающих создание собственного авторского произведения лишь по аналогии с традиционным, вплоть до весьма искусственных стилизаций и мистификаций.

Фольклоризм как область ориентации культуры на фольклорные формы и конкретные тексты (в общем семиотическом смысле) сформировался в русской культуре на протяжении XIX–XX веков и получил обстоятельное освещение в научной литературе по разным областям искусства, художественной литературы, особенно по отношению к прошлым эпохам (в частности «золотой» и «серебряный» век русской поэзии и прозы). Интерес к

---

<sup>1</sup> Гусев В.Е. Фольклоризм как фактор становления национальных культур славянских народов // Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1977. С. 127–135.

фольклорным текстам, их преобразование характерны для целого ряда выдающихся композиторов, хореографов, художников, а также писателей прошлого и настоящего.

В предлагаемой статье рассматривается с этой точки зрения творчество Н.С. Лескова, одного из самых интересных и даже виртуозных мастеров фольклоризма в художественной прозе XIX века. Это время больших перемен в русском обществе, творческих поисков в культуре, осмысления прошлого, настоящего и будущего России, ее «национальной идеи».

Фольклоризм ранних произведений Лескова можно назвать элементарным, ибо он, прежде всего, связан с их этнографизмом. Фольклор входит в литературное произведение как сторона изображаемого быта. Подобный фольклоризм в бытописании мы находим у П.И. Мельникова-Печерского, в рассказах В.И. Даля, очерках С.В. Максимова, некоторых пьесах А.Н. Островского, в творчестве писателей народно-демократического лагеря.

Очень характерна в этом плане повесть Лескова «Житие одной бабы». Автор подробно рассказывает, как совершается обряд сватовства, как деревенские девушки гадают, какие песни поют на Святках, показывает, какое большое место занимает песня в крестьянской жизни.

В изображении своих героев Лесков также прямо следует народной песне. Настя и Степан – это почти традиционные героини народной песни «красная девица» и «добрый молодец». Их внешний и внутренний облик, отношения, а в общих чертах и судьба как бы заданы песенной традицией, хотя они, по всей вероятности, лица реальные, да и все повествование имеет подзаголовок «из гостомельских воспоминаний». Песня в повести, оставаясь аксессуаром крестьянского быта, становится в то же время и средством его изображения, со всеми темными и светлыми сторонами. При этом песня входит в повествование как цитата, всецело сохраняющая смысл подлинника.

Далее, в 1870–80-е годы, характер фольклоризма творчества Лескова усложняется. У писателя появляется более активное отношение к фольклорной традиции, он переосмысливает народно-эпические образы, связывая с ними собственные нравственные и эстетические идеалы. Эти изменения в значительной мере связаны с обращением писателя к изображению «положи-

тельных типов русских людей» и различными поисками и экспериментами в этом плане, особенно характерными для зрелого творчества писателя.

На пестром фоне русской провинциальной жизни Лесков ищет характеры оригинальные, сильные, не укладывающиеся в рамки бытовой обыденности, писатель постоянно стремится показать, «какие люди на Руси бывают невероятные». В этих сильных духом людях, их нравственной чистоте, патриархальности, необычности их судьбы вырисовывается для него идеал русского человека. В них по-разному варьируются основные качества, составляющие, в его представлении, как бы своеобразный комплекс исконно русского человека: праведника-«человеколюбца» и в то же время всегда оригинала, чудака-антика, с силой богатыря и душой ребенка.

Иногда герой Лескова убог телом, но всегда силен духом и преисполнен деятельной самоотверженной любви к людям.

Характерная сторона проблемы нравственного идеала и национального характера, как она ставится во второй половине XIX века писателями и публицистами, – обращение к народному творчеству как источнику той мудрости и нравственной силы, которую, по их мнению, призван нести в себе русский человек-простодуш. Герои с широкой натурой и щедрой душой, со стремлением к действительному «доброхотству» часто изображаются Лесковым в связи с народно-поэтическими образами и идеалами.

Фольклоризм зрелого творчества Н.С. Лескова связан с тем, что его образы, идеи, житейские ситуации, в которые попадают персонажи, как бы существуют в фольклорном контексте, причем последний иногда сплетается с авторским текстом, иногда остается в глубоком подтексте, а иногда связан с ориентацией на вымышленный устный источник. Рассмотрим эти типы фольклоризма на примере конкретных повестей и рассказов.

В основе рассказа «Несмертельный Голован» (1880) лежат воспоминания о реальных событиях орловской старины, а сам герой – «оригинальный мужик с большой головой» – также взят из детства писателя. В жизни Голован – это «невысокого ранга смертный человек, выкупившийся на волю», орловец, имевший «определенное занятие, приносящее ему доход»<sup>2</sup>, человек

---

<sup>2</sup> Лесков Н.С. Собр. соч. в 11 томах. М., 1957. Т. 6. С. 350.

честный, всеми уважаемый, личная жизнь которого была всегда в тайне от окружающих. Он довольно своеобразным способом обезопасил себя от чумы, отрезав кусок собственного тела, где появился чумной «пупырух», а затем погиб во время «большого пожара» в Орле, «спасая чью-то жизнь или чье-то добро». Такова реальная жизненная основа рассказа Лескова, повествующего о событиях, действительно происходивших на его памяти в Орле в 1830-е годы.

В народном восприятии этот орловский старожил вырастает в фигуру величественную: наделяется необычайной физической и даже магической силой древнего эпического богатыря, высшей мудростью и праведностью. Благодаря этому он «в минуту всеобщего бедствия» становится «героем великодушия», «не пожалевшим крови своей за народушко» и остановившим «морювую язву». Личность Голована как бы канонизирована народом, а разные, в том числе и совершенно обычные, эпизоды из его жизни своеобразно перетолкованы и возвеличены.

С первых же страниц Голован при всей своей обыкновенности, которая настойчиво подчеркивается автором, предстает богатырем, совершающим подвиг спасения человека, а впоследствии и человечества. «Огромная человеческая фигура с огромною головою... взяла и понесла бешеного пса», кинувшегося на Аннушку с ребенком. «Взбешенная Ряпка захрипела, барахтаясь лапами и извиваясь всем телом в его высоко поднятой железной руке»<sup>3</sup> – такова картина, запомнившаяся Лескову-ребенку, и, воспроизводя ее, писатель стремится передать не только пережитый им ужас, но и величие этой «огромной человеческой фигуры», стиснувшей своей «железной» рукой пса. Вследствие этого сцена вызывает определенные народно-поэтические ассоциации: эпический богатырь, побеждающий страшное чудовище. Конечно, масштабы у Лескова иные; кроме того, в отличие от дальнейшего повествования, в приведенной сцене фольклорные ассоциации заключены лишь в подтексте.

Подобно древнему эпическому герою, Голован во мнении народном является обладателем магических предметов; они часто помогают ему совершать его добрые дела, благодаря им он

---

<sup>3</sup> Лесков Н.С. Собр. соч. в 11 томах. М., 1957. Т. 6. С. 352.

прослыл «несмертельным». Так, в роли атрибута колдуна и чародея выступает, согласно молве, «живой безоар-камень, который он утаил от аптекаря» и «поступил с ним великодушно, пустив на общую пользу всего рода христианского». «Колдовской птицей» считается также «шпанский петух»: «...в нем Голован растил петуший камень, который пригоден на множество случаев: на то, чтобы счастье приносить, отнятое государство из неприятельских рук возвращать и старых людей на молодых переделывать»<sup>4</sup>.

Слава, окружающая личность Голована, растет и во время народного бедствия достигает апогея. Согласно «сказу», что «пришел всем по мысли», Голован, «изболевая за людей, бросил язве шмат своего тела на тот конец, чтобы он прошел жертвицей по всем русским рекам... по всей Руси великой до широкого Каспия, и тем Голован за всех отстрадал»<sup>5</sup>. Так возрастают масштабы Голованова подвига, его служения людям, и облик его явно приобретает фантастические черты.

Эта «лыгенда» о Головане, сложенная в народе, представляет собой как бы один план художественного освоения определенного жизненного материала, одну версию реально происходивших событий, всецело выдержанную в фольклорно-поэтических традициях и соответствующую детским воспоминаниям писателя. Однако наряду с этим в рассказе существует и собственно авторское, «взрослое» осознание и изображение личности, жизни героя и, в частности, головановой праведности.

Повествуя о необычных русских людях, писатель хочет показать, что «эти люди невероятны, пока их окружает легендарный вымысел, и становятся еще более невероятными, когда удастся снять с них этот налет и увидеть их во всей святой простоте»<sup>6</sup>. Согласно авторскому взгляду, сила Голована не в чудесных предметах, о которых повествуется неизменно иронически, а в его необычной внутренней чистоте, в той «совершенной любви», что одушевляла всю его жизнь.

Лесков делает особый акцент на том качестве Голована, которое в народном восприятии как бы проходит наряду со всеми

---

<sup>4</sup> Лесков Н.С. Собр. соч. в 11 томах. М., 1957. Т. 6. С. 356.

<sup>5</sup> Там же. С. 371.

<sup>6</sup> Там же. С. 397.

прочими, – его бескорыстии, доброте. Голован – «ломал от своей краюхи без разбору каждому, кто просил, и сам садился за чей угодно стол, где его приглашали»<sup>7</sup>. «Простые люди» приходили к нему за советами, и, «должно быть, его советы были очень хороши, потому что их всегда слушали и очень его за них благодарили»<sup>8</sup>. Все эти нравственные качества Голована, его мудрая простота и душевная щедрость накладывают особый отпечаток и на его внешность: на лице Голована постоянно «в каждой черте» «светилась» «спокойная счастливая улыбка» и «преимущественно играла на устах и в глазах, умных и добрых, но как будто немножко насмешливых»<sup>9</sup>.

С открытой душой и всегдашней готовностью помочь людям Голован «безбоязненно входил в зачумленные лачуги, поил зараженных не только свежую воду, но и снятым молоком», сам оставаясь неуязвимым. Такова реальная основа «несмертельности» Голована, которую ему приписывает «лыгенда». Головану как самому справедливому человеку народ доверяет и заветную «китрать», не желая, чтобы дела велись государственными чиновниками. Так, в произведении Лескова в изображении главного героя сосуществуют фольклорно-поэтическая и бытовая реалистическая обработки одного и того же жизненного материала, дополняющих друг друга. В собственно авторском изображении главного героя особенно усилена по сравнению с «мифом» о Головане нравственно-психологическая сторона.

С аналогичным соотношением фольклорно-фантастического и реально-бытового планов изображения мы сталкиваемся в рассказе «Пугало» (1885), также написанном по воспоминаниям детства. Однако, если Голована народная молва возвеличила, превратила в героя, богатыря, то Селиван, напротив, предстает «престрашным разбойником и кровожадным чародеем», оборотнем, связанным с нечистой силой. И в том и в другом случае личность и жизнь героя несколько загадочны, что и дает простор для всевозможных фантастических домыслов и толкований. Хотя легендарные версии в этих рассказах расходятся между

---

<sup>7</sup> Лесков Н.С. Собр. соч. в 11 томах. М., 1957. Т. 6. С. 373.

<sup>8</sup> Там же. С. 358.

<sup>9</sup> Там же. С. 353.

собой, сами жизненные характеры, а также их изображение, очень сходны, разница заключается лишь в том, что великодушные и благородство Селивана раскрывается не сразу благодаря репутации «пугала».

Другой тип фольклоризма представляет повесть «Очарованный странник» (1873). Образ Ивана Северьяныча Флягина – это развитие характерного для Лескова художественного типа богатырь-антик-праведник. На этот раз особый акцент сделан на артистизме, художественности натуры героя. Повесть Лескова и сам образ «очарованного странника» не связаны с какими-либо фольклорными источниками, не вводится народно-поэтический материал в текст и на правах легендарной версии реальных событий и фактов, как в повестях о Головане и Селиване. Однако народно-поэтическая стихия в этой повести Лескова явно ощущается: она по большей части остается на втором плане повествования и образует подтекст в виде ассоциаций, скрытых аналогий, подразумеваемых параллелей, не выходя наружу прямо.

Лесковский образ «богатыря-черноризца» включает определенный комплекс эпического богатыря вообще и богатыря «святорусского», воплощающего исконные качества русского человека, в частности.

В таком плане этот образ уже не раз исследовался. Сравнение лесковского богатыря с «дедушкой» Ильей Муромцем, правда, не в былинах, а в поэме А. Толстого, проведенное самим автором в тексте повести, обычно отмечается исследователями, пишущими об этой повести. Несколько более развернутое сопоставление «очарованного странника» с народным богатырем содержится в книге Л.П. Гроссмана<sup>10</sup>, которого заинтересовал в образе Ивана Северьяныча один момент: подобно сказочно-былинному герою лесковский богатырь как бы околдован злыми чарами – много лет находится в татарском плену, изувечен этими чарами, ему на роду написано всю жизнь странствовать, много испытать, много раз умирать и не умереть.

Такая аналогия, безусловно, существует. Очарованность героя, как и его странничество, в какой-то мере могут быть поняты в связи с традициями сказочного эпоса. Однако здесь возможны

---

<sup>10</sup> Гроссман Л.П. Н.С. Лесков. М., 1945. С. 161–162.

и конкретные аналогии с былинным эпосом, также отмеченные исследователями.

Вместе с тем эпический подтекст образа носит еще более глобальный характер. В судьбе, приключениях и, главное, в характере героя проявляются почти все типологические черты, обычно характеризующие канонический облик былинного героя-богатыря, начиная с глубокой древности. Необычайная физическая сила, удаля, необузданность нрава, безудержность порывов – это все традиционные черты эпического богатыря, который обычно стремится все увидеть, познать, испытать, утвердить всюду свою силу и могущество, преодолеть все преграды, нарушить все запреты. «Его деяния, порой имеющие характер причуда, – результат самодеятельности, не терпящей никаких ограничений»<sup>11</sup>.

Подобно традиционному герою, Иван Северьяныч вступает в жизнь и начинает свои скитания, движимый неясным стремлением разгуляться на воле, испытать свою «силу молодецкую», людей посмотреть и себя показать, проявить свой необузданный нрав. Потехи ради забивает он случайно до смерти старика-монаха, потом «со скуки» устраивает схватку с уланом ремонтром, с удовлетворением обнаруживая, что тот «силой плох», и, наконец, опять-таки ради «потехи молодецкой», участвует в своеобразном азиатском поединке «наперепор» с татаринцом Савакиреем, который «во всех Рынь-песках первый батырь считался», и «пересиливает» его.

Однако чем далее, тем более деяния героя перестают быть просто испытанием силы, проявлением широкой натуры. Постепенно герой приходит к идее служения народу. В конце, пройдя многие испытания, предначертанные ему судьбой, Иван Северьяныч по-прежнему чувствует, что его «дух одолевает» и «свое внушает: “ополчайся”». Это уже не те неясные порывы вдаль, на волю, которые он ощущает вначале, когда слышит голос: «Иван! Иди, брат Иван!». Теперь он ясно осознает, что ему «за народ помереть хочется».

Здесь возникают эпические аналогии иного, специфически русского плана. В этом идеале, коротко выраженном в словах

---

<sup>11</sup> Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. М., 1963. С. 424.



«помереть за народ», пожалуй, ощущается нечто общее с традиционным стремлением русского богатыря «послужить за веру, за отечество, за стольный Киев-град». Вообще традиционно-эпический образ «святой Руси» постоянно живет в душе богатыря-странника, и образ этот по-былинному величав и монументален в своей какой-то вневременной вековой обобщенности.

Вместе с тем при всей своей монументальности образ Руси, который постоянно живет в мыслях странника в татарском плену, ассоциируется с родным и привычным для крестьянской души Ивана Северьяныча патриархальным бытом русской деревни: «...а дома у нас теперь в деревне к празднику уток, мол, и гусей щипят, свиной режут, щи с зашеиной варят, жирные-прежирные...»<sup>12</sup>.

Нам представляется, что в образе «очарованного странника» присутствует еще одна эпическая аналогия, также ощущаемая лишь в подтексте рассказа. В повествовании о жизни Ивана Северьяныча параллельно с реальным образом героя как бы возникает образ «калики перехожего», странствующего из «орды в орду, из земли в землю».

«Калика перехожий» из ранних, эпических духовных стихов часто во многом близок к героям былевого эпоса. Это не смиренный убогий нищий старец-слепец. Такой образ калики возник позднее. Здесь калика – традиционный «удалый дородный добрый молодец», «русский могучий богатырь», лицо у него «молодецкое», «крычит» он «зычным голосом», так что «с дерев вершины попадали», от его «покриков богатырских», «маковки в теремах покривились»<sup>13</sup>. Этот эпический странствующий калика-богатырь, пожалуй, воспринимается как какой-то далекий прообраз лесковского странника.

Своеобразное развитие получает в повести Лескова тема магической силы богатыря. Подобно Головану Иван Северьяныч становится обладателем чудодейственных предметов. В их роли на этот раз выступают фейерверки, пускаемые русским пленником. Они приводят в страх и трепет «азиятов», пораженных

---

<sup>12</sup> Лесков Н.С. Собр. соч. в 11 томах. М., 1957. Т. 4. С. 436.

<sup>13</sup> Калеки перехоже: Сб. стихов и исследование П.А. Бессонова. М., 1861. Вып. 1, ч. 1. С. 7, 9.

могуществом человека, способного управлять какими-то таинственными силами. Однако мотив чародейства в образах Голована и странника играет разную роль и по-разному проявляется. Если в первом случае он непосредственно входит в повествование как сторона легендарного образа, созданного народной фантазией, то в рассказе «очарованного странника» он присутствует лишь как комическая, почти пародийная, параллель к теме магической силы богатыря.

Эпизоды освобождения Ивана Северьяныча из татарского плена не заключают в себе ничего таинственного. Магия и чудо здесь присутствуют только с точки зрения перепуганных на смерть «азиятов», со страхом приводимых в христианскую веру. Если в «Несмертельном Головане» автор все-таки в какой-то мере сочувственно передает легендарную версию, хотя и сохраняет по отношению к ней несколько ироническое отношение, то «азиатская» версия во второй повести никак не поддержана ни рассказчиком, ни, тем более, автором.

В отличие от Голована «очарованный странник» при всем эпическом размахе и фантастичности своих приключений остается человеком реальным, видимым и слышимым, а жизнь его предстает во всем конкретно бытовом разнообразии. Естественно поэтому, что все возникающие традиционно-эпические аналогии не получают прямого доступа в текст повествования, хотя общее впечатление от изображаемого явно рассчитано на этот подтекст.

Интересно проследить определенное типологическое сходство лесковских образов оригинальных русских людей из народа с персонажем собственно народного рассказа, приведенного в сборнике Д.Н. Садовникова<sup>14</sup>. Лесков, как и все его современники, интересующиеся народной словесностью, видимо, был знаком с этим сборником, тем более, что в нем опубликована безусловно известная Лескову легенда о скоморохе Вавиле. Однако само по себе доказательство факта известности для нас не имеет решающего значения, поскольку текст, о котором идет речь, интересен не как источник повести Лескова. Обращает на себя внимание родство в

---

<sup>14</sup> Садовников Д.Н. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884. № 108з. С. 323–325.

общих чертах героя предания со многими лесковскими образами, позволяющее говорить об их типологической общности.

Народный рассказчик повествует об одном купце-краснорядце, издавна приезжавшем на постоянный двор и запомнившимся ему с детства. «Он к нам постоянно въезжал, высокий такой, здоровенный мужчина, темноусый, добрый такой: мне все пряников да орехов давал. Дивный это был человек: набожный, бранных слов не употреблял никогда, хмельного в рот не брал, к бабам не ласкался, а каждую бабу все звал и величал по имени и по отчеству: старуху – бабушкой, молодую – молодухой, а девку – красной девицей. Дурной компании избегал, в праздничный день до обедни не торговал. Возил свой товар на шести лошадях и один одинешенек...»<sup>15</sup>.

Однажды два молодых парня с дубинками нападают на него, но вместо того чтобы убить и ограбить его, вдруг подчиняются его воле (не силе!) и отступают. Потеряв свою волю, они находятся во власти краснорядца и по его слову обречены без конца сгребать и переносить в яму песок («песок сгребают... и не пот, а кровь с них льется...»), пока он не освобождает их.

Таков окруженный наполовину легендой облик краснорядца, необычного человека, жившего в старину, хотя и на памяти рассказчика.

В герое рассказа проступает та неумно широкая натура оригинального русского человека, которая так привлекала Лескова и связывалась в его представлении с особым складом души русского человека. Необычайная физическая и нравственная сила, душевная ясность и доброта, своеобразно сочетающаяся с порывами «азиатской» дикости и жестокости, в отношениях с людьми – «благоуветливость», если употребить лесковское слово. Все эти качества, характеризующие лесковских героев, намечаются в облике краснорядца. Характерно отношение рассказчика и вообще народа к этому человеку («дивный был человек»); оно содержит одновременно и восхищение, и преклонение, и удивление перед поступками его, не совсем ясными ни рассказчику, ни тем, от кого он слышал о них. Имя и жизнь краснорядца окружены легендой.

---

<sup>15</sup> Садовников Д.Н. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884. № 108з. С. 323–325.

Есть и существенное отличие в подходе к жизненному материалу в народном рассказе и у Лескова. В устном тексте явно ощущается тяготение к фантастическим мотивировкам, и образ краснорядца при заявленной в повествовании реальности существования этого человека, тем не менее, освобождается от реально-бытовой детализации, приобретая черты какого-то богатыря-кудесника. Благодаря этому он как бы уходит в далекое прошлое, возвеличиваясь в сознании людей, что характерно для фольклорного жанра предания.

Более сложную картину мы видим у Лескова. Здесь изображение частично так же может разворачиваться в плане народной легенды о герое; как и в тексте Садовникова есть элементы гиперболизации, фантастики. Однако неизменно присущая Лескову глубина и определенность нравственной характеристики героев идет в значительной мере от авторского взгляда и лишь намечена в народных версиях.

Совершенно особое с точки зрения отношения к фольклору место занимает «Сказ о тульском косом Левше и стальной блохе» (1881). Как известно, утверждение Лескова в предисловии к первому изданию, что «легенда» записана им от «старого оружейника», являющееся простым повествовательным приемом, было воспринято читателями и критиками буквально. Фольклорность сказа не вызвала сомнений и утверждалась иногда даже после того, как сам писатель выступил с «опровержением», заявив, что «весь этот рассказ» он «сочинил»: «Левша есть лицо выдуманное»<sup>16</sup>. На мысль о заимствовании из фольклора наводило не только снятое автором в последующих изданиях предисловие, но и «баснословный склад легенды», а также «эпический характер главного героя», по определению самого Лескова.

Однако если, например, образ казака Платова восходит к историческим песням и рассказам<sup>17</sup>, то Левша не имеет фольклорных прототипов, а весь сказ – определенных устных

---

<sup>16</sup> Лесков Н.С. Собр. соч. в 11 томах. М., 1957. Т. 7. С. 501.

<sup>17</sup> Литвин Э.С. Фольклорные источники «Сказа о тульском косом Левше и о стальной блохе» Н.С. Лескова // Русский фольклор. Вып. 1. М.; Л., 1956. С. 125–134.

источников. В центральном образе отложились самые разные впечатления, ассоциации писателя, фольклорные, литературные, жизненные<sup>18</sup>. «Искусный оружейник» из Тулы своим необычным, почти фантастическим мастерством и ловкостью в работе в какой-то мере напоминает мастеров-умельцев из народных сказок. Лесков же доводит эти черты своего героя до высшей степени «артистической удали», фанатической одержимости, преданности своему делу.

Вместе с тем лесковский «косой левша, на щеке пятно родимое, а на висках волосья при ученье выдраны», в «опорочках и стареньком озямчике, крючочки не застегаются, а шиворот разорван»<sup>19</sup>, своей подчеркнуто неказистой внешностью, да и всем складом напоминает излюбленного героя народной сказки – дурачка, третьего младшего брата. Подобно сказочному дурачку он бескорыстен, безропотно сносит все обиды и прератности судьбы.

В этом фантастический персонаж Лескова похож на других лесковских праведников-чудаков, взятых уже из жизни, а не из мира народной фантазии. Во всех испытаниях и злоключениях, которые выпадали ему на долю, Левша обнаруживает неизменную стойкость духа и приверженность «к своему отечеству». Последняя мысль его – о судьбе России, ее славе и могуществе, а не собственном плачевном положении и конце. Фигура Левши приобретает эпический размах. В этом образе воплотились представления Лескова о силе, одаренности, духовной самобытности русского человека. Неслучайно писатель сочувственно отнесся к утверждению одного из рецензентов: «Где стоит “левша”, надо читать “русский народ”» («О русском левше»<sup>20</sup>). Образ этот богат гранями, и некоторыми из них он соприкасается с народно-эпическими традициями, хотя и не восходит ни к какому определенному фольклорному образу. Лесковский «эпос с очень человечкиной душой» «сочинен», и то, что писателю удалось ввести в заблуждение читателей и многих критиков и литерату-

---

<sup>18</sup> Бухштаб Б. Об источниках «Левши» Н.С. Лескова // Русская литература. 1964. № 1.

<sup>19</sup> Лесков Н.С. Собр. соч. в 11 томах. М., 1957. Т. 7. С. 45.

<sup>20</sup> Там же. Т. 5. С. 503.

роведов – свидетельство удачи «подделки». Сказ воспринимается как произведение, основанное на устном источнике; в этом плане он сближается по типу отношения к фольклору, например, со сказкой «Час воли божей» или повестью «Скоморох Памфалон» и противостоит рассказам реально-бытового характера, заключающим какие-либо эпические параллели и аналогии, но сам источник в данном случае оказывается мнимым, в свою очередь созданным по аналогии<sup>21</sup>.

Однако весьма важное обстоятельство разделяет героев Лескова с традиционно-фольклорными. Трагический или хотя бы пессимистический исход не в духе эпического, особенно сказочного, повествования. Народный герой всегда имеет возможность совершить то, что ему по плечу, прославить себя подвигами или мастерством, в конце получить несметные богатства и прекрасную царевну в жены. Не то суждено героям Лескова. Талант Левши, а также его завет перед смертью, как и богатырская сила Ивана Северьяныча, как и «светлый божий дар разума», принесенный праведным скоморохом Разлюлем королю Доброхоту (сказка «Час воли божей»), оказываются лишними, не нужны ни в реальном, ни в сказочном мире, где живут герои Лескова. На этих уже чисто литературных исходах лежит печать раздумий автора о судьбах своей родины и своего народа, для которого «не пришел еще, видно, час воли божей».

\* \* \*

Фольклор для Лескова – прежде всего самовыражение живого народного самосознания его времени. Поэтому естественно его обращение в первую очередь к устной народной прозе. Лескова прежде всего интересуют всевозможные формы повествования о былом или выдаваемом за былое, широко бытующие в народе. Обычно не связанные с очень длительной повествовательной традицией, они, как правило, представляют собой

---

<sup>21</sup> В истории мировой литературы известны и другие явления подобного рода, когда специальным исследованием (или расследованием?) устанавливается не наличие, а отсутствие фольклорного источника произведения, прямое отношение которого к фольклору не вызывало сомнений. Пример такой мистификации, получившей в свое время сенсационную известность, – «Поэмы Оссиана» Макферсона.

локальные образования. Именно такому фольклору полукрестьянской, полуслободской среды, порой не обладающему высокими художественными достоинствами фольклора классической поры, а равно и его вековой каноничностью, Лесков склонен придавать особое значение, видя в нем «современное продолжение народного творчества».

Жанрово-стилистическое многообразие русской литературы второй половины XIX века во многом связано с влиянием различных устно-повествовательных жанров народной прозы, проникающих в литературу разными путями и в разных формах.

Рассказы и повести Лескова интересны и со стороны разнообразия использованных устно-поэтических жанров, и с точки зрения характера их использования в разных типах композиции произведений. В творчестве писателя представлен как основной жанр фольклора, наиболее канонический в своей повествовательной структуре, – сказка, так и легенда, а также многочисленные устные формы рассказывания о былом или (чаще) выдаваемом за былое: бывальщины, былички, забавные рассказы типа анекдота. Установка на достоверность в них совмещается со стремлением народных рассказчиков к занимательности, развлекательности или даже некоторой поучительности.

Поэтому собственно достоверность повествования оказывается весьма относительной. Несмотря на какую-то связь с реальными событиями, рассказ наполняется вымыслом, а иногда и фантастикой. «Что взаправду было и что миром сложено не распознаешь», – этой пословицей писатель оценивает услышанные и передаваемые им «легенды новейшего сложения», часто создавая и собственные в том же духе.

Короткое динамичное повествование о каком-то необычном или даже маловероятном случае с неожиданным исходом, оставляющим комическое впечатление, лежит в основе многих лесковских анекдотических рассказов («Маленькая ошибка», «Грабеж», «Штопальщик», «Отборное зерно» и др.). Анекдот – «своего рода атом в природе лесковского творчества», по выражению Б.М. Эйхенбаума. Писатель всегда с обостренным вниманием относился к так называемым мелочам жизни, остро и неожиданно обыгрываемым в анекдоте. Подобные рассказы ему приходилось слышать в самых разных слоях русского

общества. Иногда Лесков создает по аналогии с услышанным и собственные анекдотические сюжеты, с успехом выдавая их за бытующие в народе.

Наряду с рассказами о забавных происшествиях в народной среде, особенно в прошлом, получали распространение бывальщины о всевозможных странных и страшных случаях, например, таинственных убийствах и ограблениях на постоянных дворах, о таких всенародных бедствиях, как голод или холера. Они также широко представлены у Лескова («Юдоль», «Пугало», «Импровизаторы»). Гипербола страшного – определяющая черта этого вида устной прозы – своеобразно сочетается в них с установкой на достоверность. Лесков показывает, как возникают такие рассказы в народе, какую прихотливую обработку получает довольно обычный жизненный факт в устах «вдохновенных бродяг», «импровизаторов» вроде «сухорукого» Ефима в «рапсодии» «Юдоль». Он был «мастер рассказывать всем на удивление» и порой «врал, ничем не стесняясь»<sup>22</sup>.

В начале рассказа «Пугало» о «пустом дворнике» Селиване – всецело мир народной фантазии, населенный всевозможными фантастическими существами. В качестве персонажей выступают и своенравный водяной, «который заведовал нашими прудами, верхним и нижним и двумя болотами», и «застенчивая и непостоянная» кикимора в пыльном повойнике с золотушными глазами, прячущаяся в пыльных заметах, и леший, который «иногда заходил к нам в густой ракитник, чтобы сделать себе новую ракивовую дудку и поиграть на ней в тени у сажалок»<sup>23</sup>. Причем о каждом из них рассказывается так убедительно, с такими бытовыми подробностями, что этим невольно ставится под сомнение сам факт их существования в качестве таинственных фантастических существ и коварно выдается вполне реальная основа якобы чудесных происшествий, о которых затем идет речь. В этом мире и Селиван предстает существом полуфантастическим, «кровожадным злодеем» и оборотнем, хотя о его жизни и сообщаются некоторые вполне реально-бытовые подробности.

---

<sup>22</sup> Лесков Н.С. Собр. соч. в 11 томах. М., 1957. Т. 9. С. 233.

<sup>23</sup> Там же. Т. 8. С. 10.



Казалось бы, подобный литературный материал явно требует народного рассказчика, тем не менее повествователем почти неизменно остается автор-мемуарист.

«Известно, что дьявол и его помощники иногда имеют большую охоту делать людям всякое зло. Кто из людей помогает таким проискам, тому вся нечистая сила, то есть все лешие, водяные и кикиморы охотно делают разные одолжения, хотя, впрочем, на очень тяжелых условиях. Помогающий чертям должен сам за ними последовать в ад, – рано или поздно, но непременно Селиван находился именно на этом роковом положении. Чтобы кое-как жить в своем разоренном домишке, он давно продал свою душу нескольким чертям сразу, а эти с тех пор начали загонять к нему на двор путников самыми усиленными мерами. Назад же от Селивана не выезжал никто. Куда их девал Селиван, – про то никому не было известно.

Дедушка Илья, договорившись до этого, только проводил по воздуху рукой и внушительно произносил: «Сова летит, лунь плывет – ничего не видно: буря, метель и... ночь матка – всё гладко»<sup>24</sup>.

Не считая эффектного заключения, целиком принадлежащего рассказчику, а также некоторых выражений устно-разговорного характера, литературность повествования не вызывает сомнения. Вместе с тем ощущается и постоянное присутствие народного рассказчика с его наивно простодушной верой в реальность нечистой силы и всего совершаемого ею. Писатель вспоминает и передает все слышанное им в детстве от старого мельника и других и в самом характере рассказа старается воспроизвести народное, а также собственное далекое отношение к рассказам о проделках нечистой силы. Так Лесков совмещает точку зрения рассказчика с формами выражения автора-мемуариста. В результате народный рассказ предстает в иронически остраненном виде. Еще более явно это ироническое несоответствие планов содержания и выражения проступает дальше в историях о том, как Селиван «скидывается» то кабаном, то верстовым столбом.

Чего же достигает писатель столь необычным соединением литературного повествователя с народным рассказчиком, такой

---

<sup>24</sup> Лесков Н.С. Собр. соч. в 11 томах. М., 1957. Т. 9. С. 14–15.

виртуозной игрой со стилем и жанром? Лесков, конечно, мог все рассказы о чудесах вложить в уста, положим, дедушки Ильи и передать их его словами. Так делали многие его современники, например В.И. Даль, да часто и он сам. Но он предпочел иной путь, и благодаря этому рассказ его наполнился разнообразными акцентами и настроениями. Это в какой-то мере и искреннее увлечение поэтической стихией народной фантазии: «Лесные родники осиротели бы, если бы от них были отрешены гении, приставленные к ним народной фантазией»<sup>25</sup>. Это и безмятежное погружение в мир своих собственных ранних детских впечатлений, и желание представить все с той степенью значительности и безусловной веры в чудо, какая свойственна в равной мере детскому и крестьянскому мирозерцанию. Однако повествование обо всех странных и страшных происшествиях ведет уже взрослый автор, и за его иронической маской в рассказе помимо фантастических существ и якобы чудесных ситуаций возникает вполне реальный образ русского мужика – немного простоватого, немного хитроватого, то бесшабашно удалого, то варварски жестокого, задавленного темнотой и суеверием. Сколько времени борьба не на жизнь, а на смерть с вымышленным «пугалом» заполняла собой жизнь всей округи! Сколько понадобилось изворотливости и сообразительности, чтобы распознать все его таинственные превращения! Ведь даже когда Селиван «выкатился на улицу в виде нового свежевысмоленного колеса, то и эта его хитрость была обнаружена, и умные люди разбили колесо»<sup>26</sup>. Этот лесковский мужик во многом сродни щедринским гуповцам, хотя рассказано о нем, пожалуй, более мягко, с юмором.

В дальнейшем повествовании в рассказе «Пугало» оборотень и душегубец Селиван уступает реальному Селивану. Соответственно изменяется и стиль. Совсем уходит из повествования народный рассказчик: его взгляд, своеобразно преломляющий действительность, больше не нужен. Лишается своего объекта и авторская ирония. Тон повествования становится нейтрально-литературным, мемуарным.

---

<sup>25</sup> Лесков Н.С. Собр. соч. в 11 томах. М., 1957. Т. 9. С. 8.

<sup>26</sup> Там же. С. 20.

Итак, переплетение авторской и народной повествовательных линий, принимающее у Лескова порой довольно изощренные формы, не внося стилистического разнообразия, воспринимается как художественно функциональное. Этой повествовательной формой достигается двоякая цель: непосредственно создается колорит устного рассказа и своеобразие выраженного в нем народного мироощущения, в то же время постоянно дается авторское отношение и оценка явлений как народной жизни, так и форм народного творчества, в которых они находят полуреальное, полуфантастическое отображение. В результате писатель выступает одновременно и художником слова, черпающим в народном творчестве изобразительные возможности, оригинальные повествовательные формы, и этнографом, собирателем «легенд новейшего сложения», для которого услышанные им «истории» представляют самоценный фольклористический интерес, и просто интересным мемуаристом, умеющим живо и точно передать характер события и времени.

## ВЕРТЕП В СОВРЕМЕННЫХ ПОСТАНОВКАХ

В советские времена вертепный театр с его ярко выраженной религиозной тематикой оказался в числе «отреченных» жанров фольклора. В 1920-е годы вертеп стремительно выходил из бытования, конечно, не без помощи властей. При этом сегодня невозможно достоверно проследить, как и какими темпами происходило угасание традиции, поскольку собирание и исследование жанра в те времена были практически прекращены. Однако энтузиазм небольшого круга людей позволил этому явлению не перейти в ряд «археологической окаменелости». Они попытались по возможности точно и бережно воссоздать вертепный театр, но, главное, вернули интерес к нему, во многом определив современные принципы его сценического воплощения.

Особая роль в «воскрешении» некогда чрезвычайно популярного рождественского действия принадлежит Виктору Исаевичу Новацкому<sup>1</sup>. Именно он первый не только начал играть вертеп, но и «заразил» своей увлеченностью других (в том числе Дмитрия Покровского, который, по-видимому, первым «вывел» вертеп на сцену), а как только в 1990-е годы были сняты запреты, стал устраивать «Рождественские семейные вечера», которые позволили расширить круг страстных поклонников этого вида фольклорного театра. Показательны слова Екатерины Гурковой: «Виктор Исаевич рассказал мне о вертепах так, как мог расска-

---

<sup>1</sup> В.И. Новацкий, конечно, не был одинок; целая группа энтузиастов объединилась для того, чтобы воссоздать вертепный театр. Среди них – искусствовед Ирина Павловна Уварова, рассказавшая о тех событиях в книге «Вертеп – мистерия Рождества», главы из которой опубликованы в газете «Экран и сцена» (№ 42, 43, 2007; № 1–7, 2008). См. также: *Уварова И.П., Новацкий В.И. И плывет Лодка. М., 1993.*

зять только он. Да к тому же пригласил с детьми на фестиваль “Рождественские семейные вечера”, о котором я даже не догадывалась. Этого было достаточно, чтобы заболеть вертепом»<sup>2</sup>.

Важно отметить, что Новацкий, восстанавливая вертеп, сумел найти одного из последних носителей аутентичной традиции – Владимира Ивановича Шагало, жителя с. Нижанковичи Львовской области<sup>3</sup>. Вслед за Новацким у него побывали и некоторые другие энтузиасты вертепного театра. Личность Шагало в «новой истории» вертепа также весьма значительна, поскольку общение с ним позволило людям, стремившимся восстановить этот феномен фольклорного искусства, ощутить его как живое, немужейное явление. Вот что рассказывает о своей встрече с Шагало один из самых ярких современных вертепщиков, создатель гильдии вертепщиков А.М. Греф: «Ради того чтобы показать детям, что они не безродны, а имеют свою историю и место в мире, Шагало взял на себя гигантский труд – он стал писать книги, рукописные книги об ушедшем быте своего детства, и сам иллюстрировал их сотнями великолепных рисунков. <...> Шагало посвятил вертепу отдельную книгу. Он различал три вида вертепного действия: вертеп, шопка и пастирка (живой вертеп). Вертепный ящик Шагало мастерил из бумаги в три этажа, причем два верхних – были рисованной плоской декорацией. Сценой служил лишь нижний этаж, имевший только одну прямую щель. В целом это довольно большое сооружение, изображавшее купольный храм с нарисованным балконом, было тщательно раскрашено и подсвечивалось изнутри двумя мощными лампами: раскрашенная бумага светилась и сияла!»<sup>4</sup>. Показательно, что Шагало, как истинный носитель фольклора, воспроизводя традицию, очень тонко чувствовал и потребность в ее обновлении, делающем производство народного искусства актуальным и интересным зрителю<sup>5</sup>:

---

<sup>2</sup> Архив автора.

<sup>3</sup> Сведения из рукописной книги А.Э. Грефа, хранящейся в архиве С.П. Сорокиной.

<sup>4</sup> Греф А.Э. Рукописная книга. С. 2, 7.

<sup>5</sup> О свойстве фольклора подстраиваться под меняющиеся запросы публики см.: Богатырев П.Г., Якобсон Р.О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 370–372.

мощные лампы, подсвечивающие вертеп, конечно, нововведение, но, безусловно, соответствующее духу XX века.

Таким образом, между современным и традиционным вертепом оказалась пусть и тонкая, но, на наш взгляд, очень важная живая связь.

Нельзя не упомянуть еще об одном событии, без которого возвращение вертепа в современную культурную жизнь было бы скорее всего невысказано. Речь идет об исследовании А.Ф. Некрыловой «Русские народные городские праздники и зрелища. Конец XVIII – начало XX века»<sup>6</sup> и разделе, посвященном кукольному театру и ярмарочным увеселениям, в книге «Фольклорный театр»<sup>7</sup>. В них впервые был собран огромный научно достоверный материал по вертепному театру. Изданные большими тиражами, эти книги впервые познакомили многих людей с видом театра, о котором ранее многие ничего не знали, а энтузиастов снабдили аутентичными текстами, ценной информацией о том, как делался и игрался вертеп.

Итак, усилиями энтузиастов, прежде всего через московские фестивали, в организации которых помимо Новацкого принимали участие СГД, А.Ф. Некрылова, И.П. Уварова, А.Э. Греф и др., в 1990-е годы вертепный театр стал постепенно возвращаться к зрителю<sup>8</sup>, расширялся и круг людей, пытавшихся мастерить свои вертепы. Организаторы фестивалей по-разному понимали

---

<sup>6</sup> Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. М., 1984.

<sup>7</sup> Фольклорный театр / Сост., вступ. ст., предисловия к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М., 1988.

<sup>8</sup> В последние годы пропаганде вертепа способствовали посвященные ему публикации, обращенные как к специалистам, так и к широкому читателю: Вертеп. Батлейка. Шопка. Библиографический список публикаций XIX–XX вв. / Материал подготовлен Н.Р. Тимониной // Традиционная культура. М., 2002, № 1. С. 55–60; Юрковский Х. О происхождении рождественской кукольной мистерии // Там же. С. 14–19; Давидова М.Г. Вертепный театр в русской традиционной культуре // Там же. С. 20–36; Васильева Е.Е. Вертеп и музыка // Там же. С. 37–54; Греф А.Э. Вертеп // Греф А.Э. Театр кукол. М., 2003. С. 83–91. (Сер.: Я вхожу в мир искусств; № 3); Голдовский Б.П. Очерк истории вертепа в России // Традиционная культура. М., 2003, № 4. С. 8–16.

смысл обращения к сформировавшемуся в далеком прошлом фольклорному явлению. Кто-то мечтал о предельно точном его воспроизведении, кто-то, напротив, считал, что традиционный вертеп должен лишь стать толчком к индивидуальному творчеству. С началом религиозного ренессанса в нашей стране рождественское действо привлекло внимание верующих, преподавателей воскресных школ, так появлялись всё новые опыты создания вертепных театров.

Разыгрывание представлений о царе Ироде на Святки сегодня не представляет, конечно, мощной традиции и социологически связано в основном с интеллигенцией, с разными целями обращаясь к этому явлению народной культуры. Естественно, и пути, по которым идут современные интерпретаторы вертепа, весьма различны. Задача настоящей статьи, не претендуя на исчерпывающую полноту, выявить некоторые наиболее характерные типы освоения вертепной традиции человеком рубежа XX–XXI веков. В первую очередь, рождественское действо разыгрывается фольклорными ансамблями и театрами. Вертеп участниками таких коллективов воспринимается как часть почитаемой ими фольклорной традиции. Однако уважительное отношение к ней, стремление максимально точно продемонстрировать традиционную модель, иногда мешает воссозданию атмосферы живого, актуализированного в современной действительности феномена. С другой стороны, желание подчеркнуть фольклорное происхождение вертепа нередко приводит к повторению досадных штампов, выработавшихся в художественной самодеятельности, показывающей фольклор на сцене: псевдонародные костюмы, яркий грим, форсированная эмоциональность и т.д. В представлениях фольклорных коллективов в малой степени проявляется субъективное лицо исполнителей, создающих спектакль. Эти вертепы в значительной степени иллюстративны: ведь так или иначе цель фольклорного ансамбля – показать, что такое народная культура, продемонстрировать, «как это было». Вместе с тем среди таких коллективов есть свои замечательные мастера и виртуозы, которым удается делать очень точные вертепы, избегая всякой поверхностности или фальши (например, фольклорный театр А.М. Грефа). Напротив, глубокое изучение фактического материала, научных источни-

ков позволяет таким коллективам по-настоящему проникнуться духом традиции, верно почувствовать и необходимость, и границы допустимых изменений.

Свой способ интерпретации вертепа предлагают коллективы, возникшие при театральных учебных заведениях (Колледж культуры и искусства г. Владимира, Ярославский театральный институт). По целеустановкам их рождественские действия близки к представлениям фольклорных ансамблей, но имеются и отличия: если фольклорные ансамбли в основном пытаются передать народный характер вертепа, то спектакли театральных вузов подчеркнуто серьезны, в них больший акцент делается на христианской теме. Это прослеживается в отборе музыкальных произведений, приемах актерской игры, сценических костюмах тех и других коллективов: если первые используют яркие русские наряды, насыщают свои представления колясками, играми, создающими настроение святочного веселья, то вторые выступают в строгих светских одеждах, исполняют церковные песнопения.

У школьного вертепа особая специфика. Здесь, безусловно, приобретает повышенную актуальность вопрос о ясности или неясности зрителю и самим участникам спектакля традиционного текста. Например руководитель школьного вертепа Наталья Гаврилова (г. Москва), достаточно точно воспроизведя конструкцию вертепа, от традиционного текста отказалась, взяв сочинение современного автора, В.Г. Тихомирова<sup>9</sup>, – неплохую стилизацию под фольклорно-вертепный стиль. Этот текст, конечно, более развернутый сюжетно и более понятный ребенку; в нем акцентированы роли подростков-пастухов; он, очевидно, ориентирован на детскую аудиторию. Школьный вертеп, конечно, менее «мастеровит», чем два предыдущих типа; в нем менее разработана музыкальная партитура<sup>10</sup>, но в то же время дети играют очень искренно, естественно и увлеченно.

---

<sup>9</sup> Тихомиров В.Г. Ирод-царь: Рождественская драма, сиречь действо про царя Ирода и его злодейства, про пастухов благочестных, трех царей-волхвов премудрых с песнями-колясками и с гостинцами сладкими. М., 1992.

<sup>10</sup> О музыкальном оформлении традиционного вертепного действия см.: Васильева Е.Е. Вертеп и музыка. Указ. изд.



Еще один тип современных исполнителей вертепов – коллективы театрально ориентированные. Эти коллективы сами себя позиционируют именно в качестве театров, а не в качестве вертепов. Их интерес к фольклорному действу связан с желанием создать спектакль на тему Рождества. Чаще всего такие коллективы не ставят перед собой цели полностью, точно воссоздать вертеп. Они, как правило, используют лишь отдельные его элементы (от сюжетных до конструктивных принципов). В случае с подобными театрами следует говорить об успехе или неуспехе их постановок именно в плане эстетическом, художественном, поскольку создатели спектаклей стремятся воплотить в них прежде всего свои творческие замыслы. Так, делая свой спектакль о Рождестве Христовом, театр «Люди и куклы» из Лобни использовал в основном сюжетное ядро вертепного действия: рождение Иисуса и расправа Ирода над младенцами. Во всем остальном театр пошел своим, индивидуальным путем. По-иному, чем в традиционном вертепе, организовано сценическое пространство: это ширма, над которой появляются куклы, кроме того, кукловоды (две исполнительницы) играют со своими персонажами и перед ширмой. Сами куклы значительно крупнее традиционных, не сохранен и принцип их вождения. Текст также произвольный, нестилизированный под фольклорный; значительно подробнее разыгрывается сюжет. В целом, спектакль полностью решен в стилистике детского кукольного театра, и то особое обаяние вертепа, которое заключено в его отточенной веками традиционной форме, в нем отсутствует.

Другой, также подчеркнуто авторский, спектакль на тему Рождества создал театр «Троянский конь». Как и в предыдущем случае, в этой постановке использовано главным образом сюжетное ядро вертепа, которое разработано гораздо полнее. Истории, рассказанной на сцене, в данном случае придан несколько сказочный характер. Например, в спектакле активно используется мотив разговаривающих и помогающих главным героям животных. Сценическая площадка оформлена таким образом, что она вызывает ассоциации с вертепной коробкой, но не воспроизводит ее: боковые стенки ширмы напоминают «ставни» традиционной конструкции. В постановке используются куклы-марионетки. Спектакль «Троянского коня», безусловно, талантливый,

в нем много интересных находок, прекрасные оригинальные куклы. Создатели нашли свой подход к теме, отведя в своем действе традиционному вертепу роль трогательной реминисценции.

Своеобразный «шаг» в сторону традиции предлагает театр «Котофей», которому помогала И.П. Уварова. В спектакле участвует супружеская пара – Мария Овчаренко и Александр Мудряк, причем Мария – инвалид-колясочник, что, на наш взгляд, усиливает ощущение чуда, исходящее от этой работы. В своей постановке ее создатели соединяют традиционное и авторское начала. Интересно организовано пространство сцены: в центре на столе, вокруг которого располагаются исполнители, стоит небольшой домик. Когда ставни в нем открываются, обнаруживается задник с изображением сцены Рождества Христова. По ходу представления задник может подниматься, образуя верхний ярус вертепа. Это происходит тогда, когда нужно освободить нижнюю часть для эпизодов с царем Иродом. Куклы изготовлены в традиционном стиле и двигаются, как в аутентичном вертепе по прорезям на одном, основном этаже. Спектакль включает отсутствующую в традиционном вертепе часть, в которой рассказывается о поклонении волхвов и пастухов новорожденному Иисусу, о предупреждении ангела и бегстве Святого семейства в Египет; затем следует фольклорный сюжет и текст. Кроме того, в постановке используются стихи русских поэтов (Б. Пастернака, И. Бродского, Б. Зубакина) на тему Рождества. Таким образом, авторские элементы в данной постановке, как нам кажется, довольно бережно и «аккуратно» дополняют аутентичный материал.

Оригинальное обращение к вертепу демонстрирует коллектив «Ученый медведь». Спектакль сделан в технике теневого театра, т.е. в иной, чем это принято в фольклорном театре. С другой стороны, большая часть текста традиционна, а то, что добавлено, стилистически близко ему. Создатели попытались несколько прояснить и упорядочить развитие сюжета. Спектакль предваряет исполнение колядок, а завершает – пение рождественских псалмов. У серьезной христианской части есть своеобразное комическое продолжение, сделанное по типу балаганных увеселений: сначала зрителям загадываются загадки, а потом демонстрируется представление, напоминающее раек, но тоже в

теневого технике: крутятся забавные картинки, изображающие разные страны (Польша, Франция, Лапландия), и сопровождающиеся смешными рифмованными комментариями. Участники «Ученого медведя» очень хорошо чувствуют фольклорную стихию, они органичны в ней и удачно ее используют. Их работа отличается целостностью, яркостью, оригинальностью. Создатели спектакля словно «разобрали» фольклорный материал на составляющие его элементы, «кирпичики», и сложили из них новое здание (в литературе подобный подход блестяще демонстрировал, например, А.Н. Некрасов). На наш взгляд, постановка «Ученого медведя» – очень удачный пример фольклоризма в театре.

Любопытный спектакль по мотивам вертепа создали студенты Ярославского театрального института. Те же юноши и девушки участвовали в «классическом» вертепе, который они делают под руководством своего преподавателя, энтузиаста вертепного театра В. А. Домбровского. Ежегодно Вадим Александрович с каждым вторым курсом актерского факультета ЯТИ создает приближенное к аутентичному вертепное представление. В этом году ребята, игравшие у него, поставили самостоятельно еще и свой, как они его называли «альтернативный» вертеп. Спектакль оказался очень интересным и продемонстрировал еще один способ обращения современного человека к традиции. Молодые люди использовали не просто тему Рождества, а саму философскую идею, «мифологему» вертепного действия, актуальную и сегодня: история о жестоком и могущественном правителе, творящем во имя сохранения власти чудовищное зло. Начинающие актеры сделали свой спектакль в авангардном стиле. Его играли живые исполнители, соответственно и сценической площадкой была собственно сцена. Сюжет и стиль вертепного действия они соединили с подчеркнуто современными деталями. Скажем, царь Ирод бросает на уничтожение младенцев оружие XX века, представленное в спектакле игрушечными автоматами, гранатами, танками. В текст включены рок-песни и стихотворения русских поэтов, посвященные теме Рождества. В начале действия использован следующий ход: ребята находят, по-видимому, в каком-то чулане или на чердаке, старый вертепный ящик и кукол и, шутя, начинают играть, но старая «игра» постепенно захватывает их и

обретает новое современное звучание, хотя суть ее остается прежней. Таким образом, получился спектакль-размышление о том, что такое вертеп вообще и что такое вертеп для них, молодых людей, вступающих в жизнь в начале XXI века, о вечной актуальности проблемы добра и зла. Взаимодействие человека нашей эпохи с ушедшей, казалось бы, в прошлое эстетикой и смыслами в данном случае предстает в виде рефлексии «на тему традиции».

Совсем иными мотивами и целями руководствуются создатели семейных вертепов. Практически во всех семьях – вертеп – единственный театральный опыт. Люди так или иначе узнали об этом своеобразном явлении народного театра, увлеклись им и сделали свой вертеп. Подчеркнем некоторые важные особенности подобных семейных коллективов. Во-первых, их цель – создать именно вертеп, а не какой-то вообще спектакль о Рождестве Христовом. Во-вторых, творя свои вертепы, они не ставят перед собой задачи предельно точной реконструкции некогда существовавших форм хотя бы потому, что делают театр для себя, для домашнего пользования, для семейного развлечения, не выдвигая просветительских или художественных идей. Однако, в-третьих, для семейных вертепов характерно бережное отношение к традиции, поскольку создающие их люди не стремятся предложить новую творческую концепцию, а хотят приобщиться к поразившему их феномену.

Анализируя довольно разнообразные опыты семейных коллективов (в фестивалях «Рождественские семейные вечера» обычно участвует около десятка подобных коллективов), можно сделать заключение, что вертеп у большинства в первую очередь ассоциируется с типом организации сценического пространства (т.е. все изготавливают вертепные ящики) и определенным сюжетом или даже набором эпизодов (поклонение волхвов, избивание царем Иродом младенцев, наказание царя Ирода Смертью). Кроме того, при интервьюировании многие отмечают значимость для них самой идеи Рождества, которая подвигает людей на создание вертепа: рождение Иисуса Христа, утвердившего на земле ценности любви и добра. При этом, поскольку семейные театры менее сосредоточены на своей театральной деятельности, их вертепы достаточно сильно различаются по уровню

технической и художественной оснащённости. Любопытно, от каких элементов традиции разные семейные коллективы считают возможным отказаться и что меняют, делая свои вертепы. Как отмечалось, для подавляющего большинства вертеп – это коробка, но устроена она может быть по-разному (двухъярусная и одноъярусная, с адом внизу и без) и с разной степенью мастерства и художественности исполненная. От совсем простых, невзрачных – у Чернецовых; очень добротных, но строгих – у Гурковых (в этой семье ее делал папа-краснодеревщик) или Таракановых, использующих стилистику примитива; до целых великолепных теремов с башенками (такие конструкции сами по себе привлекают к себе огромное внимание зрителей) – у Власовых, Сапожниковых. Что касается кукол, то они также достаточно разные и по технике (картонные, тряпочные, глиняные, деревянные), и по эстетическому уровню. Конечно, в семьях художников они сделаны более тщательно и в них «прочитывается» некий художественный замысел. Так, в вертепе Гурковых у Смерти вместо лица – зеркало. Несмотря на существенные отличия в качестве изготовления и понимании образов рождественской мистерии, все создатели вертепных кукол делают их в примитивной манере, хотя для одних наивный стиль – следствие недостатка мастерства, а для других – сознательный или даже подчеркнутый прием.

Тексты многие комбинируют: начальную часть (сцена с пастухами и иногда волхвы у царя Ирода) берут не из традиционных источников, а сцены с Иродом – из сборника «Фольклорный театр». Причем предпочтение в основном отдается варианту Н. Виноградова<sup>11</sup>; для усиления эмоционального воздействия нередко используются параллельные диалоги (Рахиль трижды просит царя Ирода пощадить ее младенца, а затем царь Ирод также трижды просит об отсрочке Смерть). Музыкальное оформление семейных представлений, как правило, не слишком сложное, но вполне соответствующее традиционному.

Прелесть семейных вертепов состоит в том, что в большинстве из них участвуют представители разных поколений (бабушки, мамы, папы, дети), а также в том, что в спектакле каждой семьи есть какой-то свой акцент, своя «изюминка», которая

---

<sup>11</sup>Фольклорный театр. Указ. изд., С. 335–345.

делает эти вроде бы очень сходные представления разными и демонстрирует возможности традиции, позволяющие каждому к ней приобщающемуся находить в ней или привносить в нее какие-то свои оттенки. Так, у Чернецовых особо подчеркнута религиозная сторона темы. Какая-либо форсированная эстетизация кукол и ящика отсутствует, они предельно просты и аскетичны. Чувствуется, что люди по-настоящему живут верой и очень органично ощущают себя в христианской традиции. В их спектакле много религиозных песнопений, кантов, псалмов. Все это придает действу необыкновенную достоверность.

У Гурковых исполняющая все роли Екатерина обладает явными актерскими способностями, и ей замечательно удается через интонации придать персонажам характерность, а некоторым и современное звучание (например, воины говорят у нее с узнаваемыми интонациями из нынешней «приблатненной» среды). У Власовых интересно решена комическая часть под названием «ВизажИст», как обозначено в подготовленной к спектаклю программке. В сценке горе-визажист, рекламирующий себя в качестве непревзойденного мастера, обещает незадачливой моднице превратить ее в красавицу. Однако в результате его усилий у дамы отрастает огромная борода.

Сочетание выраженного личностного творческого начала с глубоким уважением традиции делает семейный вертеп наиболее близким собственно фольклорному творчеству.

В заключение отметим: обращение современного человека к феномену вертепа оказывается весьма разнообразным. Стремясь выделить разные типы освоения человеком этого вида фольклорного театра, нельзя не отдавать себе отчет в том, насколько трудно проводить какие-либо границы, когда имеешь дело с явлением живым, насколько сложно естественный творческий процесс заключить в аналитические рамки. Вместе с тем всё то, что происходит сегодня в среде, играющей вертеп, в очередной раз ярко демонстрирует удивительную гибкость фольклорной традиции, ее способность без отторжения «вживляться» в самые разные, иногда очень далекие культурные материи и организмы.

Н.Ю. Данченкова

## НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В ХОРОВОЙ ОБРАБОТКЕ. С.А. ЖАРОВ И ХОР ДОНСКИХ КАЗАКОВ

**В**ся история русской музыкальной культуры Нового времени (с конца XVII века) неразрывно связана с различными видами обработки народной песни. Нотные записи в рукописных песенных сборниках, переделки-перелицовки народных песен в «песенной» опере XVIII века, цитирование в инструментальной музыке разнообразных жанров, аранжировки песен для камерного и концертного исполнения, создание авторского композиторского музыкального языка на основе творческого усвоения народного мелоса – вот далеко не полный перечень тех путей, которыми народная песня входила в музыкальное искусство России XVIII—XX веков. Зарождение и становление каждого значительного музыкального явления (направления) в послепетровской России почти всегда было сопряжено с *новым* обращением к народной песне – новым ее восприятием, переосмыслением, новыми методами творческой переработки. История этой *другой жизни* народной песни, иначе говоря, история русского музыкального фольклоризма, еще известна достаточно неполно и отрывочно. Между тем она составляет одну из увлекательнейших сторон отечественной музыкальной культуры.

В середине 1890-х годов складывается Новое направление в русской церковной музыке, отмеченное *новым* отношением к национальной музыкальной традиции и, прежде всего, к народно-песенному достоянию. Идеи творцов и создателей этого направления (Ст.В. Смоленского и музыкальных деятелей Синодального училища в Москве, прежде всего А.Д. Кастальского, В.С. Орлова), безусловно, «вышли» из почвенных глубин русской музыкальной культуры. В них воплотилось давно чаемое в области церковной музыки возвращение на

стезю истинно национального по духу и по языку певческого искусства, органически связанного с традицией древнерусского церковного пения. Как теперь хорошо известно, главным направлением в создании нового певческого стиля стало переложение древнерусских монодических (унисонных) роспевов на *современную музыкальную речь*, приближение их к современным нормам хорового звучания. Самый же метод такого *переложения* оказался довольно радикальным: монодийные знаменные роспевы обрабатывались в многоголосной хоровой фактуре с широким и изобретательным применением средств, используемых в народном многоголосном пении. Конечно, на практике дело вовсе не ограничивалось *только* народно-песенными приемами и техникой (в то время реальное народное многоголосие было изучено совсем мало). Хоровые композиторы этого круга в своем творчестве использовали также обширный спектр достижений национальной композиторской школы, избирательно – европейской музыки. Но, действительно, народная манера распевать песню в ансамбле была взята за образец, согласно которому и формировалась фактурная ткань в песнопениях нового типа. Помимо прикладного использования знаний о народно-песенной культуре Новое направление исповедовало своего рода *культ* народной песни. Именно в Синодальном училище народная песня стала фундаментом музыкального образования регентов и певчих церковных хоров, будучи включена в различные дисциплины учебного курса<sup>1</sup>. Это начинание «синодалов» развернулось в целое движение, получившее всероссийский резонанс в первые десятилетия XX века. Крайне примечательно, что в этом движении соединились усилия церковных музыкальных деятелей и музыкантов-этнографов. В Москве этому благоприятствовала особая близость Этнографического отдела с выделившейся из него Музыкально-этнографической комиссией (МЭК) при Обществе любителей естествознания, антро-

---

<sup>1</sup> См. раздел (VI), посвященный учебным программам Синодального училища в кн.: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы. / Сост., вступит.ст. и коммент. С.Г. Зверевой, А.А. Наумова, М.П. Рахмановой. М.: Языки славянской культуры, 2004.



пологии и этнографии при Московском университете к идеям и начинаниям Нового направления церковной музыки, ведущие деятели которого являлись членами комиссии. При активном участии «синодалов» музыканты-этнографы сумели организовать музыкально-этнографические концерты (первый концерт – в 1893 году) и регулярные демонстрации народно-песенного материала в хоровом исполнении. С 1902 года дирижером «показательного» хора, как раз и предназначенного иллюстрировать живым звучанием разнообразные мероприятия МЭК, стал А.В. Никольский. На тот период метод исполнения народных песен в хоровой аранжировке – в том числе и в этнографических целях – был, конечно, во многом вынужденным, поскольку фонограф только-только входил в полевую исследовательскую практику, а широкое научное освоение народных традиций многоголосного пения началось только с конца 1950-х годов. Однако именно такое звучание народной песни – в виде хоровой обработки – оказалось чрезвычайно созвучным духу и запросам времени. Здесь уместно вспомнить и другие, очень популярные в те же годы, виды художественных обработок: для оркестра народных инструментов (В.В. Андреев, Н.М. Привалов), для вокальных ансамблей различного состава, для пения с сопровождением фортепиано, гитары, инструментального ансамбля, симфонического оркестра и т.п. Вал подобной композиторской продукции был столь велик, что 4-й выпуск «Трудов МЭК» был полностью посвящен публикации «Опытов художественной обработки народных песен» (1913).

На разработку и реализацию в музыкальном творчестве новых идей Новому направлению история отпустила мало времени. Первые публичные исполнения произведений в новом стиле состоялись в середине 1890-х годов, а в середине 1920-х годов с выживших и оставшихся в России духовных композиторов и регентов новой «красной» властью были взяты подписки о нераспространении собственных духовных сочинений. За это время в практическом творчестве было достигнуто многое, появилась целая хоровая школа, создавшая значительный пласт духовных песнопений в различных жанрах, выпестовавшая новый универсальный инструмент для их исполнения – хор нового типа. С этими великими достижениями была неразрывно связана и

утвердившаяся на практике новая эстетика хоровой обработки народной песни. Напомним некоторые основные – основополагающие – идеи и прозрения, давшие импульс и направление всему движению.

**Эстетические взгляды. Концепция национальной русской музыки.** В XIX веке на смену отрицанию национального значения древнерусской певческой традиции приходит постепенное возрождение интереса к ней. Решительный перелом произошел в начале 1860-х годов, когда в Москву прибыл В.Ф. Одоевский. Его научная деятельность стимулировала подлинное «умственное возбуждение» в области церковного пения<sup>2</sup>. Методом изучения Одоевского стало не просто исследование палеографических музыкальных текстов, но постоянное сравнение их с живыми формами народной музыки<sup>3</sup>. В дальнейшем идея сродства древнего церковного пения с пением народным (мирским) и с народной песней становится фундаментальной позицией музыкальных деятелей, выступивших за преобразование церковного пения в духе национальных традиций. Так, Ю.Н. Мельгунов, один из лучших исследователей русской народной музыки своего времени, высказывал твердое убеждение в том, что русские песни имеют, несомненно, тесную связь с церковными мелодиями<sup>4</sup>. Более того, по мысли Мельгунова, «церковное пение есть, в сущности, один из видов народного творчества. Знакомство со строем народной песни, без сомнения, прольет много света на церковную музыку»<sup>5</sup>. П.П. Сокальский, первый русский музыкальный

---

<sup>2</sup> *Рахманова М.П.* Вступительная статья. 1860–1870-е // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918). М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 26.

<sup>3</sup> *Бессонов П.А.* Знаменательные года и знаменитейшие представители последних двух веков в истории церковного русского пения // Там же. С. 26.

<sup>4</sup> *Мельгунов Ю.Н.* Записка о церковной музыке, читанная в заседании Московского Общества любителей церковного пения в мае 1883 года // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918). М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 213.

<sup>5</sup> Там же. С. 215.

ученый нового типа, подтвердил свое понимание русской музыки созданием двух трудов: о русском церковном пении и о русской народной музыке<sup>6</sup>. Но наиболее действенными оказались идеи и усилия Ст.В. Смоленского. «Блуждание русской певческой мысли по иноземным путям, – писал А.В. Никольский, – служило для Степана Васильевича предметом глубокого огорчения; он горячо мечтал о том времени, когда это “шатание” прекратится и наше пение станет самобытным, покоящимся на русско-народных основаниях, выделив всю их чарующую красоту и силу. Рассуждая о переложениях древних роспевов, Степан Васильевич заявлял не раз, что гармоническая основа для этих роспевов неприложима по существу»<sup>7</sup>. К переложению церковного роспева следует подходить так же, как и к переложению народной песни, поскольку «церковный напев и народная песня – брат и сестра, дети одного отца и одной матери»<sup>8</sup>. Ведь, по мысли Смоленского, национальная русская музыкальная традиция и складывалась из «двух древних народных музыкальных искусств – искусства песенного мирского и искусства церковно-певческого»<sup>9</sup>. Смоленскому принадлежит и весьма новаторская идея о возможности изучения этих «двух народных искусств» *друг через друга*: «Разъяснение незаписанного мирского народного песенного творчества с помощью грамматики русского древне-церковного пения, давно уже составленной, ...сближение церковного певческого искусства в общих его основаниях с мирским народным песенным творчеством – вот та верная и

---

<sup>6</sup> Сокальский П.П. История церковного пения в России. Одесса, 1871; Русская народная музыка в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.

<sup>7</sup> Никольский А.В. С.В. Смоленский и его роль в новом направлении русской церковной музыки // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. М.: Языки русской культуры, 1998. С.156.

<sup>8</sup> Смоленский Ст.В. Оближайших практических задачах и научных разысканиях в области церковно-певческой археологии // Памятники древней письменности и искусства. Вып. 151. СПб., 1904. С. 28.

<sup>9</sup> Там же. С.15.

твердая почва, та надежная опора, на которой можно встать сознательно для шага вперед в русском музыкальном искусстве»<sup>10</sup>. А будущая русская музыка для Смоленского – это искусство, синтезировавшее две ветви традиционного культурного наследия в новое органичное целое. И, конечно же, это новое искусство может быть только хоровым.

**Новая концепция хора.** Величайшим завоеванием Нового направления явилось возрождение русской и православной, в своей основе, концепции хора. Хор а *capella* вновь стал трактоваться как универсальный, полностью самодостаточный музыкальный орган исполнения, звучание которого абсолютно самоценно и не нуждается ни в каком инструментальном сопровождении. Вера в одухотворенную сущность *только* вокальной музыки, нераздельно связанной со словом, помогла открыть и воплотить на практике принципы и методы хоровой *инструментовки* – создания партитурных переложений для хора, аналогичных переложениям для симфонического оркестра. О правомочности и обширных перспективах такой интерпретации хора как «вокального оркестра» писал А.В. Никольский: «Было время... когда тайна колористических красот оркестровых инструментов была чужда музыкальному сознанию и когда искусство инструментовать стояло далеко не на той высоте, как ныне, когда раскрытие этой тайны совершенно преобразило оркестр, сделав его способным проявлять положительно чудеса самых изумительных эффектов звучности. Оркестр современный поднят на небывалую высоту, неведомую классическому XVIII веку, именно через использование не столько технической виртуозности, сколько богатств в области тембров. Те же богатства имеются и в хоре; остается обратиться к ним же, и нет сомнения, что они оправдают себя: хор преобразуется и станет поразительным не менее своего младшего брата – оркестра»<sup>11</sup>. Именно поэтому «для хора пьеса должна быть так же “инструментована”, в виде партитуры на

---

<sup>10</sup> *Смоленский Ст.В.* О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области церковно-певческой археологии // Памятники древней письменности и искусства. Вып. 151. СПб., 1904. С. 28.

<sup>11</sup> ГЦММК им. Глинки, ф. 294, ед. хр. 261, л. 70. Цит. по машинописной копии Л.А. Никольского. С. 2.

целую страницу, как это принято в оркестровых партитурах»<sup>12</sup>. Свое высшее воплощение идея хоровой инструментовки получила в разработке принципа *тембризации*<sup>13</sup>. Этот принцип состоял в делении основных хоровых партий на составляющие их голоса-тембры: «...к хору можно подойти не как к комплексу из четырех только массовых голосов, а как к богатейшему ансамблю, содержащему в себе до полутора десятков разных тембров, имеющих каждый свой особенный и яркий колорит, и могущих, при надлежащем использовании, дать звуковые эффекты, неизмеримо большие, чем какие обычно извлекаются из смешанного хора. Каждая хоровая партия есть, строго говоря, целое “семейство” голосов, в составе не менее трех и даже четырех каждое... Такая партитура способна совершенно наглядно и конкретно выявить все желательные и возможные тембровые оттенки для каждой фразы и каждого отдела хорового произведения. При написании такой партитуры композитор, очевидно, должен поступить точно так же, как при инструментовке своих сочинений для оркестра»<sup>14</sup>.

Принцип тембризации открывал перед хоровым искусством новые, прежде неведомые, перспективы и возможности в отношении колористической звукоизобразительности. Становилось возможным красочно оттенять самые тонкие нюансы в «живом» интонировании хоровых сочинений, а также исполнять в хоре музыкальные произведения самого разного, даже невокального склада, что прежде считалось для хора в принципе неисполнимым.

Победа над звуковой «материей» открывала пути для осуществления основной задачи нового хорового искусства: воспита-

---

<sup>12</sup> ГЦММК им. Глинки, ф. 294, сд. хр. 261, л. 70. Цит. по машинописной копии Л.А. Никольского. С. 2.

<sup>13</sup> Вот как объяснял необходимость использования именно этого термина один из его создателей, А.В. Никольский: «По понятным причинам, термин “инструментовка” в данном случае, очевидно, не применим; но раз он необходим, его нужно создать. Принимая во внимание то, что в хоровой партитуре, главным образом, имеется в виду дать возможно большую роль тембровым свойствам хоровых партий, то и самый процесс составления партитуры сводится, в сущности, так сказать, к “тембризации”. Это выражение и можно принять за новый термин» (*Никольский А.В.* К вопросу о новых путях в области хоровой композиции // Музыкальная новь, 1924, № 6–7).

<sup>14</sup> Там же.

ния хоровых коллективов, обладающих универсальной певческой техникой и способных к равно совершенному исполнению церковных песнопений, народных песен и всего богатейшего наследия светского музыкального искусства (русского и зарубежного).

**Хоровая обработка народной песни.** До реформы хорового пения, осуществленной Смоленским в стенах Синодального училища, практика хорового исполнительства в России четкой и непроходимой гранью разделяла исполнение церковных песнопений богослужебного обихода и всех прочих светских произведений (куда входила и народная песня). Согласно постановлениям Св. Синода духовные песнопения и молитвы, употребляемые в православном богослужении, не могли исполняться вне храма, духовная музыка не могла звучать в публичных концертах в соседстве «с музыкой светскою, оперною и другою», не могла исполняться в театрах<sup>15</sup>. Изменение практики духовных концертов началось только с 1895 года<sup>16</sup>. В свою очередь, народные песни публично исполнялись хорами и ансамблями сугубо светскими, никак не соприкасавшимися с богослужением, с клиром.

Переосмысление народной песни как искусства *национального и высокого*, сопоставимого по духу и художественному совершенству с искусством церковно-певческим, изменило «репертуарную политику». Народная песня становится музыкальной основой воспитания и профессиональной подготовки будущих регентов и церковных певчих. В учебном процессе Синодального училища народно-песенный материал используется в курсах многих дисциплин начиная с 1890-х годов. В 1900-е годы эта практика получает официальное признание с утверждением новых учебных программ<sup>17</sup>. По примеру училища, народно-песенный материал обширно и разнообразно представлен в учебных и концертных про-

---

<sup>15</sup> См. подробнее в: *Левашёв Е.* Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Сб. ст., исследований, интервью / Ред.-сост. Ю.И.Паисов. Вып. 1. М., 1999. С. 16–17.

<sup>16</sup> Там же. С. 25–29.

<sup>17</sup> См. опубликованные учебные программы в кн.: *Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы. / Сост., вступ. ст. и коммент. С.Г. Зверевой, А.А. Наумова, М.П. Рахмановой. М.: Языки славянской культуры, 2004.*

граммах ежегодных летних регентско-учительских курсов, учреждений Смоленским, открывшихся в Москве (1910) и Петербурге (1911)<sup>18</sup>. Курсы оказали очень большое влияние на развитие и обновление церковно-хорового пения во всероссийском масштабе.

Совершенно ясно, что в своем первоначальном виде народная песня была непригодна к хоровому исполнению. К такому заключению пришел еще Сокальский в своей знаменитой книге. Собственно, он-то и сформулировал неизбежность перехода народной музыки из сферы устного фольклорного бытования в разряд музыки «ученой» – высокого музыкального искусства<sup>19</sup>. В тот период, на рубеже XIX—XX веков, почти и не было (за исключением сборников Е.Э. Линевой, предшествовавших им слуховых записей в сборниках Ю.Н. Мельгунова, Н.М. Лопатина и В.П. Прокунина, Н.Е. Пальчикова) документально достоверных записей народного многоголосия. Но сами формы многоголосного народного пения еще во множестве существовали в народном обиходе, были на слуху у всех, кто мало-мальски был знаком с народной жизнью. В этой ситуации и старые сборники песен, составленные в XIX веке, оказывались существенным подспорьем. Именно на изучении материала этих сборников и было выработано весьма передовое для своего времени *знание* о музыкальном языке народной песни, своего рода «практическая» народно-песенная теория. По «внушению» неутомимого Смоленского, первым разработчиком этой теории стал А.Д. Кастальский<sup>20</sup>. Положения теории были применены к созданию новых духовных произведений, в которых, как страстно того желал Смоленский, наконец зазвучала национальная музыкальная «природа». Почти одновременно с этим стали появляться и обработки народных песен, выполненные в том же стилистическом ключе. Что же нового появилось в приемах обработки?

---

<sup>18</sup> *Леваиёв Е.* Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова. Указ. изд. С. 29.

<sup>19</sup> «Теперь настало время для наших культурных слоев *преимущественно принять музыкальное наследие от народа* и продолжать развитие его творчества в формах культурного национального искусства, пользуясь элементами, выработанными историей и гением всего народа» (*Сокальский П.П.* Русская народная музыка. Указ. изд. С. 197).

<sup>20</sup> Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Указ. изд. С. 86–89, 318–319.

«Как и русская народная песня, церковная мелодия построена на своеобразном основании, ничего общего не имеющем с европейским мажором и минором»<sup>21</sup> – это утверждение стало отправной точкой в работе с народно-песенным материалом. Никольский наиболее подробно и часто обсуждал в печати и не только различные проблемы нового художественного стиля, поэтому мы воспользуемся его меткими и глубокими характеристиками. «Современная обработка народных песен, строго говоря, имеет очень мало сходства с гармонизацией в собственном смысле этого слова, так как в ней тщательно избегают установленных правилами гармоний, каденций и оборотов, напоминающих последние, что, как известно, является самым характерным приемом при гармонизации, а равно и пользуются настоящими аккордами далеко не в той мере, как свободными сочетаниями в виде двоезвучий, унисона и т.п.»<sup>22</sup>. То есть, иными словами, в обработке важным становится не «присочинение» нормативного гармонического сопровождения, а создание «дополняющей» фактуры, наиболее приближенной к звучанию песни в народном распеве. Именно поэтому столь важными становятся ненормативные с гармонической точки зрения унисоны, двузвучные сочетания голосов, линейность мелодического развертывания, пронизывающая движение всех голосов фактуры и приводящая к образованию созвучий не только терцовой структуры.

Подчеркнем, что именно такие же приемы использовались и при «аранжировках» унисонных древнерусских распевов; и в этом на практике и выявлялось их сродство с народными напевами: «Сближение песни с древне-церковными распевками нельзя считать насильственным, а тем более шокирующим, ибо несомненно, что в обоих видах русской музыки сказался один и тот же народный дух, а следовательно, и тождественность первооснов музыкального мышления»<sup>23</sup>. Точно так же и звучание обработки народной песни обнаруживало определенное сродство с духовным песнопением. В таком сходстве звучаний не было ничего стран-

---

<sup>21</sup> *Никольский А.В.* С.В. Смоленский и его роль в новом направлении русской церковной музыки // Русская духовная музыка. Т. I. Указ. изд. С. 157.

<sup>22</sup> Там же. С. 157.

<sup>23</sup> Там же.



ного, ведь песня и распев изначально были осознаны как явления сродные, а потому и сходны были формы их хоровых переложений.

О проблеме поисков нового русского стиля точно и емко говорит Никольский: «Отвергая законность гармонизации в области переложения церковных мелодий, Степан Васильевич столь же определенно высказывался и против приложения в данном отношении начал европейского контрапункта (поскольку основа европейского контрапункта – григорианский *santus firmus*, весьма далекий от русских церковных распевов. – *Н.Д.*). ...Русским нужен контрапункт, как нужна и гармония, но и тот и другая должны быть своеобразными, органически возросшими на родной почве»<sup>24</sup>. Именно поэтому, как говорит Никольский далее, «в сочинениях этого направления мы не находим уже прежнего господства гармонии и ее законов; не встречаем и стереотипных имитационных форм – наследия западного контрапункта. Взамен этого мы можем усмотреть такие особенности письма и изложения, которыми характеризуется русская народная песня, а также и древнецерковные напевы. Эти особенности, взятые вместе, в общей сложности, дают право говорить о зарождении того, что Ст. Вас. называл *русской контрапунктикой*. *Контрапунктика* (термин, правду сказать, не из удачных) – смешение элементов гармонии и собственно контрапункта, причем как гармония, так и контрапункт являются в форме обновленных и пересозданных»<sup>25</sup>. «Пересоздание» выразилось в создании оригинального – синтетического – типа фактуры, в нём, при сохранении главенства линейного развертывания, соединялись разные элементы гармонии и полифонии. К такому способу изложения как нельзя лучше подходили слова дьяка И. Коренева (XVII век), сказанные им с глубоким негодованием о стилистике древнерусского строчного пения: ни одноголосие, ни многоголосие<sup>26</sup>.

Что же было синтезировано в стиле Нового направления?

---

<sup>24</sup> Никольский А.В. С.В. Смоленский и его роль в новом направлении русской церковной музыки // Русская духовная музыка. Т. I. Указ. изд. С. 157.

<sup>25</sup> Там же. С. 159.

<sup>26</sup> Мусикийская грамматика Николая Дилецкого / Посмертный труд С.В. Смоленского, изданный на средства председателя Общества графа С.Д. Шереметева. ОЛДП, 1910. С. 17.

Предоставим опять слово Никольскому: «... в редком сочинении не применяются запрещенные западной гармонией параллельные ходы октавами и даже квинтами. Это *новшество* тем не менее чувствуется как музыкальное выражение, вполне законное в русском сочинении, и слуха ничуть не оскорбляет. Затем бросается в глаза постоянная смена четырехголосия сочетаниями 2-х и 3-х-голосными, где, следовательно, гармония поступает своими правами в пользу 3-х и 2-х-голосного контрапункта. Откуда взят такой прием? Очевидно, из народной манеры распевать песни хором, где унисон и многоголосие равноправны и то и дело встречаются одно за другим. Еще нередко целые фразы пропеваются каким-либо голосом на фоне выдержанного тона, одного или двух (в октаву или квинту). Это византийский *исон*, своеобразно использованный русскими композиторами в области церковного пения»<sup>27</sup>.

Это – общие стилистические принципы, получавшие индивидуальное преломление в творчестве композиторов Нового направления. Ими определялся склад и характер зафиксированного музыкального текста народно-песенных обработок.

Однако в реальном хоровом звучании большое значение приобретало мастерство *хоровой аранжировки* дирижера хора – та интерпретация, которая и создавала конкретный и неповторимый звуковой образ. С применением метода *тембризации* открывались широкие возможности для создания индивидуальной темброво-кolorистической партитуры *каждого* произведения. Подразделяя или, наоборот, по-новому группируя хоровые голоса, хормейстер мог значительно обогащать и разнообразить звучание, задуманное композитором. Именно поэтому звучание хорового ансамбля под управлением выдающихся хормейстеров обрело ярко своеобразный, индивидуальный характер, становилось произведением искусства, получало самостоятельное художественное значение.

Представление об этом удивительном искусстве, оказавшемся столь хрупким перед лицом глобальных исторических катаклизмов, дает творческое наследие выдающегося русского хоро-

---

<sup>27</sup> Мусикийская грамматика Николая Дилецкого / Посмертный труд С.В. Смоленского, изданный на средства председателя Общества графа С.Д. Шереметева. ОЛДП, 1910. С. 17.

вого дирижера XX века – С.А. Жарова, запечатленное средствами звукозаписи. В качестве основного материала для данной статьи мною была привлечена коллекция фонозаписей на компакт-диске, опубликованном Московским подворьем Свято-Троицкой Сергиевой Лавры<sup>28</sup>.

**Сергей Алексеевич Жаров**<sup>29</sup> (1896—1985) прославился как руководитель лучшего хора Русского Зарубежья – Хора донских казаков, которым он управлял около 60 лет.

---

<sup>28</sup> Русские народные песни в исполнении Хора донских казаков под управлением Сергея Жарова: Архивные записи 1950-х гг. из коллекции А.А. Васильева. Московское подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2004.

<sup>29</sup> Материалы о биографии и творчестве С.А. Жарова в России представлены весьма скупо. См.: Сергей Алексеевич Жаров. Главы из воспоминаний // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 455–461; Александр Петрович Смирнов. Воспоминания о Синодальном училище и хоре: Комментарий № 48 // Там же. С. 528–529; См. также: *Клинский Е.* Сергей Жаров и Донской казачий хор. Берлин, 1931. Имеются также Интернет-публикации по адресу: <http://www.portal-slovo.ru>. Приведем краткие биографические данные. С.А. Жаров родился в г. Макарьеве Костромской губ., в купеческой семье. Впервые на клирос певчим встал в 5-тилетнем возрасте. В 1906–1917 годах обучался в Синодальном училище. Воспитанник Н.М. Данилина. После окончания училища недолго преподавал пение в женской гимназии г. Макарьева, регентовал в одном из соборов города. Был призван в Красную армию, попал в плен и оказался на Дону, прошел подготовку на курсах пулеметчиков и вступил в пулеметный полк 3-й Донской дивизии генерала Абрамова. На фронте совершал чудеса храбрости, за что удостоивался наград, в свободное время исполнял обязанности полкового регента. С полком отступал в Крым, в ноябре 1920 года покинул Россию с дивизией, которая эвакуировалась из Керчи в Турцию на пароходе. Казаков отправили в лагерь под Константинополем – Чилингир. В тяжелейших условиях лагеря беженцев начальник дивизии приказал Жарову собрать певцов и создать хор. В марте 1921 г. казаки были переселены на о. Лемнос, где греческое духовенство уступило русским церковь для богослужения, а Жаров стал церковным регентом. Потом казаков переместили в Болгарию, в Софию. При помощи русских балерин А. Павловой и Т. Карсавиной Хор донских казаков получил приглашение на работу во французской провинции и визы на проезд через Вену. В Вене 04.07.1923 г. состоялся

В хоровом искусстве Жаров выступил продолжателем традиций Синодального хора и народившейся в России начала XX века новой хоровой культуры. Творчество Жарова было во многом новаторским; выдающийся регент сумел на практике воплотить давнюю мечту В.В. Стасова, страстно желавшего «наступления правды» в хоровом пении. Под «правдой» матерый борец со всякой рутинной и закостенелыми формами подразумевал установление новой эры в пении хоров, когда «они перестанут распеваться правильно и условно... начнут исполняться со всею правдою, капризностью, неправильностью, которые присутствуют в устах народа»<sup>30</sup>.

---

первый концерт хора в зале дворца Гомбург. Выступление хора стало настоящим триумфом. На концерте присутствовал Дж. Пуччини, по рекомендации которого с хором был заключен контракт на концертное турне по Австрии. Пуччини рекомендовал хор и в Италию. Концерт в Милане стал началом непрекращающегося успеха хора. До 1930 г. основное место пребывания хора – Германия. Концерты хора проходили при неизменно переполненных залах. На концертах постоянно присутствовали виднейшие представители русской эмиграции. С Жаровым поддерживали близкие отношения С.В. Рахманинов, Ф.И. Шаляпин, И.Ф. Стравинский, А.Т. Гречанинов, И.А. Бунин, Б.К. Зайцев, А.И. Куприн. С 1930 г. начались гастрольные поездки в Америку, куда хор переселился окончательно в 1936 г. получив постоянные визы, а потом и гражданство. До начала 1980-х годов хор регулярно пел в Соединенных Штатах, совершал многочисленные турне по Европе и странам мира. Записи хора разошлись многомиллионными тиражами, о хоре были сняты фильмы. Жаров оставался бессменным руководителем Хора донских казаков. Репетиции хора были ежедневными, независимо от условий и расписания концертной жизни. Состав хора с течением времени обновлялся (помимо русских, в него входили украинцы, болгары, даже греки), однако немало певцов пели с момента основания хора на протяжении десятилетий. Скончался С.А. Жаров в ночь с 5 на 6 ноября 1985 года в Лейквуде, штат Нью-Джерси. (По материалам буклета к CD «Русские народные песни в исполнении Хора донских казаков под управлением Сергея Жарова». Архивные записи 1950-х гг. из коллекции А.А. Васильева. Автор текста очерка о С.А. Жарове – М.П. Рахманова.)

<sup>30</sup> *Стасов В.В.* Письмо к Е.Э. Линевой // Труды музыкально-этнографической комиссии. Т. II. М., 1911. С. 384.

Связь с традицией и новаторство Жарова наиболее явно воплотились в создании уникального хорового коллектива, обладавшего качествами универсального музыкального «инструмента». По своему составу хор скорее напоминал ансамбль: первоначально он состоял из тридцати, в дальнейшем – не более чем из двадцати пяти человек (плюс небольшая группа танцоров). Неповторимая оригинальность жаровского хора заключалась в искусно подобранном составе мужских голосов, обладавших одновременно безусловно «русским» звучанием и почти беспредельной вокальной техникой. Стоит подчеркнуть, что «русское» звучание хора чуждалось демонстративного этнографизма и ложного «народничества» – этого растиражированного в СССР образца «национального» пения. «Русскость» происходила от отсутствия фиксированного деления на голосовые партии и стандартных приемов пения. Хоровые голоса были лишены усредненно-типовой окраски; в жаровском хоре отсутствовали «типичные» басы, баритоны и тенора. По звучанию голосов хор вызывал ассоциации с Синодальным хором под управлением В.С. Орлова<sup>31</sup>. Как и там, в хоре Жарова басы имели баритональную звучность, были очень подвижны; баритоны отличались звонкостью звука и виртуозной техникой; для мягких и нежных теноров, казалось, не существовало пределов ни диапазона, ни технической сложности. Совершенной музыкальностью и безупречным качеством звука отличались тенора-фальцетисты, расширявшие хоровой диапазон вверх до *ми* второй октавы. Фальцет теноров-солистов многократно перекрывал и эту, столь высокую для мужского хора, высотную «планку». Максимальное погружение в нижний регистр обеспечивали легкие и подвижные басы-октависты. Подобный по характеру звучания струнному оркестру, мужской хор Жарова обладал певческим диапазоном, равным диапазону смешанного хора. Идеальная ровность отличала звучание хора в пределах всего огромного объема.

---

<sup>31</sup> *Никольский А.В.* Василий Сергеевич Орлов (регент и директор Синодального хора) // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 196–197.

Такой строй хорового ансамбля обеспечивал жаровскому коллективу подлинный универсализм и позволял (в соответствии с идеями Нового направления) в равной мере художественно исполнять: 1) богослужебные<sup>32</sup> и внецерковные духовные песнопения; 2) обработки народных песен (русских и славян) и 3) классическую музыку русских композиторов. Все – в специальных виртуозных обработках самого Жарова, а позднее в Америке – и Константина Шведова и некоторых других музыкантов. В необходимости делать собственные обработки Жарова окончательно убедил С.В. Рахманинов<sup>33</sup>: в ту пору обработки специально для мужского хора отсутствовали, к тому же и к самим переложениям Жаровым предъявлялись требования, соответствовавшие новому пониманию хора. Стилистика «русской контрапунктики» была утверждена во всех разделах репертуара хора Донских казаков. Тем самым «русский стиль» хора был закреплен окончательно. И – что особенно важно для нашей темы – народная песня была (тоже окончательно) причислена к роду *высокого* музыкального искусства. Именно этот фактор – прямое соотнесение/сопоставление народно-песенных обработок с вершинными жанрами русской музыки, прежде всего, с духовным пением – поставил на небывалую художественную высоту исполнение хором Жарова народных песен. В каждой обработке – свой яркий, неповторимо индивидуальный звуковой образ, своя особая логика «раскручивания» музыкального сюжета на основе словесного текста, свой технический «секрет». И в этом отношении искусство Жарова-аранжировщика, несомненно, продолжало традиции великого русского хормейстера, его учителя по Синодальному училищу, Н.М. Данилина.

Жаровская эстетика исполнения народной песни неслала в себе «память» о живых культурных традициях России в 1900–1910-е годы. Это время было особенно благоприятно для казачьей народной песни, которая имела статус главного (узакон-

---

<sup>32</sup> Хор донских казаков при всякой возможности принимал участие в богослужении в православных храмах тех городов, где бывал на гастролях.

<sup>33</sup> См. текст буклета к CD «Русские народные песни в исполнении Хора донских казаков под управлением Сергея Жарова». Архивные записи 1950-х гг. из коллекции А.А. Васильева.

ненного) вида музыкального искусства во всех частях Русского казачьего войска. В исполнении хоров военных песельников песня была неотъемлемым компонентом казачьей войсковой службы, звучала и в провинции, и в столицах, отрываясь от традиционного казачьего быта и приобретая «общерусские» черты. Для начала XX века, с его большим увлечением народным искусством, народным пением в самых разных слоях общества, было характерно разнообразие форм сценической интерпретации народно-музыкальных жанров. Особенной популярностью пользовались разнообразные хоры (Д.А. Агренева-Славянского, М.Е. Пятницкого), ансамбли и солисты, разыгрывавшие на сцене целые композиции народных песен, используя для этого бутафорию и различные игровые приемы. Не ослабевала и популярность оркестров народных инструментов, культивировавших особую виртуозную манеру песенных аранжировок. В этом пестром калейдоскопе весьма размытым было само представление о «народности» исполнявшегося репертуара. Под «народной песней» понимался обширный конгломерат произведений, бытующих в устной или полуустной форме в городе и его предместьях, песни собственно народные (безымянные) и авторские, бытовые романсы и так называемая литературная «русская песня».

Именно в таком ключе трактовал «народную песню» и Жаров. В репертуаре его хора – строевые казачьи песни и песни «донских малороссов» (выражение А.Д. Листопадова), народные русские песни и литературная «русская песня», песня авторская (включая песни советских кинофильмов), композиторский романс и т.п. Выбирается то, что поют «в народе» и часто у всех на слуху, но увлекательное по сюжету, яркое по чувству, колоритное по музыкальным качествам, что «берет за душу». И здесь много переключек с подлинно традиционной народной культурой: хорошо известно, насколько многосоставен и стилистически разнороден по составу репертуар одного села или даже фольклорного коллектива. Велик и образный разброс репертуарных произведений в Хоре донских казаков. Особенно же бросается в глаза любовь Жарова к шутке, веселью, озорному (подчас даже очень) песенному сюжету. Именно в таких песнях с наибольшим блеском проявились неистощимая изобретательность Жарова-аранжировщика и хормейстера, поистине безгра-

нические технические возможности его хора («Ох, на горке на крутой стоял майор молодой», «Поручик Чичерёв», «По малину рано утром я пошла» и др.). И уж, конечно, богаты оттенками эмоций и буквально «хватают за живое» и меланхоличный романс, и печальная драматичная песня. Но на чем бы ни остановил свой выбор художник, в его интерпретации всегда явно ощутимо восприятие «чутьем и меркою» *мужской* русской певческой традиции. Яркость и свободное изъяснение *мужского* начала – то, что так быстро утратила русская фольклорная культура при советской власти – пожалуй, и составляет самое впечатляющее свойство хорового стиля Жарова для современного слушателя.

Будучи сам уроженцем Костромского края, Жаров на редкость цельно и органично воспринял певческую «манеру» казачьего войскового хора. Любопытно проследить, как искусно моделируется «народное» звучание в его хоре, в котором значительная часть исполнителей была не только не казаками (к 1950-м годам, когда и были осуществлены переизданные ныне фонозаписи), но даже, бывало, и не русскими. Едва ли не важнейшее значение тут имела фактура многоголосия (та самая «русская контрапунктика»), лишенная квартетности, сплошного трех- и четырехголосия. Напротив, количество самостоятельных хоровых голосов постоянно видоизменялось, фактура «дышала». В собственно народных песнях репертуара фактура, как и в фольклорном пении, строилась на принципах противопоставления запевов и хоровых подхватов, унисонов, октавных дублировок, двухголосных втор и аккордового полнозвучия, растягиваний и сжиманий звукового поля, прозрачного звучания солиста или ансамбля солистов и хорового tutti. При этом основу художественной импровизации аранжировщика составляла склад фактуры/многоголосия, присущий исполнению данной песни в воинской среде. Изменения же фактурной формы в обработке подчинялись развитию поэтического сюжета и служили средством музыкального его «разыгрывания». Так, например, в казачьей строевой «Ой, на горке на крутой» (высмеивается майор, пытающийся на глазах у казаков залезть к любушке в окно) общая канва «фактурной драматургии» вполне традиционна: запев соло – к нему подключается



солист-вторя – и лавой обрушивается вступление хорового подхвата/припева. «Разыгрывание» состоит в передаче смешного подражания возбужденному говору майора и не менее возбужденному шепоту его подруги в запевках; кульминационные точки отмечены раскатистым хоровым посвистом и возгласами. А в казачьей украинской «Засвистали казаченьки», опирающейся на кантовое трехголосное изложение, ярким элементом, оживляющим несколько статичный склад многоголосия, стали быстрые шутовские арпеджио баса по разложенному трезвучию.

Стремлением возможно более индивидуализировать хоровую фактуру, видимо, было вызвано предельное усиление ансамблевости. В хоре Жарова самые разные ансамблевые комбинации возникают столь часто, что за ними, кажется, полностью исчезает ощущение хора как монолитного целого. Так, в скорбно-раздумчивой песне «Как заплакали гребенски казаченьки» («Не из тучушки ветерочки дуют») к солирующему в запеве басу присоединяется ансамбль фальцетистов на *pianissimo* в высоком регистре, далее ансамбль фальцетистов солирует на фоне негромкого пения хора *tutti*, через долгие *fermato*, на пределе возможного, передавая «слезные» оттенки волнения-трепета. В романсе «Гори, гори, моя звезда» чередуются два солиста между строфами – бас и тенор-фальцетист; в повторах же строк в строфе возникает кратковременный дуэт баса-октависта и дисканта. Почти целиком на сопоставлении разных ансамблевых сочетаний голосов – баса и баритона, баритона и тенора – построена песня «Среди лесов дремучих». Но даже и в моменты общего звучания Жаров часто «выводит» на первый план, на фоне хора, звучание нескольких солистов (в разных регистрах), либо, наоборот, вовсе заменяет хоровое *tutti* – *tutti* солистов. При этом следует учесть, что реальная фактурная ткань произведения не представляла собой нечто раз навсегда застывшее. Жаров часто в момент исполнения на эстраде вносил неожиданные изменения, меняя рисунок вступления голосов, динамические оттенки. Всеми этими приемами Жаров добился очень большого сходства своего хора с фольклорными «ансамблями виртуозов» (Е.В. Гиппиус) – небольшими ансамблями искусных певцов, культивирующими особо колорированные формы голосоведения. На глубокое родство с традиционной манерой мужского

пения/музицирования указывает и особое пристрастие Жарова к пению в предельно высокой тесситуре. Бравший нередко (по воспоминаниям его хористов) слишком высокий тон в начале произведения, Жаров еще поднимал строй в процессе пения; благодаря этому особую напряженную красочность приобретало звучание всех хоровых голосов, но особенно теноров-фальцетистов и дискантистов. В этой черте просматривается чисто народный дух соревновательности (стремления превзойти всех возможных и мнимых соперников), так ярко проявлявший себя в состязаниях русских народных певцов и инструменталистов<sup>34</sup>.

Но, пожалуй, высший результат применения метода хоровой инструментовки-тембризации в творчестве Жарова был достигнут в приеме изображения в хоре различных нехоровых (невокальных) звучностей. Излюбленная форма таких звучностей – подражание игре инструментов. Очень часто в песнях, предназначенных в действительности к исполнению с инструментальным сопровождением, или в песнях авторских, гармонического склада, Жаров разнообразит звучание хорового tutti, вводя вместо обычного пения вокальную имитацию игры аккомпанемента на разных инструментах, всевозможные подражательные «отыгрыши» и «ритурнели». Очень много подражаний инструментам народным: струнному народному оркестру («Гори, гори, моя звезда»: искусно изображается страстное исполнение романса дуэтом контрастных голосов – низкий бас и тенор-фальцетист в регистровых позициях, напоминающих о женском, сопрановом тембре – на фоне не менее страстного аккомпанемента «народного оркестра»/ хора. Здесь и сдержанное «подыгрывание» пиццикато «тум-тум», «тум-тум-тум», и характерные тремоло аккордов в «чувствительных» по-цыгански кульминациях солиста, и имитация вибрато на «одной струне» – последняя «ритурнель»); мандолине, гитаре («Красный сарафан»: гитарные переборы, бряцание с одиноко повисающим звуком), бандуре (украинская «Взяв би я

---

<sup>34</sup> Например, между исполнителями на приокской двойной жалейке устраивались традиционные «дунели» (дуэли), с целью выявить лучшего игрока, которого и нанимали потом в пастухи на сезон. (Гордиенко О.В. Краткое описание язычковых духовых инструментов русских пастухов. М., 2001. С. 57).

бандуру»: отыгрыш между строфами «пум-брынь-брынь-брынь» «играется» то плавно-задумчиво, то просто несется вскачь – в зависимости от эмоционального содержания куплета), гармонии («Дайте в руки мне гармонию»: подражательные ходы «та-та-та-та» и «туру-ру-ру», несвязное, *non legato*, исполнение песенного текста). На инструментах симфонического оркестра: пиццикато струнных (романс «Я бабочку видел»), военная труба с сурдиной («Кавалерийский марш»: начальный сигнал «на трубе», потом – изображение скачки «тара-рам, тара-рам, тара-рам»), духовой оркестр («Я помню вальса звук прелестный»: изображение стандартного вальсового аккомпанемента «ум-па-па»). Или просто воспроизводится банальное, но такое уместное по музыкальному смыслу сопровождение типа бас-аккорд («Вдоль по улице метелица метет»). В таких имитациях-подражаниях используется как весь хор, так и его части, с выделением групп солистов, с контрапунктическим наложением нескольких разнообразных фактурных пластов.

Помимо инструментальных, Жаров широко использует и другие подражательные фонации – среди них наиболее ярки хоровой смех, свист, улюлюканье. Подлинным фонационным шедевром является песня «По малину рано утром я пошла». Повествование ведется от лица девушки, «говорящей» с правдиво-наивным видом, якобы не понимающей, что же именно она делала в малиновых кустах вместо сбора ягод. Интонации простоватой дурехи утрированно (и очень смешно) воспроизводят два солиста, вторя друг другу в терцию. Двусмысленность ситуации раскрывается в репликах, возгласах из хора, в явно недвусмысленных «звуковых» намеках: искусно выстроенных глассандо (передающих насмешливое: «у-у-у!», «тю-у-у!»), тембровых переключках высоких голосов, многослойных каскадах смеха. Не менее весело и увлекательно разыграна и песня «Поручик Чичерёв». В ней – целый набор «смеховых» приемов: игра словами, разбитыми на слоги (начиная с фамилии главного героя), озорные подголоски – басовый, энергично взбегающий вверх в низком регистре, и сверхвысокий дискант, как метеор, проносающийся нисходящим глассандо по всей верхней части диапазона, раскаты мелодизированного свиста, быстрые хоровые «пробеги» с отрывистым исполнением каждого зву-

ка (*staccato*) – и заключительный (как бы от переизбытка сил) выкрик всего хора «ху-ху!».

В этих остроумных и крайне выразительных приемах очевидна связь с эстрадными жанрами и «номераами» начала XX века. Однако нигде они у Жарова не становятся самоцелью, а органично встраиваются в развитие драматургического замысла, в процесс «разыгрывания» песни, пластично переходя в другой – не менее красочный – вид фактуры. Чрезвычайная насыщенность и динамизм собственно музыкального сюжета в каждой песне столь велики, что целиком поглощают внимание слушателя. Увлеченно следуя за перипетиями хорового пения-игры, слушатель перестает ощущать изначальную синтетичность песенного жанра, являющегося художественным соединением *музыки* и *слова*. Магнетизм хормейстера внушает нам искреннее убеждение, что песня спета вся, полностью, до конца. И в этом – еще одна грань непревзойденного искусства маэстро. Ведь, если прислушаться, нетрудно заметить, что тексты его песенных обработок невелики: обычно не более 3-4 строф/куплетов. Но строфы подобраны необыкновенно точно, в них – действительно, сполна! – передана основная сюжетная линия. А посредством повторов (припевов, заглавных строф или наиболее значимых строк/стихов), звучащих в *разном* музыкальном оформлении, достигается ощущение исчерпывающей словесной полноты и архитектурной стройности целого.

Не знавшее давления иных законов, кроме закона художественного совершенства, искусство Жарова-интерпретатора было раскрыто в будущее, было нацелено на поддержание/сохранение традиции через ее непрерывное обновление и совершенствование. Именно поэтому сохраненное звукозаписью звучание хора – это своего рода живой культурный «мост» между великими завоеваниями русского певческого искусства рубежа XIX–XX веков и будущим расцветом русского хорового «дела».

*И.П. Уварова*

**«ЧЕЛОВЕК ДОЖДЯ».  
БЕСЕДЫ С ДМИТРИЕМ ПОКРОВСКИМ**

**Т**ри предварительных замечания.

1. Я не музыковед и, строго говоря, не фольклорист. Воспоминания мои о Покровском – личные (а какими они могут быть еще?!). Собственно все воспоминания о нем личные, кто бы ни был их автором. Воспоминания составили внушительную и объемную книгу «Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество» (М., 2004). Здесь же я собрала немного, что память сохранила, и по возможности то, чего нет в других мемуарах.

2. Близкими друзьями мы не были. Но встречались часто, и разговоров много было, и жаль теперь, что не ходила рядом с ним с тетрадкой, впрочем, одна тетрадь сохранилась.

3. Все забываю спросить Олю Юкетчеву: сейчас, когда уже нет на свете «шефа», что дождик тоже идет, если спеть «Под-Киевом-под-Черниговом»? Шел ведь, когда они вместе с ним пели, а теперь без него? Или всё же нужен кто-то, наделенный особыми полномочиями. В Австралии посвященный при сильной засухе дул в гудящую раковину до тех пор, пока не являлось в раскаленных небесах скудное облачко грядущей тучи. Так он ведь и был колдуном, этот абориген, в него живьем камни вшивали, чтобы увидел то, о чем не дано знать всем нам.

А Покровский? Какие там камни внутри?! Напротив, совсем напротив, дыра в сердце. И тем не менее ему открыты были «и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье».

И никакой мистики. Хотя – что и говорить – мистика в самом высоком понимании место всё же имела. Во всяком случае, именно так мы обозначаем явления, плохо переводимые на язык людей неискушенных.

Так что же, идет дождь, когда его не стало?

За окном, как устоявшаяся слякотная погода, стояли семидесятые годы. В ту пору мы были азартны. Азартны и скептически. Не то чтоб нас волновала истина в последней инстанции, но пафос разоблачения великой лжи владел нами. Как ни странно, всё еще продолжалось время разоблачений, время раскрытия карт. Карты оказались крапленными. Всё было не так, наоборот.

Не был японским шпионом В. Мейерхольд, а был великим режиссером. Не был К. Малевич психом с черным квадратом, но художником, тоже великим. И советская деревня наша – не «Жатва» Г. Николаевой, а «Матренин двор» А. Солженицына.

Отечественная словесность причитала на погосте, оплакивая деревенскую культуру. Горожане устремились в вымирающие села. Где они, носители и хранители? Из брошенных домов приезжие увозили лапти, самовары, забирали черные иконы, валявшиеся в пустующем коровнике. Как потом оказалось, от оплакивания погубленного народного бытия до мародерства рукой подать, но это уже другая тема.

Журнал «ДИ», так в просторечии называли «Декоративное искусство СССР», где я работала, брался выявить подноготную всякого предмета, рожденного в сельском быту. Всё сводилось к тому, что если Аполлон Бельведерский и благородней печного горшка, то русский горшок превосходил элина родословием, поскольку оказывался первичной моделью мироздания. И прялка модель, и ткацкий стан – кругом одни модели всё того же мироздания. В конце концов они начинали приедаться, сколько можно? Хотя, с другой стороны, всё это деревенское вымирало, обречено было, так что поминки были опять же уместны и даже необходимы.

Тут появился Покровский и сказал:

– Фольклор – живая система, а не вымершая.

Еще сказал:

– Когда в деревне умирает последняя хранительница традиций, рождается новая старушка...

Вскоре он стал в редакции своим, говорил, что «ДИ» – его родовая вотчина, поскольку родители его искусствоведы и еще потому, что пел былинку о снаряжении богатырского корабля, где

декор был описан в подробностях и добросовестно, а это прямое дело нашего журнала. И уже ни одно редакционное собрание не обходилось без Покровского и его ансамбля. Собиралась на нашем чердаке элита – художники, философы и представители новой науки – социологи. И покровские пели, «подкалывая», высмеивая всех. Плясали, заводя гостей, и такой стоял грохот, что соседи по подъезду собирались вызывать милицию, а узнав, в чем дело, готовы были терпеть конский топ хоть до утра.

Следом за удивительными их выступлениями летела Слава. Называли их «покровские». Они внезапно возникли в Москве и запели, да так, что пропускать их концерты было просто невозможно. Еще упустишь что-нибудь самое важное.

В Москве так никто не пел. Когда-то в студенческой экспедиции в Архангельской области довелось слушать нечто отчасти похожее, пели древние старухи дурными голосами, приняв самогону, и странно так, то ли не по-русски, то ли язык заплетается, словом, ничего не понятно, а тут – Покровский. Вот они в зале Чайковского на сцене. Кто в деревенском сарафане, кто при фартуке, всё подлинное, но какое-то случайное – то ли по бедности, то ли в том невнимании к наряду был свой смысл. Отличие от казенного ряженья, от серийных кокошников.

Но как же они пели! Непонятно и с непривычки странно было слышать их пение. Зал поначалу терялся, потом разогревался, потом заводился. Со сцены они уходили, сбегая вниз, шли к выходу приплясывая, притоптывая и петь не кончая, Покровский впереди. Лицо большое, бледное, усы черные тоже большие. Вроде бы белая маска, в прорезях зрачки, взгляд пронзительный. Или озорной, не понять. Но ни на кого не похож, это уж точно; шел, притоптывал, за ним все они с пением и топотанием, а зрители, а слушатели торопливо выбирались из кресел, устремлялись за ними, за ним, за его звуком, властным и призывным, из зала Чайковского – в метро «Маяковская», и мы следом, подпевали, притоптывали уже на эскалаторе и были доверчивы, как гамельнская детвора, бежавшая за странным бродячим музыкантом.

Да кто же он, вожак певчей стаи? Музыкант. Образование столичное, а пение дремучее, из затерявшейся российской глубинки, – да из какой там глубинки, Господи?! Из глубины существования человеческого исходил тот звук. Как его нужно называть, до

сих пор не знаю и называю его звуком Покровским. Так называют остров именем капитана, его открывшего, радушно принято аборигенами. Он и его команда, ансамбль то есть, запели с голоса островного населения, а капитан увез с острова бесценный груз. Назвал его «СВЕРНУТЫМ ЗВУКОМ РИТУАЛА».

Только всё было названо, определено потом, когда мы уже много говорили, и были мои вопросы, и были его ответы.

То был звук, исторгнутый из глубин человеческого существа, звук, разрывающий, раздирающий слово. Как будто словесная ткань и нутряной этот звук – явления совершенно разного порядка. Звук был до-словесный и потому со словом совершенно не считался. Слово было оболочкой, она рвалась под напором звука, в разрывы влезали всхлипы, лишние возгласы, все эти «Ой да». Заплатки на тексте какие-то, а при чем тут они? Лопух на руинах первобытного капища.

– Быть может, раньше губ уже родился шепот, – пророчествовал О. Мандельштам. Да так ли? Этот покровский звук родился куда ранее, чем губы сложились для слова, наверное, так оно и было. То была магия ритуала, обращение древнего существа к высшим силам:

– *А-а-а...*

Чтобы услышали небеса, чтобы на ритм притоптываний отозвалась земля. Звук вроде бы шел через полый стержень, на него нанизан человек. И для того тебя, Человека, и поставили на задние лапы – столбом, тобою соединили Небо и Землю, чтобы сквозь человека протекал этот великий зов.

Я же в покровском пении слов не постигала. Ну, не понимаю слов, никак не понимаю. Потом оказалось – не я одна, только от того не легче. А когда они на свой лад спели «Я помню чудное мгновенье» – Что ж, поняла слова? Да ничего подобного. Была слабенькая надежда – дело не только в моем дефектном восприятии, дело еще и в мороке, который наводил покровский звук. Он шел по затылку, по тонкому каналу, и сразу отключалось дневное сознание. Другой раз мой канал «заработал», когда густо, низко, протяженно запели большие белые японские маски театра Ню:

– *О-о-о!*

Кстати, Покровский говорил – японцы во время гастролей ансамбля оценили его крайне высоко, отнеслись к их пению



с особой чуткостью и глубоким пониманием. Это как раз могу постичь.

Однажды Покровские оказались у нас в гостях, мы снимали на зиму близ деревни Салослово большую дачу, дом был деревянный, когда они запели, стены резонировали в ночной тишине. Не оценили роскошный концерт малый ребенок и большая собака. Семилетняя Маша, проснувшись, закричала от головной боли, пес Алик взвыл тонко, жалуясь на нестерпимую тоску. Позже приступ такой головной боли случился у Маши на выставке Шагала, и тогда для меня впервые открылось то, о чем в ту пору мельком говорил Покровский и чем занялся вплотную в будущем. Речь шла о тех невероятных силах, которые высвобождались в их фольклорном пении и в картинах Шагала, писавшего свои полеты. Полет авангардиста и глубинный раскоп археолога должны были сомкнуться в какой-то точке. Митя говорил об этом задолго до того времени, когда он вплотную подошел к отечественному авангарду. А тогда – что ж? Дети и животные оказались чувствительнее, у них не было защиты от энергетических разрядов.

Вдруг Митя попросил показать его хорошему кардиологу. Муж мой долго находился в кардиологическом отделении 52-й больницы, так что я там стала своим человеком, и мы отправились к опытному врачу, звали его Игорь Аркадьевич Либов. День был солнечный, располагающий к безмятежности. По дороге Митя говорил о чем угодно, только не о том, почему ему понадобился доктор, да и я не насторожилась – мало ли...

Прослушав Митю и выслушав краткие сообщения о том, что Покровский знал от раннего детства, доктор, безукоризненно воспитанный, не смог скрыть смятения. На моих глазах происходил безмолвный диалог, и речь шла не о жизни, а о смерти. Митя был спокоен, хотя стало понятно: нет в мире врача, который не посчитал бы, что с таким сердцем жить совершенно невозможно. Просто невозможно.

Не помню, как и о чем они говорили, да и договорились ли о чем-нибудь. Я ведь ничего не знала в ту пору про его сердце, у всех кругом что-нибудь болело, у кого голова, у кого спина или там катаракта. Но такое!

Почему-то мы возвращались на трамвае, должно быть, поехали к нам, на «Сокол».

Но как же так, эти дикие нагрузки, пляски, бешеный топот, и – пение?! Да просто преступно всё это, выбросы сил, выкрики...

Он сказал: «Потому и жив, что энергия, пением таким высвобождаемая, меня и держит».

– Но, Митя, вы что же, управляете ею?

– Нет, – сказал он. – Вряд ли. Научился пользоваться ею в мирных целях, а вообще еще неизвестно, что будет, если этого джинна выпустить из бутылки на волю.

Когда я вспомнила того джинна? Когда через много лет он осознал неизбежность своего выхода к авангарду. Знал он авангард прекрасно, только одно дело – знать, другое войти в эту бездонную стремительную воду.

Потом он у нас в редакции рассказывал: такое пение, которое они освоили, погружает поющего в совершенно необыкновенное пространство. Там, сказал он, можно впасть в мистику, сойти с ума, стать фашистом. И я испугался того гигантского оружия, которое оказалось у нас в руках. Я его боюсь, его можно использовать как угодно, и мы сами должны его ограничивать. Это система мощного включения внутренних ресурсов человека («ДИ СССР», 1981).

Однако вот что еще хочу к тому добавить. Очевидно, менялись распоряжения звезд, или в ноосфере происходили коренные изменения, только интерес к скрытым внутренним возможностям человека как раз в ту пору возростал, и все этим занимались: и реабилитированные шаманы, и стихийные экстрасенсы, и прогрессивные физики. На новом фоне эпохи хочу еще раз оценить корректность Покровского в подходе к вещам нематериальным, непривычным и практически точно неопределимым. Овладев мощным оружием и научившись апеллировать к внутренним ресурсам человека, он знал, как себя ограничивать, и не пользовался своей властью над людьми.

Личность его от природы содержала в себе мощный магнит, магнит притягивал творческих людей, они, примкнув к Покровскому, готовы были идти за ним на край света. То были Виктор Назарити, мастер от Бога, создатель изумительных деревянных игрушек самого причудливого свойства, он и соорудил ящик первого вертепа. Феликс Иванов, в ту давнюю пору юный маэстро, в совершенстве знал пластические дисциплины, наяву

видел рисунок, оставленный движением тела на сцене. Лидия Соостер, художник и бутафор, вместе с Назарити они артистически выполнили материальную часть к постановке «Коляды».

И, конечно, в первую очередь, в приверженцах был Виктор Новацкий, наш патриарх. Жил он с молоденькой женой Любой в Большом Гнездиновском переулке, в самом центре Москвы, дверь всегда открыта и мимо пройти невозможно, да никто мимо и не проходил, вечно полным-полно народа. Это был штаб почитания Покровского, а Новацкий считал его личным своим достоянием и обучал окружающих, как нужно к Покровскому относиться. С благоговейным страхом и при соблюдении дистанции, необходимой, если тебе выпало увидеть, а тем более услышать гения. Тому, кто, зарвавшись, не следовал предписаниям, Новацкий от дома отказывал. Одним словом, вел себя, как Сулержицкий при Станиславском, только куда более яростно.

Эту неистовую приверженность Покровский сносил стойко и не досадовал на чрезмерный пыл, поскольку ценил горячее участие Новацкого в жизни ансамбля, он же вводил в деятельность ансамбля народный театр: был отчаянным поборником вертепа, собирал материалы, изучал устройство чудесного ящика, чтобы все было правильно.

Про вертеп мы думали давно, наверное, с тех пор, как в начале 1960-х мне выпало оказаться в Сочельник на Западной Украине, в селе Городжив Львовской области, в деревенском доме, где хозяйка и гости ожидали первой звезды. Наутро и постучался в двери первый в моей жизни вертеп; пришли три мальчика – три волхва с самодельной серебряной звездой на палке и самодельным ящиком, где были беспомощно изображенные бумажные животные и сверток в спичечной коробке. Младенец. Ну, писала я об этом, только кто же про Рождество стал бы в те годы печатать?

Так бы и пропало это мое воспоминание, если б не Новацкий, у него ничего никогда не пропадало. В конце семидесятых они с Покровским решили поставить вертеп силами ансамбля, и был он осуществлен по всем правилам в 1980 году. «Опасную игрушку» – вертеп «упаковали» в большую святочную программу, но, конечно, всё равно тревожно. Начальство в зале, как отнесется к вертепу? – да плохо отнесется, это как раз сомнений не вызывает. Ира Бразговка вспомнила, как оно было, как она должна была

в полной темноте зажигать свечи в вертепе, и обе дочки тут же, она их отгоняет, Покровский шипит – оставь детей в покое. И вроде бы с его благословения или при его попустительстве девочки закричали – «мама, зажги свет!», и это сняло напряженность ожидания вертепа и почти неизбежного скандала. Так прошло в Москве вертепное действо, в ВТО, в программе устного журнала «Наш, только наш», который талантливо вел Новацкий и который вскоре прикрыли. Вообще же идеологи ВТО растерялись, принимать жестокие меры против ансамбля не решились, уже нельзя «пришить» так сразу религиозную пропаганду, но – помилуйте – какая-то бестактность, нарушение негласной конвенции, так что в перспективе этот шаг не сулил Покровскому ничего хорошего. А пока они с вертепом много выступали, и лучше всего было играть и петь вертеп в Знаменском соборе. Именно там и тогда вертеп выявил свою природу – мистерию.

Но Бог мой, как samozабвенно они оба, Покровский и Новацкий, вертеп снаряжали!

Кукол резал из дерева художник кукольного театра Сергей Тараканов, сколько с тех пор видно мною вертепов и кукол, равных этим, первым, не было. Только мало того, что первый вертеп случился в Москве, непонятно как вертепы с той поры стали множиться, как грибы после дождя, и домашние, и школьные, и в театрах кукол.

К тому хочу сделать примечание. Потом уж у первого вертепа появилась комедийная часть, тряпичная. Этих персонажей мы заказали Евдокии Кулагиной, старухе из подмосковного села Салослово, мы с ней подружились, она шила на заказ причудливых невозможных кукол, ей и заказали куклу Козака, столь сходную лицом с Покровским. Фотограф А. Колмыков запечатлел их вместе – Дмитрия со своим тряпичным двойником. В книге памяти Дмитрия Покровского в подписи к этой замечательной фотографии ошибка, автором «Козака» назван Назарити. Можно было б и не заметить такой мелочи, если бы не одно дополнительное обстоятельство. Баба Дуся жила у себя безвылазно, в Москве сроду не бывала, Покровского в глаза не видела и ничего о нем не знала. Но мы-то его знали и не удивлялись тому, что вокруг него всю дорогу происходили вещи невероятные, совпадения невозможные.

Например, Николай Морохин вспоминал: стоило ансамблю исполнить «Умруна», как умирал какой-нибудь наш правитель, наш очередной царь Максимилиан. Но «Царь Макс» – это уже другая история, и тоже связанная с ансамблем.

Летом я обычно работала художником в этнографических экспедициях Молдавии, и в селе Клокушна нечаянно узнала, что на Новый год здесь играют такой народный театр «Маланка». Нужно ли говорить, что зимой я уже была там? И уж само собою разумелось, что через год мы появились там вместе с Новацким и его фотоаппаратом, он был прекрасным фотографом. «Маланка» потрясла. Отряд молодых воинов в нарядах диковинных и великолепных, более уместных в тропической Африке, скорым шагом шел по селу. Попросившись в дом, они исполняли краткую драму, встав в круг и спиной к зрителям. Глава «Маланки» – помолдавски «Товарищ Ымпэрат» – вызывал участников, каждый шагал в центр круга и отступал в круг, козырнув начальству деревянной саблей. В центре круга летели краткие, рубленые реплики с выкриком в конце. Вскоре мы выяснили, что «Маланка» – не что иное, как российский «Царь Максимилиан», занесенный в молдавское село солдатами царской службы и кое-как переведенный на молдавский. Но какой же русский царь народной драмы мог мечтать о таком пышном убранстве! Романская культура внесла свои поправки, пышность карнавала, не уступающая венецианскому великолепию, осуществлялась при помощи сотен бумажных цветов, каскаду цветных лент. Военизацию костюма брала на себя чайная фольга, и всего много, всё переизбыточно! И всё ослепительно прекрасно, так оно и было повторено в постановке «Царя Максимилиана», русской народной драмы – в ансамбле Покровского, только фольгу добыли золотую.

Приемы игры, статика и рубленая энергичная речь с выкриком в конце фразы – все пришлось как нельзя более кстати мужскому составу ансамбля. И бесподобны были сам Максимилиан – Покровский и Саша Данилов, царь турецкий. Воины, одно слово! Сверкало золотом бутафорское оружие, мечи скрещивались и такой мощью, казалось, искры сыпались. А Хржановский вспоминал, какое неизгладимое впечатление произвел «Макс» на его малолетнего сына. Стал он потом кинорежиссером, интересно узнать, сохранил ли он это воспоминание, и если да – как оно отозвалось в его творчестве...

Покровские на сцене стояли кругом, «круг – вся земля, хор – весь народ», писал Иванов-Разумник, он же назвал «Царя Максимилиана» портянкой Шекспира. Только наша портянка была парчовая. Кстати сказать, никто из специалистов не попрекнул ансамбль за романский акцент декора, отлично зная, что в русских версиях «Царя Максимилиана» этой пышности не было в заводе. Но Покровский ее принял, хоть обычно был щепетилен по отношению к сохранности традиции, и все, что связано с русской народной драмой, знал до тонкости. Допустил, думаю, вот почему. Эта утрированная царственность, этот блеск и сияние подводили его к тому, что он видел в самом корне народной драмы – космическую битву богов. Громы и молнии! И сверкание небесных зарниц. Когда же Покровский, приглашенный Ю.П. Любимовым для того, чтобы обучить таганских актеров покровскому пению, расставил их, как в «Царе Максимилиане», А. Габбе, участник, вспоминал о том, что круг был пространством истории, древней и нынешней одновременно; что целью мизансцены было направить звук, как луч лазера, в центр круга. Конфликт на этом месте и разразился. Какие-то чиновники – гнусные рожи – вынесли вердикт о запрете «Бориса Годунова». Отчетливо помню, как они дергались, словно их доставали разряды статического электричества, скопившиеся в том сакральном круге.

Еще они оба, Покровский с Новацким, были сумасшедшими книжниками, вчитывались в каждое слово «Исследования в области славянских древностей» В.В. Иванова – В.Н. Топорова, ни на минуту не сомневаясь в том, что каждое слово науки имеет прямое отношение к деятельности Покровского. Книга вышла в 1974 году, и скорее всего именно тогда Новацкий взялся режиссировать «Коляду», некое праславянское действо, театрализованную версию исследований семиотической школы. Музыка собирала из накопленного ансамблем запаса. Мне выпало рисовать эскизы к этому делу, Покровский ставил задачи, принципиально неразрешимые:

а) как шилась женская одежда без швов, без пуговиц, без фибул;

б) как выглядела Макошь, когда Перун застукал акт скандального адюльтера, узрев с небес собственную супругу в объятиях Велеса;

в) как выразить в рамках поставленных задач близнечный культ.

Задачи были в духе тех условий, которыми любила озадачить простого смертного каверзная народная сказка, готовая послать тебя куда подальше, а куда именно? Но он, конечно, знал.

Эскизы, подвергаемые жестокой цензуре двух мэтров, в конце концов были отданы в руки исполнителей. «Матчасть» образовалась внушительная. Один только раз всё это имело место на сцене Дома ученых и тотчас пропало в случайном подвале, где случайно прорвало трубу, – «Коляда» сварилась в кипятке и сгинула бесследно.

И всё же я «Коляду» вспоминаю, потому что именно здесь, задолго до того, как он прикоснулся к «Свадебке» И. Стравинского, заговорил Покровский о свадьбе небесной: ЭТО НЕ СВАДЬБА ЛЮДЕЙ, ЭТО СВАДЬБА БОГОВ.

Наши боги снова женились после неприятностей в личной жизни, и Макошь, которой разгневанный Перун выдрал волосы, обростала цветами. Во всяком случае, Покровский велел, чтоб цветы сами вылезали из облысевшего деревянного черепа богини, чей образ застрял между идолом и деревенской деревянной игрушкой. И вообще, как помню, на сцене было некое подобие этажерки, так мы пытались воплотить идею Сбручского идола, узкого и вертикального, да еще и трехэтажного, в котором нам хотелось видеть контур будущего вертепа.

Были все основания доверять его знанию, добытому то ли интуитивно, то ли по чрезвычайной образованности, мне же как-то понятнее было считать его кем-то вроде водоискателя, который землю насквозь видит, где там подземный источник.

Однажды мы рассматривали головной женский убор Белгородской губернии. Был он формы чрезвычайно сложной, и нас озадачивала такая многомерная декоративная конструкция – как будто бы его проектировала Александра Экстер для костюмов к «Федре». Был липецкий убор создан из золотой материи, от убора на виски, на ключицы, на грудь спускались довольно широкие полосы, набранные бисером, кое-где на них крепились круглые бисерные плашки. Ну, рассмотрели – и всё тут, только уж немало времени прошло, а Дмитрий вдруг говорит – южнее тех мест археологи захоронение амазонки нашли, шлем

металлический сложной формы, от него на цепочках спускаются круглые маленькие щиты, и расположены так, чтобы защитить от удара копья уязвимые точки – висок, ключицу, грудину... Я думаю сейчас, что он увидел очертанья шлема в той матерчатой шапочке раньше, чем археологи произвели свой раскоп, и догадался о том, что память о грозных воительницах хранило женское праздничное одеяние.

Он прислал в редакцию Иру Смургину, она покидала Институт этнографии и уходила к Покровскому, ему нужен был профессиональный этнограф. Запела она потом, и как запела! А тут пришла, сообщила, что знает слова языка скоморохов (!). Мы договорились – будет писать в журнал. Почему-то не получилось, но запомнилось неслучайно. Скоморохи – язык; была когда-то у Шафарика гипотеза: скоморохи – не ватага бродяг, но племя.

Покровские и казались мне именно племенем. В них была очевидна одна порода и общий тип красоты, как у цыган: со стороны в таборе все прекрасны, а там, внутри табора, все разные. А только в целом, рядом с нами, были они именно вольнолюбивыми птицами, и свобода в них была, какая бывает именно у птиц и цыган или еще у масаев: всякий в Африке вам скажет – масаи – особ статья против всех прочих негров. Гордые, легкие, не живут в плену и прыгают выше всех.

Покровский каждого развивал, что-то у каждого вытаскивал из глубины души, о чем сам обладатель этой самой души не догадывался. Скорее всего, был он опытным психологом, ему ли не знать, что «псюхе»(?) по-гречески «душа». Но, может быть, греки недопоняли, и душа еще и голос, по крайней мере, по Покровскому это именно так.

Андрюша Котов пишет: как жаль, что «шеф» не был знаком с Гротовским и его системой, открывавшей в человеке скрытые возможности. Я же не сомневаюсь в том, что он о Гротовском слышал. О нем шла речь на наших лабораториях, и вообще о загадочном поляке мы все много говорили, тем более что упоминание о нем было фактически запрещено, и одно это уже побуждало нас и говорить о нем, и узнавать. Так что Покровского эти разговоры миновать просто не могли.

После того как человека «раскрутил» Покровский, этот человек уже мог всё в любой сфере. Ему всё открывалось, об этом



замечательно сказала Ира Бразговка в письме, написанном Мите, когда его уже не было на свете.

В ансамбле все они были профессиональными музыкантами, фольклористами, исследователями и путешественниками. Но каким он видел свой ансамбль, как умел держать в напряженности, как порой сам моделировал конфликт, чтобы исподволь обучить своих науке изживания конфликта, об этом могу лишь догадываться, не лезть же в семью, хотя б и семью друзей.

Вот он говорил: жизнь села была запрограммирована, определена календарем, движением стрелки по кругу. Отсюда и организационная связь коллектива с календарными песнями, их исполнение весной сопряжено с физической природой человека на уровне обмена веществ.

Но в каждой деревне есть особые люди, «я их узнаю по глазам», – говорил он. Это люди поющие, это люди перечащие, это люди в обиходе неприятные, но необходимые, без них не стоит село, хоть они и не праведники.

Иногда я думаю о том, что он хотел в городских условиях вывести такую породу. Наверное, до поры до времени его опыт проходил успешно, и вскоре нам они стали необходимы, а если в них и было что-нибудь неприятное, то мы о том не догадывались, я, по крайней мере. Но сейчас, оглядываясь на прошлое, я не могу не удивляться их легкой готовности подняться, собраться и лететь вслед за «шефом» куда угодно, хоть в гости, хоть на встречу с Питером Шуманом, хоть на занятия с кукольниками.

Это были занятия моей Лаборатории режиссеров и художников театров кукол Уральской зоны. Народ в Уральской зоне собрался интересный, столичная интеллигенция, яркие дарования и, несмотря на удаленность от центра, – они руку держали на пульсе современного искусства. Мите они нравились, он многое рассказал им, как всегда, щедро делился своими сокровенными познаниями. Брался обучить всех петь так, как поют в его ансамбле. Вот запись в блокноте старожила лаборатории Сергея Столярова:

«Народное пение – мясорубка. Они продолжают выяснять отношения. Это больше театр, чем музыка. Это Дмитрий Покровский».

А если в гастролях ансамбль Покровского оказывался в Челябинске, или в Магнитогорске, или в Тюмени, театры кукол

принимали дорогих гостей. Покровские с актерами занимались, так что скоро глубинное покровское пение сотрясало невинную постановку вроде «Аистенка и Пугала». Или же «Макбета», в ту пору куклы брались и за это. Да только ли в пении дело? Встреча с Покровским и его табором, с его «семьей» надолго оставляла за собой след, и затрудняюсь определить его. В состав впечатления войдет радость общения и счастливое прикосновение к творчеству высокому и благородному, и что-то еще, обаятельное и неофициальное.

Одно время на каждый спектакль театров кукол Урала и Западной Сибири в обязательном порядке вызывали Феликса, чтоб ставил движение, и Покровский его всякий раз отпускал. Феликс уже состоял в штате ансамбля.

\* \* \*

Настали новые жесткие времена. Патриархальный уклад большой покровской семьи затрещал по швам. И он сказал, что ему надоело быть мамочкой, и Андрей Котов увидел, как он дистанцировался от ансамбля. Надоело? Что ж. Так бывает. Конечно, они были вместе в Америке, но он уже не занимался развитием каждой личности. Личность, если ей суждено было сформироваться, уже сформировалась. И он уходил от них в другом направлении, в сторону 1910-х – 1920-х годов XX века. Двадцатому столетию оставалось жить десять лет, Покровскому – четыре года.

Начинались девяностые годы, и Покровский выходил к авангарду. «Открылась бездна, звезд полна». К тому времени фольклор ему осточертел и он много говорил об этом, хотел бежать в другие края. Да не тут-то было. Чем более открывалась ему звездная бездна авангарда, тем все более и более неизбежным было его погружение в недра человеческой культуры. В сущности, авангард 1910–1920-х, прогнозируя язык искусства Будущего, нырял в такие глубины, где, по совести говоря, еще, может быть, и фольклора не было.

В Америке он читал лекции в Дортмутском университете о русском авангарде. Именно так, лекции о творчестве художников. Но для того чтобы вербализировать свои мысли, чтобы ввести их в словесную материю, нужно было по ходу дела совершать все

новые открытия, они неизбежны при переводе безмолвных размышлений на язык человеческих общений. На его лекции народу набиралось невидимо, и это может понять каждый, кому выпало его слышать дома. Главным же делом своим в Америке считал он работу в библиотеках, он изучал архивы Стравинского с дотошностью ученого и азартом чисто художественным. В творчестве прославленного композитора скрывалась тайна. Тайну оставить в покое Покровский, разумеется, не мог. Как случилось, что преуспевающий композитор, написавший «Весну священную» и «Петрушку», вдруг вступил на путь совершенно новый? Новый для него, но не для авангарда, и Покровский неслучайно сравнил его с Пикассо, с непостижимой свободой менявшего языка живописи. Но Пикассо и вошел в культуру своего времени как возмутитель спокойствия, взрывающий каждую пройденную ступень и не допускавший покой и паузу в свою студию. А «Свадебку» написал композитор, уже вполне состоявшийся, по типу на «подрывника»-авангардиста совершенно не похожий. Он и во сне не мог бы увидеть, что такое с ним может случиться и он напишет «Свадебку».

«Свадебка» Покровского интриговала. Интриговала сама техника прорыва сложившегося и состоявшегося художника в иное измерение. Сам композитор говорил: «Кончилось время, когда я хотел обогатить музыку. Теперь я хочу строить ее»<sup>1</sup>. Покровский назвал новаторство Стравинского «структурной стилизацией». Однако от народного истока своей музыки сам Стравинский отказывался. Почему? Покровский как-то заметил: «Он всю жизнь кричал: “Не русский, не русский, я космополит!” Ни хрена подобного. Русский».

И вообще, как говорили мне потом покровские, которых «шеф» отправлял на поиски в регионы, в Калужскую, Курскую, Орловскую области, перелом в творчестве композитора произошел в Талашкино, в имении княгини Тенишевой – в этом заповеднике русской народной старины (или точнее древности). Так что у Покровского были все основания сомневаться в том, что народная музыка, равно как и текст ритуального песнопения, Стравинского не интересовали.

---

<sup>1</sup> *Шахназарова Н.* Проблемы музыкальной эстетики в трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М., 1975. С. 30.

Конечно же, Покровский установил родство «Свадебки» со свадебным обрядом, сохраняющимся в деревнях очерченного им географического круга.

Но вот что я хорошо помню – Покровский говорил мне: Стравинский просто не мог не слышать в своем заволжском имении песни «инородцев», музыку представителей иного рода-племени. Мне неизвестно, успел ли написать о том Покровский, в уже опубликованных главах готовящейся диссертации об этом ничего нет. И все же я помню разговор на эту тему, и могу поручиться – так оно и было. Недавно вспомнила о том разговоре, прочитав у С. Шаршуна, художника, в начале XX века работавшего в русле цветомузыки, о том, что Стравинский несомненно слышал в Заволжье песни мордвы, чувашей, татар, может быть черемисов, и это стало для него «лично приобретенным экзотизмом, благодаря которому он мог создать второй, завершающий этап «русской национальной музыки»<sup>2</sup>.

Вряд ли Покровский был знаком с этим текстом, написанным в Париже, но, я уверена, – он думал в том направлении. В конечном счете, это был локальный аспект космополитических тенденций, всенародное многоголосье. Мордва, черемисы... Скоро Покровскому предстояла встреча с материком финно-угорской культуры. Путь к нему открывал Кандинский. Но до того как говорить о Кандинском, нельзя не вспомнить, как Покровский услышал и воплотил «Свадебку», исполненную его ансамблем с участием великих сил музыкального мира, и какое это было событие для Москвы. Но об этом уже написано много и подробно. Добавлю к тому лишь то, о чем уже шла речь, – в «Свадебке» Дмитрий увидел не свадьбу людей, но свадьбу богов, а это уже другое измерение.

«Это игра, которая даже не завершается смертью, – она естественно в нее переходит, чтобы продлиться в другом измерении и стать космическим действием. Вот так я понимаю то, что было написано Стравинским». Пределы, обозначенные деревенским праздником прямым разговором с высшими силами, затеваемым авангардистом, – «Эй вы, небо, снимите шляпу...».

---

<sup>2</sup> Сергей Шаршун: «Гадаю о судьбах мира – по музыке» / Светлана Кагарлицкая // Русское искусство, 2006, № 1. (<http://www.russiskusstvo.ru/journal/1-2006/a1111/>)

Авангардная демиургия – по слову А. Якимовича. Что-то от этой демиургии было в том, как Покровский интерпретировал «Свадебку».

Долее его ожидал «Желтый звук» Кандинского.

В 1888 году студент московского университета Василий Кандинский отправился в экспедицию в края своих предков, изучать финно-угорскую культуру. Почти сто лет спустя, в 1996 г., американцы одобрили грант под представленный Покровским проект постановки «Желтого звука» Кандинского. И, конечно, предстояли фольклорные «раскопки», только уже не в русской деревне, но в угро-финской отдаленности. Когда-то Леннарт Мэри сказал: в эстонской поэзии слышится ропот алтайских лесов. Культуре финно-угорских народов чужда идея агрессии по отношению к окружающему миру, она словно не может до конца выделиться из природы, да и не хочет, и потому с особой чуткостью прислушивается ко Вселенной, слышит голос безмолвия.

Покровский был внимателен к теориям исследователей пространства, вступающего в диалог с человеком. Кандинский во время экспедиции ознакомился с основами шаманизма, Покровский, я полагаю, их знал и так. Кандинский видел подобие натянутого холста – натянутому шаманскому бубну, для него холст тоже способен издавать звуки. Верил в то, что картина может резонировать, а человек способен не только видеть, но и «слышать» ее вибрации.

Для художника нового вероисповедания начала века чрезвычайно значимо было: первобытный человек воспринимал мир одновременно – слухом, зрением, осязанием, обонянием – и сколь ярче, сколь экспрессивнее было его восприятие, сколь богаче была его картина мира...

Оказавшись в Германии, тщетно добивался постановки «Желтого звука» – Гартман музыку так и не написал, Георг Фукс ставить отказался. Покровский взялся, предложил участвовать в проекте Антону Батагову.

Очень смутно припоминаю некий разговор о «Желтом звуке» у Новацкого, присутствовали Ольга Юкетчева и я. Оля хорошо помнит: «шеф» сидел со своим ноутбуком, что-то из общего разговора он туда заносил. Кажется, речь шла о том, что сейчас необходимо искать иной план изображения, чем тот,

который подробно описан Кандинским, но как это делать, не нарушив звуковой строй, который Кандинский слышал...

Только поставить «Желтый звук» ему не было суждено.

Но ему предстояла третья встреча с авангардом, с Велимиром Хлебниковым. Тут состоялся его контакт с В. Мартыновым, замечательным композитором. Оба они, как пишет Мартынов, к этому моменту тяготились сознанием исчерпанности того, чем они были заняты много лет. Мартынов предложил «Ночь в Галиции». К тому прибавилась еще «Лесная тоска». Ансамблю было суждено освоить новое – спеть большой поэтический текст, освоить новую музыкальную ткань.

Хлебников в своем словотворчестве исходил от бессмысленных бормотаний, сохранившихся в речах нечисти, – *Руахадо, рындо, рындо...*

«Надо отдать должное прозорливости Хлебникова, – писал Вяч. Вс. Иванов, – включившего в “Ночь в Галиции” именно те куски заумных заговоров, где особенно отчетливо выявлены общечеловеческие языковые свойства»<sup>3</sup>.

Хлебников прислушивался к звукам времен совсем уж допотопных, может быть, то были звуки поры «слитных речений», когда на пороге вхождения в зону осмысленной речи, в состоянии великого возбуждения, бормотал получеловек нечто нечленораздельное и не сформированное внутренним смыслом. Впрочем, кто теперь скажет, не было ли в тех смутных звуках особого значения? Может быть, Хлебников уверовал в то, что дерзкий новояз авангарда, заумь, столь созвучная с первобытным бормотанием, откроет путь к новой межпланетной речи.

У Хлебникова русалки поют, «держа в руке учебник Сахарова». Эта простодушная ремарка не так уж наивна: поэт отправлялся на поиски той сакральной силы, которая хранилась в особо выстроенных звуках...

Я часто думаю, что при всей родственности энергетических зарядов, заложенных в поэтических заклинаниях Хлебникова

---

<sup>3</sup> *Иванов Вяч.Вс.* Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 263–278.

и в дремучем заговоре потомственных деревенских колдунов, «защиты от судеб», добытой от фольклора для того, чтобы свободно проникать в авангард, Дмитрию все же не хватило.

«Ночь в Галиции» была исполнена в стенах нашего института 28 июня 1997 года. Июнь был на исходе, в июле готовилась экспедиция к Коми.

Н.Р. Буданова, мать Мити, рассказывала: на другой день утром он ворвался к родителям – мама, я сделал такое открытие, такое открытие! – и умчался, обещая рассказать после. Этого рассказа Нина Рафаиловна не дождалась. В девять вечера он умер от разрыва аорты. «Играй же на разрыв аорты...» – как будто о нем пророчествовал Мандельштам.

Но мы никогда не узнаем, какое было это последнее открытие.

\* \* \*

Многое из того, что написано здесь, подсказано воспоминаниями Ирины Бразговки, Антона Батагова, Алексея Габбе, Андрея Котова, Владимира Мартынова, Николая Морохина, Андрея Хржановского, собранными в уже упомянутой мною книге «Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество» (М., 2004).

Покровский о «Свадьбе богов» – взято из текста Н. Морохина «Такая игра».

## ИЗ ЗАПИСЕЙ В МОЕЙ ТЕТРАДИ 1980–1981 ГОДОВ

### *Предварение*

«Кандинский – с фольклора начинал. Мейерхольд – фольклор изучал. Евреинов, Малевич – и так далее. Ведь XX век в мире, в культуре представить себе без этих имен невозможно – они его перевернули» («Мы частичка того, что будет завтра» // Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество. М., 2004. С. 132).

Мейерхольд фольклор изучал, фраза могла бы и озадачить, если сбросить со счета знания Мастера о Комедии дель арте, да и вообще ему было открыто знание о некоем праязыке культуры, он был общим и для предка Арлекина, и для японской певицы. По подобию с ностратическими языками эту общность можно называть «ностратической культурой». В конечном счете, она и увлекла и Хлебникова, и Кандинского – и Покровского. Пока же были мои вопросы на тему Мейерхольда.

В черновиках Мейерхольда есть одна фраза в двух вариантах. Много лет она не устает меня мучить, и когда мы часто общались с Дмитрием Покровским, именно его я и попросила разгадать тайну – кого ж еще просить? В эту пору мы все надеялись раскрыть хоть самую завалашую тайну.

Итак: «Страдания бедного лунного Пьеро, величественная квадрига итальянских масок (Harlequin, Dottore, Pantalone, Prightlla) создадут <...> загадочную сказку (?) бытия, <...> которая непременно должна быть в сценическом действе <...>».

Варианты черновика:

«<...> Brigella, вот та загадочная сказка бытия, которой проникнуто сценическое действие балагана». (Мейерхольд Вс. Кинематограф и балаган. 1910–1914 г. РГАЛИ, ф. 998. Ед.хр. № 552. Л. 24/5; 72/42.).

*Надо полагать, это самая «загадочная квадрига» масок, равно как и «загадочная сказка бытия» – обе они стали поводом к развернутому ответу Дмитрия Покровского. Ответ этот я и постаралась восстановить по беглой и, увы, небрежной записи в старой школьной тетрадке.*

И.У.

ДМИТРИЙ ПОКРОВСКИЙ:

«Главное – поведение малых групп в экстремальных ситуациях.

[Даже] если реального конфликта [с внешним миром] нет, группа проживает его, не разваливаясь.

Это не трагедия самоунижения. [Это] конфликт группы актеров, стоящих против массы.

Масса может быть равнодушна или враждебна по отношению к ним. Но ее необходимо взять и победить.

У казаков это разыгрывание боя. [Это] пятерка. При правильном функционировании такой организм справится с любым числом противника.

Круговорот энергии в пятерке.

По пятеркам строилась конница Чингис-Хана.\*\*

Любая группа (в 5 человек) выходит на конфликт со средой (проблемой группы в пять человек занимались минские психологи, у Покровского были с ними контакты).



(Замечание: Мейерхольдова «квадрига», очевидно, обеспечивает особую устойчивость группы; но появление нечетного персонажа Смеральдины обращает квадригу в пятерку и обуславливает активность группы или же меняет ход событий в сценарии.)

Это вообще круговая система – оптимальное распределение энергии (?). Пентограмма.

Но нельзя сравнить элементы группы с типами (психологическими) людей. Это маски. Маски меняются. Продвигаясь по (лестнице) иерархии, человек меняет маски.

Гибкая система дает возможность менять роли: двое (ухаживают) за девушкой – если один шутит, другой серьезен. Храбрость одного в группе вызывает прилив осторожности у другого.

Такое распределение характерно для группы перечащих.

Паяц – фигура трагическая; он лидер, он вожак.

Пара: он и перечащий Арлекин, они альтернативны.

В боевой пятерке – один наступает (рогами вперед), другой снует, определяя движение и направление группы.

На лидера нападают, но его прикроют сбоку.

Один – либо здесь, либо там, в зависимости от того, кто когда вырвался.

Что для замкнутого социума театральная форма?

Причина консервации ясна и непостижима.

Я думаю не о театре, а о взаимоотношении обряда и ритуала.

(Вот новый пиджак) – ритуал надевания реального пиджака. Когда он износится [или исчезнет], произойдет консервация. Функция уходит, остается обряд. И чем более утрачивается функция, тем более консервируется форма.

В «Горке» пять инициаторов, у каждого своя группа, [всего] пять групп.

Группа – это семья. Собирают [горку] от дома к дому [образуется хвост], и водят его [хвост], а те [другие] смотрят, кто идет, да как одет.

Первый хоровод – «Столеты» (так?). Наверное, несли столы, устанавливали. Это осталось в жестах.

На Пинеге главарь знает все песни.

Семейный ансамбль – это группа мастеров, хранителей обряда.

Носители культуры – необходимые парии.

Вожаки в социуме им перечат.

Они более артистичны, кривляются, разыгрывают что-то, они – бунтари. Это деды – шуты. [Это] группа мастеров.

(О живучести масок дель Арте:)

Старое никогда не отмирает, в этом секрет живучести фольклора. Пожар вспыхивает там, где [даже] искры не осталось.

Традиция возникает там, где ее не было, и уходит туда, где была.

В самой системе консервации, в сворачивании заложены возможности альтернативного пути.

Существует альтернатива сильных и слабых воздействий.

Орошаемое земледелие – сильное воздействие, но может привести к пустыне.

И есть принцип слабых и сильных воздействий, на грани сознания и бессознательного, когда человек входит в контакт с природой на архаическом уровне.

То, что мы видим как театр, – это консервация слабых [воздействий]. Хотя трудно утверждать, ведь [есть и] консервативный бой.

[Но] всегда остаются формы второго пути. Какое-то время они продолжают существовать «в консервированном» виде.

В предвоенной ситуации интерес к малым группам [боевым] возрастает...

*Здесь обрывается запись рассказа Дмитрия Викторовича Покровского.*

Н.И. Жуланова

WORLD MUSIC  
И РОССИЙСКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ  
(КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI ВЕКА)

Что такое World Music? Соотношение ее  
с другими течениями современной музыки

**W**orld Music (в России используются соответствующие термины «мировая музыка» или, реже, «музыка мира») – одно из сравнительно молодых (существует с середины 1980-х годов) и наиболее динамично развивающихся направлений в современной музыке. В то время как популярность композиторской академической музыки заметно снижается, *World Music* (далее – WM), наоборот, с каждым годом всё более уверенно завоевывает позиции по всему миру.

Некоторые западные журналисты даже ставят вопрос: «Не является ли именно WM новым музыкальным мейнстримом?». В России эта музыка пока еще не стала настолько же распространенной, как на Западе. О ней мало что знает и широкая публика, и даже музыковеды. Однако и на отечественном музыкальном горизонте всё чаще возникают явления, не заметить которые нельзя, а понять можно лишь в связи с общемировыми музыкальными тенденциями. Таков, например, феерический взлет популярности группы «Иван Купала» или стабильный, в том числе общемировой, успех Сергея Старостина. Да и ставшие уже историей факты нашей музыкальной биографии (скажем, творчество почти легендарного Дмитрия Покровского), обычно трактуемые в более привычных понятиях «фольклорный ансамбль», «сохранение и возрождение фольклорных традиций», «фольклорное движение» и т.п., на самом деле приобретают несколько иное, более богатое звучание, если их поставить в соответствующий им международный контекст.

Точно определить, что такое WM, не так-то просто. Необходимо разобраться в терминологии и в том, что за ней стоит. Термин WM охватывает обширный, пестрый мир музыкальных явлений, который весьма трудно дифференцировать и классифицировать, поскольку он очень подвижен и склонен к образованию гибридных и смешанных форм, что вполне естественно для живого, современного, растущего и становящегося явления. Границы его размыты и неопределенны. Терминология, в свою очередь, не отличается строгостью в использовании.

Приведем одно из «академических» определений WM, данное в Британской энциклопедии (что касается русского музыковедения, то, за исключением единичных журнальных публикаций да разнохарактерных рекламно-информационных материалов в интернете, аналитических и обобщающих работ по этой проблематике практически нет):

*“...musical genre incorporating diverse styles from Africa, eastern Europe, Asia, South and Central America, the Caribbean, and non-mainstream Western folk sources. The term was first coined largely in response to the sudden increase of recordings in non-English languages that were released in Great Britain and the United States in the 1980s, but by the early 1990s world music had become a bona fide musical genre and counterpoint to the increasingly synthetic sounds of Western pop music. Initially, African popular music and world music were virtually synonymous, and the genre’s biggest stars included the Nigerians King Sunny Ade and Fela Anikulapo Kuti and the Senegalese Youssou N’Dour. Moreover, one of its earliest advocates was the Cameroon-born Frenchman Francis Bebey. By the 21st century world music encompassed everything from Pakistani singer Nusrat Fateh Ali Khan and the pop-flamenco of the French group the Gipsy Kings to “ambient-global” projects that merged so-called ethnic voice samples with state-of-the-art rhythm programming...”<sup>1</sup>.*

[...музыкальный жанр, включающий разнообразные стили Африки, Восточной Европы, Азии, Южной и Центральной Америки, Карибского региона и малоизвестные направления Западного фольклора. Термин был придуман как ответ на внезапное увеличение не

---

<sup>1</sup> World music // Britannica Concise Encyclopedia. P. 435. (<http://www.answers.com/topic/world-music>)

англоязычных записей, которые были выпущены в Великобритании и Соединенных Штатах в 1980-х, однако уже к началу 1990-х *world music* стала восприниматься как полноценный музыкальный жанр и контрапункт к западной поп-музыке, звуки которой становились все более и более искусственными. Первоначально африканская популярная музыка и *world music* фактически были синонимами, самыми яркими звездами жанра были нигерийцы *King Sunny Ade* и *Fela Anikulapo Kuti*, сенегалец *Youssou N'Dour*. Более того, одним из ранних пропагандистов *world music* был француз камерунского происхождения *Francis Bebey*. К XXI столетию к *world music* стали относить все – от пакистанского певца *Nusrat Fateh Ali Khan*'а и поп-фламенко французской группы «*Gipsy Kings*» до проектов «*ambient-global*», в которых на этнические голосовые сэмплы были наложены созданные компьютером ритмы...]

В противовес энциклопедическим статьям, некоторые критики считают, что **WM – это не жанр и даже не течение, а огромная, все более расширяющаяся область современной музыкальной культуры, внутри нее существуют свои течения, свои виды и жанры.** Общим принципом для этого многообразия синтетических стилей и форм, является максимально активное, по сравнению с другими музыкальными сферами, использование элементов различных этнических музыкальных культур, стремление выйти за пределы европейской культурной традиции и признание безусловного равенства культур всех народов мира.

Размытость границ, отделяющих **WM от других сфер** современной нам музыкальной культуры, определяется, скорее всего, конституциональными свойствами того музыкального мышления, которое она материализует. Речь идет, во-первых, о постоянной и максимальной «открытости», готовности впитывать все новые и новые музыкальные впечатления, а во-вторых, о таком же постоянном желании образовывать смешанные и гибридные формы, в том числе и на своих собственных границах. Более всего неопределенны границы между **WM** и музыкальными течениями, использующими этнические компоненты, такими как этнический джаз и рок; в то время как отличие **WM** от композиторской академической музыки европейского типа и в меньшей степени от популярной эстрадно-развлекательной коммерческой музыки китчевого направления (известной у нас в

стране под названием «попсы») гораздо более очевидно. Этот водораздел показывает, что WM относится к области современной импровизационной музыки, обязанной своим происхождением традиционным формам устного фольклорного музицирования.

Что касается соотношения WM и подлинной традиционной музыки, то оно требует более подробного рассмотрения, и мы сделаем это несколько позже. Пока же попытаемся определить место WM в ряду других существующих в современной музыкальной культуре этномузикальных направлений (то есть таких, где имеется явно выраженный этнический компонент). При этом мы уже не будем затрагивать «опусное» композиторское творчество.

Базовым слоем по отношению ко всем остальным областям современного музыкального творчества, безусловно, следует считать подлинную традиционную музыку. В лексиконе музыкальных критиков и музыкантов она значится чаще всего как *аутентика* (варианты наименований: «этника», «этническая музыка», «традиционная музыка», «аутентичная музыка»). Это исконная, чистая этническая музыка в исполнении традиционных музыкантов и певцов, первичных носителей аутентичной, «живой», подлинной традиции. Традиционная музыка в своем корневом состоянии представляет собой неотъемлемую часть той или иной традиционной этнокультурной системы, часть традиционного образа жизни и одновременно является оригиналом, источником (российские музыканты говорят «исходником») для всех других видов творчества.

Другие слои современной этномузыки отличаются разным отношением к базовому слою, разными формами и способами его использования, разной степенью «препарирования» его и приспособления к собственной стилистике.

Прежде всего здесь следует упомянуть многочисленные стилиевые разновидности *этнического джаза*, как ранние, так и современные (несколько более подробно об этнических течениях джаза см. ниже).

*Акустический фолк* – гитарная песня с этническим компонентом. Первые получившие известность «фолксингеры» – Вуди Гатри, Джоан Баэз, Пит Сигер (США, 1960-е годы), в России – Жанна Бичевская, а ныне Елена Фролова.

**Этнический рок** (*worldbeat*, этнорок, фолкрок): синтез этнической музыки и западного рока, самое массовое направление современной этномузыки. Как осознанное направление складывается в начале 1980-х, наиболее ранняя разновидность – американский фолк-рок 1960-х годов (Боб Дилан, Джоан Баэз, Пол Саймон). Сюда примыкает множество местных разновидностей типа «ска», «рэггей» и т.п. В России получили известность «Калинов мост», «Разнотравье», «Биосинтез», «Чолбон», «Седьмая вода» и многие другие группы.

К более новым синтетическим стилям можно отнести следующие:

**World fusion** (мировое слияние, сплав) – синтез джаза и WM; на первом плане – импровизационное начало, звуковые эксперименты. Наиболее яркие представители – Тони Скотт, Дон Черри, Ян Гарбарек.

**Ethno ambient** (этно-эмбиент, этническое окружение), **Ethnic Fusion** (этно-фьюжн, этнический сплав), **New Age** (нью-эйдж) – это разновидности современной электронной музыки, довольно близкие друг другу. Их объединяет, кроме активного использования фольклорных компонентов, тяготение к особым модусам настроения: медитативности, созерцательности, атмосфере гармонии (Брайан Ино, «*Enigma*», «*Deep Forest*», в России – «Иван Купала»).

**Techno-Tribal**, или **Ethnotechno** (этнотехно, этническое техно) – одна из разновидностей этно-фьюжна; электронная танцевальная музыка на основе оstinатных ритмов с многочисленными включениями фрагментов ритуального фольклора архаических племен. Выразительные средства, близкие к тем, которые используются в шаманских практиках (многократные повторения кратких мелодико-ритмических формул) приводят к сходному эффекту. Назовем в этой связи Джона Хассела, Майкла Брука и др.

**Ethno-pop** (этническая поп-музыка). Использование фольклорных элементов в сфере массовой популярной развлекательной музыки, как результат – китчево-эстрадные псевдоэтнические образы в духе Русланы, Таркана, «Балаган Лимитед», «Русской песни» Н. Бабкиной, «Золотого кольца».

Специфической формой фольклоризма, характерной для культуры стран бывшего социалистического лагеря и в наиболь-

шей степени для СССР, являются *народные хоры и ансамбли народной песни и танца*. Эта официально-государственная, «представительская», приглаженно-залакированная, крайне далекая от подлинной традиционной музыки версия до сих пор жива на просторах нашей Родины. Ныне ее тиражируют выпускники отделений руководителей народных хоров в более камерной (и часто более коммерциализированной) форме сравнительно небольших ансамблей. В среде рок- и джаз-музыкантов такие исполнители почему-то получили не вполне заслуженное название «фольклор».

Другим специфически российским явлением можно считать *этнику* (название пока не устоялось). Это наиболее приближенная к аутентике форма фольклоризма («сделанная аутентика», как сказал один из авторитетных европейских этномузыкологов), но исполнителями могут быть не только и не столько сельские музыканты. Отличается от других течений преимущественно охранительной направленностью, стремлением «воспроизводить» как можно более точно аутентичный оригинал-источник, сохранить его в максимально неизменном и полном виде, принципиальным отказом от любых форм адаптации к современному слушателю. Кроме того, отчетливо выражено стремление воспринять и практиковать фольклор не столько как музыку, сколько как целостную культурную систему, вписать ее в современный быт. Такой подход к традиционной культуре весьма своеобразен в мировом контексте и наиболее характерен для современного российского фольклоризма в варианте Российского фольклорного союза (объединяемое им направление известно как «российское фольклорное движение»).

Продуктом такой целостной этнокультурной деятельности, как показывает опыт отечественного фольклорного движения, могут быть искусственно созданные музыкальные артефакты, максимально, однако, приближенные по своему звучанию к естественным, «природным» традиционным стилям. Ярким примером может служить компакт-диск «Русские свадебные песни» московского фольклорного ансамбля «Народный праздник», записанный и изданный в Женеве в известной музыкально-этнографической серии Женевского этнографического музея, в которую включаются только записи аутентичных исполнителей из разных стран мира.



До недавнего времени группы типа «Народного праздника» именовали себя в России «фольклорными ансамблями», имея цель дистанцироваться от «народных хоров». В последнее время наметилась тенденция к смене названия, поскольку, во-первых, экспансия мини-народных хоров проходит под присвоенным ими названием «фольклорные ансамбли», а во-вторых, в мировом контексте термин «фольклорный ансамбль» вызывает совсем иные ассоциации, нежели те, что сложились в российских условиях. Так, сам «Народный праздник» именуется себя «фольклорно-этнографическим» ансамблем, а рок-музыканты называют подобный стиль пения чаще всего «этника».

Все упомянутые здесь стили сложились в разные годы последней трети XX столетия (конечно, кроме аутентики), но продолжают сосуществовать и развиваться в XXI веке. Именно они составляют ближайшее окружение и контекст для WM, которую объединяет с этими течениями принадлежность к современной импровизационной музыке с использованием этнического, фольклорного компонента.

Со всеми западными течениями этномызыки WM роднит установка на использование этнической музыки в качестве материала для собственных творческих изысканий, для авторского (даже в случае группового исполнения), инновационного творчества. Именно здесь проходит водораздел (и взаимное непонимание!) с российским фольклорным движением, в качестве главной ценности принимающим «смирненное» подключение к механизмам коллективной традиционной культуры и неприятие любых чрезмерных форм осовременивания, индивидуального, новаторского домысливания традиционного оригинала. Делать авторскую музыку, а не просто в точности исполнять оригиналы; не этнографически, музейно-архивно, научно относиться к фольклорному наследию, а «творчески» и «современно» – вот краеугольный камень эстетики WM, как и родственных ему в этом этнорока и этноджаза.

От этих последних WM отличает гораздо более активное, постоянное включение в ткань своей музыки подлинных звучаний этнических стилей, этнических инструментов и особенно этнических голосов, участие в проектах традиционных певцов и музыкантов или фрагментов аутентичных записей. Удельный

вес аутентичных звучаний в составе **WM-композиций на порядок выше**, чем это практикуется в рок- и джаз-стилях. Можно сказать, что аутентика используется в **WM** в качестве основного компонента, тогда как в этнороке и этноджазе это лишь одна из красок. Как и в роке и джазе, в **WM** допускается переосмысление и дополнение «исходников», смешения различных этнических стилей и жанров, разнообразных этнических элементов. Но, как правило, представители **WM** чаще ориентируются на широкий спектр этнических источников, не замыкаясь на чем-то одном.

Как и другие течения современной музыки, **WM** – это проявление интереса к культуре разных народов мира, одна из новых форм музыкального фольклоризма. Меняется мир – и меняются формы диалога народов и культур, но неизменной остается потребность в таком диалоге, в познании и понимании друг друга.

### Немного об истории и предыстории **WM**

Обращаясь к предыстории **WM**, зайдём на интернетные сайты. Вот, например, что находим на одном из форумов, посвящённых этнической музыке: «Задолго до того, как “мировая музыка” сформировалась в отдельное направление, мир периодически переживал увлечение латиноамериканской и карибской популярной музыкой. В США и Европе очень модными были кубинские танцы *румба* (в 20-е гг.), *мамбо* (в 40-е – 50-е) и *ча-ча-ча* (в 50-е), тринидадский стиль *калипсо*, бразильская *самба* и *боссанова* (начало 60-х). Во второй половине 70-х весь мир на десятилетия заворожил ямайский стиль *рэггей*, а в 1989 – афро-бразильская *ламбада*. В 90-е в танцевальных клубах появилась афро-карибская *салса*»<sup>2</sup>.

Конечно же, в этой связи должен быть упомянут джаз – и в его отдельных направлениях и как явление в целом, имеющее глубокие фольклорные корни. Интерес джазменов к музыке народов мира начал проявляться уже давно, но особенно это стало заметным в послевоенное время.

На вторую половину 1960-х, начало 1970-х пришлась золотая пора британского фолк-рока (достоинные представители –

---

<sup>2</sup> См.: [mp3-ogg.ru](http://mp3-ogg.ru) (тема «Что такое “Мировая музыка”»).

*Tri Yann* и *Fairport Convention*), опиравшегося на собственные – британские, ирландские и шотландские корни. В то же время в Америке «фолком» стали называть совсем другую музыку. Здесь, в отличие от Европы или Южной Америки, музыка коренного населения не оставила заметных следов в музыкальной культуре. По сравнению с «фолком» европейским, американский «фолк» многое взял от кантри и блюза. Вуди Гатри, Боб Дилан, Джоан Баэз, Пит Сигер стали играть то, что в Америке повсеместно называли «фолком».

Однако до середины 1980-х этим дело и ограничивалось. Вся прочая этническая музыка интереса не вызывала. И вот появившееся в 80-х новое течение, названное ее создателями *World Music*, резко изменило ситуацию.

Начало WM было положено в Европе, которая сыграла центральную роль в продуцировании и распространении этого феномена, по крайней мере, на ее начальных этапах.

Основателем и идеологом движения называют английского рок-певца, бывшего лидера группы «Genesis» Питера Гэбриэла (*Peter Gabriel*). В 1980 году Гэбриэл и его единомышленники создали объединение *The World of Music, Arts, and Dance (WOMAD)*, которое двумя годами позже организовало в Лондоне одноименный фестиваль. «Чистый энтузиазм к музыке со всего мира привел нас к идее *WOMAD* в 1980 году и к проведению первого фестиваля в 1982-м, – вспоминает Питер Гэбриэл. – Все фестивали были замечательными событиями и дали шанс никому до того неизвестным исполнителям со всего мира показать свое искусство международной аудитории. В то же время они дали и публике возможность погрузиться в иные, неведомые ей ранее культуры и насладиться их музыкой. Музыка ведь – универсальный язык»<sup>3</sup>.

С тех пор ежегодные фестивали *WOMAD* стали самым заметным событием в WM. С конца 1980-х такие фестивали начали проводиться в Дании и Канаде, а затем и в других странах. Подобные фестивали появились и в России, особенно в последние несколько лет (см. об этом ниже).

Постепенно деятельность Гэбриэла и его *WOMAD* приобрела поистине мировой размах. В 1985 году была основана кор-

---

<sup>3</sup> Цит. по: *Сосновский Н.* Академия Забриски. ([Zabriski.ru](http://Zabriski.ru))

порация «Реальный мир» (*Real World, Inc.*), занимающаяся изучением и распространением этнической музыки. В недрах корпорации начали функционировать студия грамзаписи и мультимедийная лаборатория, журнал «*Real World Notes*» и центр помощи талантливым исполнителям этнической музыки. Был развернут ряд образовательных проектов и сеть распространения WM. В итоге гэбриэловское детище за два десятилетия превратилось из скромного начинания энтузиаста-любителя, каковым был по отношению к этнической музыке поначалу этот известный рок-музыкант, в грандиозное, глобального уровня явление, вот уже 20 лет странствующее по странам и континентам<sup>4</sup>.

Известно, каким образом появился и сам термин WM. «29 июня 1987 года в лондонской пивной с названием “*The Empress of Russia*” (“Российская императрица”) собрались десятка полтора (по другим источникам 25 человек. – Н.Ж.) британских радиоведущих и владельцев небольших фирм звукозаписи. По итогам “пивной конференции” был составлен детальный бизнес-план по внедрению в шоу-индустрию продукта, который решили назвать *world music* – мировая музыка»<sup>5</sup>. До того момента представители звукозаписывающих компаний пользовались не согласующимися друг с другом обозначениями (*folk-music*, *ethnic-music* и т.п.), это дезориентировало слушателей, и потому было удачной идеей заменить все эти старые и новые названия термином *world music*. Некоторые американские звукозаписывающие компании также последовали этой договоренности. Впоследствии журнал «*Billboard*» завел у себя список лучших записей WM. В чартах журнала «Биллборд» номинация *world music* появляется с 1990, а с 1991 в этой номинации присуждается отдельная награда «Грэмми». Третья программа радио ВВС проводит конкурс лучших исполнителей WM.

«Для продвижения *world music* авторитетный рок-еженедельник *NME* выпустил звуковое приложение в виде кассеты, были задействованы и деловая пресса, и нечто вроде кооператива дистрибьюторов альтернативного рока. Со временем у *world*

---

<sup>4</sup> См. сайт: [Assemblee.ru](http://Assemblee.ru)

<sup>5</sup> Ухов Д. Всеобщий «шикадам» // Еженедельный журнал. 11.11.2002. № 044. (<http://supernew.cj.ru/044/life/art/04shikadam/index.html>)

*music* появились радиостанции (в частности берлинская *Multi-Kulti*), свои печатные органы (в Англии, например, это *fROOTS* и *Songlines*), агентства, фестивали, конкурсы и, главное, международные выставки наподобие книжных ярмарок и автосалонов. Крупнейшая из них – *WOMEX* в немецком городе Эссен (на ней, кстати, премию *WOMEX Award 2002* получил знаменитый армянский музыкант Дживан Гаспарян). Все это свидетельствует о том, что мировая музыка постепенно стала органичной частью мирового шоу-бизнеса, в том числе и поп-мейнстрима, на тех же правах, как рок или хип-хоп»<sup>6</sup>.

### Наиболее известные представители WM

Питер Гэбриэл обращается к этнической музыке не ради экстравагантного звучания, а для осознанного – опираясь на исследования по культурной антропологии и психологии – углубления общих для древней обрядовой музыки и рока средств воздействия на сознание слушателя. Среди самых заметных его этнических проектов – удостоенный «Грэмми» альбом «*Passion*» («Страсти Господни», 1989), созданный на основе саундтрека к фильму Мартина Скорсезе «Последнее искушение Христа». Для большинства любителей музыки приобщением к миру WM стали восточные мелодии, преобразованные Питером Гэбриэлом в этом знаменитом саундтреке. Особенно важен был вышедший в 1989 году альбом «*Sources*» («Источники»), на котором Гэбриэл собрал те самые этнические мелодии Африки, Азии и Ближнего Востока, из которых он и соткал музыку к фильму.

Одним из наиболее ярких представителей этнического джаза и WM является американский саксофонист и композитор Пол Уинтер (*Paul Winter*), ставший известным в нашей стране благодаря плодотворному сотрудничеству с Дмитрием Покровским. Уинтер и по сей день последовательно развивает идею WM, расширив сферу своей активности в сторону так называемого «экологического джаза». Американский трубач и композитор Джон Хасселл открыл свой собственный лейбл Nuem. Еще до Брайана Ино и Питера Гэбриэла Хасселл сформулировал принципы этики и мировой музыки и сумел убедительно объединить то

---

<sup>6</sup> Ухов Д. Всеобщий «шикадам» // Еженедельный журнал. 11.11.2002. № 044. (<http://supernew.cj.ru/044/life/art/04shikadam/index.html>)

и другое в продолжающемся проекте «Возможная музыка – Четвертый мир – Магический реализм». Мастер придумать хлесткие определения, Хасселл к этим трем определениям позднее добавил еще одно: «классическая музыка будущего». Американец Мики Харт, барабанщик из знаменитой хиппи-группы «*The Grateful Dead*», организует совместные выступления своих коллег чуть ли не со всей планеты (в рамках проекта «*Planet Drum*»). В 1981 году два рок-интеллектуала Брайан Ино и Дэвид Бирн сделали коллаж из экзотических песен, танцев и евангелических проповедей – своеобразную рок-версию «Телемузыки» Штокхаузена — и дали ей «магическое» название «*My Life in the Bush of Ghosts*» (в русском переводе – «Моя жизнь в лесу духов») – по роману африканца Амоса Тутуолы. А пятью годами позже знаменитый фолк-рокер Пол Саймон выпустил альбом «*Graceland*», записанный с южноафриканским хором под названием «*Ladysmith Black Mambazo*».

Звездами WM все чаще становятся не европейские джаз- и рокмены, а традиционные музыканты из разных стран мира, вызывающие наибольший интерес у публики. За музыкально-этнографической экзотикой началась настоящая охота, и за полтора десятилетия, начиная с середины 80-х, на земном шаре, кажется, не осталось ни одного уголка, где бы не побывали охотники за звуковыми редкостями.

Стала пользоваться успехом на Западе и славянская этническая музыка – вокальное «Трио Булгарка» и «Свадебный оркестр» Иво Папазова (Болгария), «Свадебный и похоронный цыганский оркестр» Горана Бреговича (Югославия) и немало других.

По-прежнему регулярно поставляет звезд WM карибский регион. Так, культовой фигурой и лауреатом премии «Грэмми» (2004) стал недавно умерший Ибрагим Феррер, солист легендарной кубинской группы «*Buena Vista Social Club*». Широко известная как во всем мире, так и в России Сезария Эвора представляет фольклорные традиции портовых городков Западной Африки (Кабо-Верде). Открытие последних лет, новая звезда этнической музыкальной сцены – цыганский ансамбль «*Parno Graszt*» – родом из глухой венгерской провинции *Szabolcs-Szatmar-Bereg*. Несмотря на это, сразу после выхода их первого альбома в 2002 году, он вошел в десятку лучших коллективов

европейского чарта WM. Звезды WM из других регионов мира – израильтянка Офра Хаза, монгольская певица Урна, саамка Мари Боин Персен (Норвегия), Саадет Тюрка (Турция).

Традиционные исполнители из стран ближнего зарубежья в последнее время также начали, вслед за прочно обосновавшимися на WM-олимпе тувинцами «Хуун-Хуур-Ту», входить в мировую моду. Например, главная награда WM в 2004 досталась узбекской певице Севаре Назархан, почти не уступает ей в успешности Мунаджат Юлчиева. Огромную популярность в последние годы приобрел армянский музыкант-дудукист (исполнитель на дудуке) Дживан Гаспарян, который уже не первый год сотрудничает с виднейшими западными музыкантами в области этно- и киномузыки («Золотой глобус» за саундтрек к голливудскому «Гладиатору»).

### Эстетика и стилистика WM

WM – одна из актуальных форм современного музыкального фольклоризма, еще один способ проявления интереса к народной музыке. Одна из причин такого незатухающего на протяжении всей обозримой культурной истории человечества интереса – потребность в самоосмыслении (*identity*). Это касается прежде всего молодежи, которая обращается к традиционным элементам, чтобы выразить подспудное этническое, региональное или локальное самоощущение, «задуматься» о своих корнях. «...Песня, этот магический кристалл или, может быть, напиток, который ты пьешь, чтобы получить какое-то новое качество, стать другим человеком, – это единственный путь к ответу на вопрос: кто мы такие?!.. Это вопрос о самих себе. Кто я и откуда? Вслушиваясь в музыку других стран – невольно ищешь отклик в себе, какое-то совпадение с собой, ищешь, быть может, свое неведомое прошлое»<sup>7</sup>.

Интерес к музыке других народов определен также стремлением людей к новым впечатлениям. Для всех течений современной музыки поистине несметные богатства традиционной

---

<sup>7</sup> Фролова Е. Что такое World Music? ([http://www.golos.de/OT/2004\\_01\\_06\\_LF.html](http://www.golos.de/OT/2004_01_06_LF.html))

мелодии и акустических звукоизвлечений являются настоящим кладезем. Из народной музыки черпают вдохновение академическая музыка, современный поп и рок, электронная музыка. Все далекое, таинственное, непонятное, неведомое для европейского слуха привлекает создателей и слушателей WM больше, чем кого-либо другого. Вообще же готовность заимствовать можно считать характерной чертой и залогом жизнеспособности европейской культуры. Европейские музыканты продолжают осознавать это как поиск полноты и способ избавления от внутренней односторонности.

С другой стороны, образность, обуславливающая появление и восприятие WM, связана и с глобальным экономическим натиском электронных средств информации, и с так называемой постмодернистской эстетикой, которая стирает различия между «низкой» и «высокой» культурой и использует прошлый опыт и географически далекий материал для создания новых произведений.

Основной стилевой особенностью WM является то, что она самым широким образом использует не только отдельные элементы традиционных этномузыкальных систем, этнических музыкальных «языков» и «диалектов» (мелодии, ритмы, формы, лады, характерные интонации), но и – что характерно именно для WM – систематически инкорпорирует в ткань оригинальных композиций целые (иногда довольно обширные) «куски», фрагменты аутентичного звучания, а также стили, жанры, инструменты, вокальные тембры и самих «живых» традиционных музыкантов. При этом источники, привлекаемые WM, гораздо шире, чем собственно фольклор: сюда относится и музыка «высокой традиции» развитых западных цивилизаций, религиозная и светская, придворная, воинская музыка, музыкальная драма, «нон-мэйнстримные» и малоизвестные источники из европейской музыки и многое другое, что способно расширить стилевой диапазон. WM последовательно позиционирует и на деле проявляет себя как принципиально открытое явление, жаждущее постоянного обогащения различными, дотоле не известными этническими стилями, стремящееся к постоянному расширению стилевого спектра.

Сейчас уже пришло время, по-видимому, начинать разговор о более или менее сложившейся стилистике WM, по крайней



мере, о ее основах, хотя вопрос этот пока еще никак теоретически не проработан. Во всяком случае, при всей широте и пестроте этого музыкального течения, намечились контуры его, говоря современным языком, формата.

С музыкальной точки зрения, большинство композиций WM соединяют традиционные мелодии, ритмы, орнаментацию, голоса и инструментарий с ритмами рока и его инструментами (электрической гитарой и контрабасом, ударными, синтезатором), с музыкальными средствами, сформировавшимися в джазе и электронной музыке. Именно из-за доступной формы подачи базового фольклорного материала (чаще всего – это современные обработки, наложение шумов природы, а также ритмическая «подложка», позаимствованная у рок-музыки) WM пользуется стабильным успехом во всем мире. Десятки неевропейских традиций, которые неподготовленным слушателем ранее с трудом воспринимались как музыка, проникают не только в экспериментально-авангардную, но даже в коммерческую музыку – например как выражение «стильности».

Для WM крайне характерна стилистика микста (смешения, сплава, гибрида), что, впрочем, вообще характерно для современной музыки, постоянно порождающей разного рода гибридные формы. При этом эстетические и стилевые поиски новой гармонии, гармоничного синтеза так же характерны для WM, как и идеи джем-сейшн разнородных элементов. Музыканты признаются, что им интересно выбирать моменты не только общности разных музыкальных культур но и, наоборот, отличия, непохожести, и затем объединять, переплетать их. «Может получиться неожиданно, контрастно, но, к чему я стремлюсь, – гармонично»<sup>8</sup>. Часто возникают совместные проекты, объединяющие на одной сцене или на одном диске и даже в одном исполнительском акте представителей разных народов, с целью не только эффектно соединить далекие музыкальные культуры, но остроумно показать их глубинную близость, подчеркнуть главное в плане-

---

<sup>8</sup> Так считает Митя Кузнецов (Миссия: Разнотравие (интервью с Михаилом Посадским, Митей Кузнецовым и другими музыкантами «Разнотравия») / Е. Савицкая // Журнал «Салон Audio Video». 2002. № 5). (<http://www.kuznya.ru/review/audio.php>)

тарной культуре: единство в многообразии, многоголосый хор, в котором все голоса равноправны.

Основой стилистики WM, базой для гармоничного (по замыслу ее создателей) слияния разнородных музыкальных элементов следует считать принципы устной импровизационной музыки. «Музыкальная 'глобальная деревня', так же как джаз, начала строиться на общей с фольклором территории – не фиксируемой в нотах импровизации. Может, иные формы взаимодействия традиционного и актуального начинают себя исчерпывать?», – не без оснований размышляет Дмитрий Ухов<sup>9</sup>. Кстати, еще в до WM-эпохи одним из организаторов фестивалей (А. Баташовым) было замечено, что традиционные этнические музыканты, представляющие разные традиции, могли импровизировать вместе только в том случае, если среди них был хотя бы один джазмен.

И еще одна характерная черта WM. Если в проекты WM привлекаются традиционные музыканты, то это не иначе, как настоящие виртуозы, представляющие вершину исполнительского мастерства этнической традиции. Профессиональное владение голосом, многообразными народными инструментами, а также опыт участия в джазовых импровизациях приветствуются. Неповторимое сочетание экзотичности и интеллектуальности, склонность к импровизационным формам – вот то, что составляет зерно эстетически-стилевого своеобразия WM-проектов, и то, что позволяет ей дистанцировать себя от «попсы», пусть даже и в этнических нарядах.

### **Особенности социокультурного функционирования WM и ее принципиальные отличия от аутентичной традиционной музыки**

Мы дошли до одного из самых главных вопросов WM. Одно из течений современной импровизационной музыки, WM настолько активно использует локальные и региональные стили и исполнителей традиционной музыки (которые испокон веку были принадлежностью локальных и региональных общностей),

---

<sup>9</sup> Ухов Д. Всеобщий «шикадам». Указ. изд.

что порой кажется, что вот это и есть самая что ни на есть народная музыка. Однако отождествлять WM и традиционную музыку было бы неверно (а ведь именно с этим нередко приходится сталкиваться в быту).

Будучи втянутой в сферу функционирования WM (концерты, диски, рейтинги, чарты, хит-парады), этническая музыкальная традиция разрывает тесную связь с культурой и бытом этноса, который ее породил, и входит в другую систему, в систему рыночных отношений, становясь музыкальной продукцией, музыкальным товаром. Не случайно в WM так же обязательна и велика роль фигуры продюсера и так называемой «раскрутки», как и в других областях современной массовой культуры.

WM сегодня – это полноправная часть мирового музыкального рынка. Этот рынок, охватывающий звукозаписывающие компании, распространителей и розничных торговцев, радиовещание, TV, СМИ, Интернет, критиков и потребителей, в последние десятилетия XX века приобрел поистине глобальный характер, он буквально охватил мир в целом и простерся от Европы и Северной Америки до Азии, Африки, Латинской Америки и Океании.

WM начиналась (у Питера Гэбриэла, Тони Скотта и других основоположников) как некоммерческий проект, как музыка, не претендующая на коммерческий успех. Но постепенно она завоевывала популярность и все более значительную часть мирового рынка музыкальной продукции. Раньше локальный или этнический характер музыки невольно ограничивал ее товарную конкурентоспособность. Традиционная музыка в версии WM предстала как феномен, обращенный к максимально широкой, всемирной аудитории, к мировому слушателю.

WM, начав свою историю как «**нон-мэйнстримное**» течение, сегодня уже включается в мэйнстрим современной музыки, в систему мировых хитов. Традиционная музыка входит в систему музыкальной моды. В WM этнические стили становятся частью мировой индустрии моды, получают международное признание, мировую популярность, становятся интернациональными хитами. По отношению к мастерам традиционного искусства, участвующим в WM-проектах, употребляются те же термины, что и по отношению к звездам поп-музыки: «открытие последних лет», «новая звезда», «выход нового альбома», «вошел в

десятку лучших коллективов чарта» и т.п. Вся эта система функционирования музыки, конечно, весьма далека от того, по каким законам живет искусство в традиционном обществе.

## WM и другие формы музыкального фольклоризма в России

Следует признать, что в России ни термин World Music, ни сама музыка этого стиля пока еще не стали столь же популярными, в отличие от всего остального мира. Однако все же можно говорить и об истории, пусть небогатой, и о предыстории WM в России, и тем более о смежных явлениях.

В качестве предыстории (а сегодня и параллельной истории) WM в России следует упомянуть отечественный этнический джаз и этнический рок.

В СССР, а затем в России, *этнический джаз* развивался удивительно плодотворно. Самым последовательным был, пожалуй, «Арсенал» (рук. Алексей Козлов). Разброс направлений его поиска был велик – русский фольклор, якутская музыка, азербайджанские мугамы, украинские закарпатские песни, многоголосное грузинское пение, испанская, индийская и китайская музыка, григорианский хорал. Совместно с ансамблем Дмитрия Покровского «Арсенал» сделал несколько номеров на основе старинных русских песен, а также псалмов, написанных Иваном Грозным, и знаменных песнопений.

В Баку еще в 60-е годы появился пианист и композитор Вагиф Мустафа-заде, создавший со своим «Трио» образцы этнического джаза, основанного на древних восточных мугамах. В Башкирской ССР, в Уфе, в 80-е годы существовал джазовый ансамбль «Дустар» саксофониста Марата Юлдыбаева, игравший в своеобразном башкиро-татарском стиле. Подобного рода коллективы создавались в Ташкенте и Алма-Ате (например «Медео»). В Ашхабаде до недавнего времени функционировал самобытный ансамбль «Гунеш», созданный барабанщиком Ришатом Шафиевым. В Кишиневе в 70-е годы существовал ансамбль «Кварта», где играл пианист Михаил Альперин и скрипач-саксофонист Симон Ширман. На Украине в советские времена получил известность джаз-рок-ансамбль «Водограй» Александра Шаповала, в программе которого было много композиций, основанных на

украинской народной музыке. В республиках Прибалтики родилось немало коллективов, опиравшихся на свой древний фольклор. Одной из наиболее популярных была рижская группа «Модо». В Москве еще в советское время начал свою успешную карьеру валторнист Аркадий Шилклопер, создавший ряд уникальных проектов, один из них был связан с его игрой на таком редком народном инструменте, как альпийский рог. В Архангельске было создано джаз-трио «Архангельск».

В настоящее время в России большое внимание этническому джазу на основе арабской и индийской музыки уделяет коллектив бас-гитариста Александра Ростоцкого. Немалых успехов добилось «Moscow Art Trio» в составе А. Шилклопер – М. Альперин – С. Старостин, контрабасист В. Волков и его «Волков-Трио», саксофонист Сергей Летов.

*Этнический рок.* В СССР уже в 1960 – 70-е годы рок-музыка также охотно использовала народные мотивы, и в этой области появлялись значительные явления, как, например, ВИА «Песняры» (Минск), «Ариэль» (Челябинск). Одним из первых альбомов отечественного этнорока стала сюита «Русские песни» (1980) Александра Градского с плачами, заговорами и причитаниями.

В современной России продолжают работать новосибирский «Калинов мост», тувинский «Биосинтез», якутские этнорок-группы «Чорон», «Чолбон» и др. Появились и новые проекты. Сочетающая традиции тувинского горлового пения с психоделическим роком группа «Ят-ха» — одна из немногих российских рок-групп, в конце 1990-х добившихся мировой известности (прежде всего благодаря волне мировой популярности тувинского горлового пения вообще). «Ят-ха» даже попала в Британскую энциклопедию.

В сегодняшней России этноджаз и этнорок продолжают существовать как самостоятельные направления (выступает «Калинов мост», появляются новые фолкрок группы, например, совсем молодая казанская команда «Медвежий Угол»). В то же время все чаще появляются новые «гибридные» формы импровизационной музыки, которые находятся, например, на стыке джаза и WM (Проект «Молитва» трио Шилклопер – Альперин – Старостин, некоторые проекты джазового

саксофониста Сергея Летова), или на пограничье фолк-рока и WM (например ряд проектов Мити Кузнецова из Рыбинска).

Если же говорить собственно о WM в России, то первым, кого следует назвать – Дмитрий Покровский (1944–1996). Он сыграл новаторскую и выдающуюся роль в развитии WM на русской почве. Ансамбль народной музыки под руководством Покровского, созданный им в 1973 году, первым из российских групп осуществил органичный синтез традиционной и современной импровизационной музыки и триумфально вошел в международное движение WM. Ансамбль Покровского был приглашен к участию в записи альбома П. Гэбриэла «*Us*» («Мы», 1993), сотрудничал с американским саксофонистом Полом Уинтером (проект «*Earthbeat*» – «Пuls Земли», 1986) и другими западными музыкантами, выступал на фестивале *WOMAD*. Покровский импровизировал со многими отечественными джазовыми и рок-музыкантами – А. Козловым, В. Резицким, В. Ганелиным, В. Пономаревой, сотрудничал с джаз-трио «Архангельск». Многие особенности стиля ансамбля Покровского, феноменальный успех, которого он достиг в том числе за рубежом, а также сложные взаимоотношения с российским (тогда еще молодежным) фольклорным движением становятся более понятными, если их рассматривать в контексте WM.

Наиболее заметными фигурами WM в современной России являются Инна Желанная, Сергей Старостин, группы «Хуун-Хуур-Ту», «Седьмая Вода», «Разнотравье», «Иван Купала», «Ва-та-га», «Волга» и «Пелагея».

Инна Желанная на сцене уже 15 лет, и она по праву считается одной из самых талантливых отечественных представительниц этноимпровизационного вокала, как в стиле фолк-рока, этноджаза, так и в стиле WM. В творческой биографии этой певицы огромное количество европейских и мировых фестивалей, от джазовых до WM, от Финляндии до Испании, а также множество выпущенных дисков. В ранний период сотрудничала в группе «Альянс», пела в совместных проектах с Сергеем Старостиным. Осенью 2005 года Инна Желанная присоединилась к группе «Safety Magic» («Безопасная магия»), стиль которой вполне можно отнести к WM.

Певец и мультиинструменталист Сергей Старостин выступал во множестве проектов: с группой «Альянс» (альбом

«Сделано в белом»), в новоджазовом «Moscow Art Trio» с Михаилом Альпериным и Аркадием Шилклопером, с норвежско-саамской певицей Мари Боин Персен (альбом «Москва»), в составе проекта Инны Желанной, с группой «*Farlanders*» и многих других. К числу наиболее удачных проектов можно отнести альбом «Молитва» (его стиль можно определить как синтез джаза и WM), записанный Старостиним вместе с джазовым дуэтом пианиста Михаила Альперина и валторниста Аркадия Шилклопера, тувинскими горловыми певцами и московским женским фольклорным ансамблем «Народный праздник», а также альбом «Москва», записанный вместе с «Альянсом», Мари Боин Персен и ансамблем «Народный праздник». Свою новую программу – альбом «Проще простого», в музыке которого голос Сергея сочетается со звучанием народных духовых и этнической перкуссии – Сергей Старостин записал с этно-барабанщиком Марио. Получив консерваторское образование (класс гобоя), пройдя серьезную школу полевой фольклористики, Старостин виртуозно владеет пастушьим рожком, обертоновой флейтой «калюкой», гусями, другими русскими инструментами. Старостин вырос из российского фольклорного движения (в студенческие годы он пел в составе фольклорного ансамбля Московской консерватории), может быть, поэтому, несмотря на достаточно успешное существование в мире WM, Старостина все больше тянет в так называемую «глубинную этнику» (см., например, один из его последних проектов – альбом «At Home»).

«Хуун-Хуур-Ту» – самый известный коллектив из Тувы, открывший древнюю культуру своего народа всему остальному миру (не без помощи американского музыковеда и продюсера Тэда Левина, а затем известного московского импресарио Александра Чепарухина). Маленькая азиатская республика, почти незаметная на огромной карте Российской Федерации, и небольшой коллектив «Хуун-Хуур-Ту» породили целое музыкальное направление, даже моду на все тувинское – от горлового пения и шаманских обрядов до обязательных поездок в Кызыл. Несколько лет тому назад «Хуун-Хуур-ту» были номинированы на престижную награду ВВС в жанре WM.

Наибольшую популярность в России получила в последние годы группа «Иван Купала», выпустившая несколько альбомов,

разошедшихся по стране (особенно первый – «Кострома») с поистине феерическим успехом. Композиции «Купалы» – это электронная музыка в стиле, близком к *ethnic fusion*, с включением пространственных фрагментов аутентичного пения. Ясно, что «купальцы» ориентировались в первую очередь на традиции классиков WM «*Deep Forest*», «*Enigma*» и Питера Гэбриэла, только вместо африканских народных музыкантов – наши российские бабушки из разных деревень России («Купала» предварительно неплохо поработали в фольклорных архивах, чему автор этих строк была прямым свидетелем).

«Почти 100% очарования в нашей музыке – это не наша заслуга, а заслуга исполнителей (имеются в виду аутентичные исполнители. – Н.Ж.). Весь драйв идет от них, наша задача в том, чтобы поместить это в стилистику, более понятную современному человеку»<sup>10</sup>. Как же понимают эту самую стилистику, понятную современному человеку, участники группы? В первую очередь, это песенная структура «припев – куплет – инструментальный проигрыш». Композиции группы составлены из фрагментов записей разных исполнителей, в интерлюдиях используются элементы разных, не только русских, этнических традиций.

Группа «Разнотравье» создана в Рыбинске в 1997 году, обрела свои окончательные формы в 2000, с приходом из рыбинской же «Седьмой Воды» мультиинструменталиста, исполнителя народной музыки Мити Кузнецова. Подлинная близость к «корням» прекрасно у «Разнотравья» ощущается – на уровне музыкального ряда, стихосложения, инструментария и аранжировок (музыканты удачно сочетают звучание «анахроничных» варгана, гуслей и колесной лиры с современным рок-арсеналом), манеры исполнения и подачи материала, собственно звуковой среды. «Для России более близок и привычен термин «фолк-рок», так мы здесь себя и называем. Но по большому счету мы исполняем, конечно, *world music*. Потому что мы задействуем не только русскую, но и элементы ирландской, болгарской и других традиций, представляем слушателю-зрителю и самые разные

---

<sup>10</sup> Из интервью «Русскому радио». Интернет-сайт Kupala.ru



музыкальные жанры (песня, танец, инструментальный наигрыш), и даже чисто вербальные (сказка)»<sup>11</sup>.

Сравнительно молодое и весьма успешное явление на российской WM-арене – карельская группа «Ва-Та-Га» (Александр Леонов – этнический вокал, духовые, струнные, пила, Алексей Деревлев – гитара, Аркадий Соколов – перкуссия, Сергей Шелепин – контрабас). Образована в Петрозаводске в августе 2000 года и до 2004 носила название «Reel». «Ва-Та-Га» использует акустические инструменты и современную цифровую и аналоговую обработку звука. Кроме классических гитары и контрабаса в арсенале ансамбля большое количество этнических духовых, струнных и ударных: карельская скрипка йохикко, вологодский гудок, жалейки, калюки, бубны. Сами музыканты называют стиль «Ва-Та-Га» «арт-фолком на основе северных народных песен» (термин «арт-фолк» используется в связи с тем, что группа исполняет не аутентичный фольклор, а синтезирует его с различными современными течениями как акустической, так и электронной музыки, что не позволяет отнести группу к какому-либо одному определенному стилю). Журналисты определяют музыку группы как *world music*, либо «этно-эмбиент» или «фольклорный джаз», иногда как соединение северного фольклора и «эйсид-джаза». «Фишка группы вовсе не в воссоздании собственно народных песнопений, а в наложении этих мелодик на ритмообразующие находки из других жанров, из других континентов. Поэтому под пение поморских старцев подложен иногда африканский жаркий перкашн, а иногда блюзовый квадрат»<sup>12</sup>. Свой первый альбом «Странные люди» группа записала в 2002 году и быстро стала известна за пределами Карелии. «Ва-Та-Га» была участником многих джазовых и фолк-фестивалей. На сегодняшний день «Ва-Та-Га» – одна из лучших российских этногрупп.

Электронно-этническая группа «Волга» (Саратов) – также интересное явление на российской WM-сцене. Группа была создана в 1997 году певицей Анжелой Манукян и одним из

---

<sup>11</sup> Миссия: Разнотравье (интервью с Михаилом Посадским, Митей Кузнецовым и другими музыкантами «Разнотравья») / Е. Савицкая // Указ. изд.

<sup>12</sup> Александр Уваров. Guruken.ru

известных музыкантов-экспериментаторов Алексеем Борисовым («Центр», «Ночной Проспект», «F.R.U.I.T.S.»). Они привлекли к работе опытного мультиинструменталиста Романа Лебедева («Коррозия металла»), художника Юрия Балашова, играющего на экзотических акустических инструментах собственной конструкции, а также талантливого видеорежиссера Романа Аникушина. Музыка группы «Волга» – это своеобразный мост, соединивший русские обрядовые песнопения с эстетикой современной электронной сцены.

Стоит хотя бы упомянуть и другие заметные российские имена, имеющие отношение к WM: тувинская певица Сайнхо Намчылак (живет в Швейцарии), якутская певица Степанида Борисова, тувинский певец в стиле *сыгыт* Конгар-ол Ондар (записывался с Фрэнком Запой и многими другими западными мастерами WM); инструментальный дуэт из Сибири «Two Siberians» (с 1998 года работают в США); цыганская группа «Лойко» (неоднократно входила в пятерку лучших групп в стиле WM в чартах журнала «*Billboard*», живет в Лондоне); татарская певица Зуля Камалова (живет в Австралии), наконец, русская группа «Пелагея».

### Российская ситуация: продюсеры и фестивали

О том, что и в России начинает складываться WM как полноценный сегмент музыкального рынка, говорит, например, факт появления нескольких толковых продюсеров, специально продвигающих именно это направление: Назим Надилов, Александр Чепарухин, Николай Дмитриев (1955—2004) и некоторые другие, несколько менее успешные. Однако специфика нашей ситуации в том, что «иноземные» этнические музыканты выступают в столице пока все же значительно чаще, чем российские, особенно русские. Тем отраднее, что ведутся регулярные попытки проведения масштабных концертов и фестивалей. Так, в последние несколько лет заявлены как фестивали WM, «Саянское кольцо», «Живая вода», «Мировая деревня», «Этна», «Дивы Евразии», «Around The Clock» (Черноголовка), «Пустые холмы». Регулярные фестивали WM проводятся в Московском культурном центре «Дом» (специализирующемся на разнообразной этномузыке): «Кубок Ориона», «Глубокая глотка»,

«По ковру» и другие. На всех этих фестивалях можно услышать как российских музыкантов, так и исполнителей из СНГ и более далеких стран.

WM как течение современной музыки, несмотря на сравнительную молодость, уже имеет достаточно богатую историю и во всем мире продолжает развиваться. В России оно также рождает новых интересных музыкантов, приобретает все новых поклонников и расширяет сферы своего влияния. Сегодня не только Ансамбль Покровского, но и другие талантливые музыканты и группы вводят русский фольклор в сферу мирового музыкального диалога. Все понимают, что Россия с ее более чем сотней этносов – огромное поле для подобных экспериментов, и что нас ждет немало интересных открытий.

Но своеобразие российской ситуации состоит еще и в том, что WM входит в соприкосновение не только с фолк-роком и этноджазом, но и с такими специфически российскими формами современного фольклоризма, как российское фольклорное движение с его особой философией и особым путем. На примере непростых взаимоотношений, сложившихся в конце 1980–90-х годов между фольклорными ансамблями Российского фольклорного союза и Ансамблем Дмитрия Покровского, очевидно принадлежащего к совсем иному течению фольклоризма, заметно отличающемуся по своим принципам от российского фольклорного движения, видно, что именно непонимание рождает порою неприятие и отторжение, которых можно было бы избежать, если понимать, что просто «мы – разные».

В заключение хотелось бы привести образное, но не лишённое точности высказывание Дмитрия Ухова, одного из немногих российских музыковедов, пишущих о WM: «Мировая музыка – это не только и не столько научная документация экзотических обрядов и компьютерные эксперименты с участием «благородных дикарей». Это такая популярная (чтобы не сказать – народная) музыка, которая одинаково понятна (даже без перевода, если она со словами) во всем мире и которая в то же время остается своей у себя дома»<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Ухов Д. Всеобщий «шикадам». Указ. изд.

*Е.А. Дорохова, О.А. Пашина*

## ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАРОДНОЙ КАЛЕНДАРНОЙ СИСТЕМЫ С СИСТЕМОЙ СОВЕТСКИХ ПРАЗДНИКОВ

С момента установления советской власти, когда стала постепенно формироваться система советских праздников, начался активный процесс ее взаимодействия с народной календарной системой.

Сам по себе русский народный календарь представляет собой результат длительного исторического развития и взаимодействия архаической (дохристианской) и христианской календарных систем. При этом если состав и порядок годовых праздников определяется в народной культуре церковным календарем, то содержательная интерпретация временных периодов и конкретных праздничных дат принадлежит по преимуществу народной традиции<sup>1</sup>. Совмещение двух календарных систем привело к тому, что церковные праздники вобрали в себя мифопоэтическую семантику народных праздников. Последние, в свою очередь, обогатились христианской символикой, подвергшейся некоторому переосмыслению. В XX веке в связи с введением системы советских праздников сложилась ситуация, по-видимому, аналогичная возникшей на Руси после принятия христианства, поскольку две календарные системы вступили в тесное взаимодействие как на уровне идеологии, так и на уровне структуры годового цикла.

Анализ экспедиционных материалов<sup>2</sup> позволяет выявить механизмы взаимного приспособления двух календарных сис-

---

<sup>1</sup> *Агапкина Т.А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002.

<sup>2</sup> Работа выполнена на основе материалов экспедиций Российской академии музыки им. Гнесиных, в которых принимали участие и авторы. Эти материалы, записанные в разных регионах России, хранятся в архиве ПНИИ по изучению традиционных музыкальных культур РАМ им. Гнесиных.

тем. При этом движение навстречу друг другу шло с двух сторон: сверху – от представителей советской власти и снизу – от сельских жителей – носителей традиционной культуры.

С первых лет существования советская власть использовала в своих целях сложившуюся на протяжении многих столетий систему народных праздников, стараясь изменить их содержание путем исключения из него христианских элементов. В результате почти повсеместно Троица превратилась в Праздник русской березки, поскольку в этот день было принято украшать дома ветками березы; Пасха или Вознесение – в Праздник первой борозды, так как в разных климатических зонах они по времени совпадали с началом пахоты и весеннего сева; а Масленица – в Проводы русской зимы с сохранением обычая сжигать масленичное чучело и кататься с ледяных гор и на лошадях. В Курской области (д. Дорохо-Доренское Солнцевского р-на) один из важнейших поминальных дней в году – на Дмитровскую субботу – устраивали День колхозника. После общинного поминовения на кладбище, а после Великой Отечественной войны и у памятника погибшим на войне жителям деревни все собирались в школе, где устраивалось общее застолье. Руководство колхоза к этому дню заказывало на местном телевидении передачу о трудовых достижениях колхозников с выступлением местного фольклорного ансамбля.

В сценарии проведения всех перечисленных праздников сохранялись, во-первых, отдельные обрядовые действия (например катание с гор или сжигание чучела), имевшие прежде магический характер, а в советское время ставшие развлечением, а во-вторых, важнейшие ритуальные атрибуты (как, например, троицкая зелень), которые приобретали декоративное значение. Однако наличие этих действий и атрибутов в составе праздников при изменении их содержательной основы обеспечивало необходимую преемственность.

Другой механизм, применявшийся советской властью, заключался в использовании традиционных моделей календарных праздников и ритуалов при создании новых советских праздников.

Как известно, кроме общих церковных праздников в каждом селе существовал сугубо местный престольный праздник,

связанный с тем святым или событием христианской истории, которым была посвящена сельская церковь. Такие праздники, наряду с великими церковными праздниками, особо почитались в народе. Используя приверженность крестьян к своим местным праздникам, партийные руководители учреждали новые колхозные праздники, отмечаемые только в данной деревне. При этом народные гуляния организовывались в соответствии со старыми традициями.

Так, в деревнях Мезенского р-на Архангельской области в прошлом на престолы устраивались «съезжие» праздники, на которые съезжались жители соседних деревень. С начала 1930-х годов они были заменены на праздники в честь даты основания колхоза в данной деревне и стали называться «годовщинами». Однако сценарий проведения праздника при этом не изменился. Накануне этого дня варили пиво. Утром на площади перед церковью собирались все жители деревни в своих лучших нарядах, а также приехавшие гости. Сначала девушки и молодые женщины, первый год состоящие в браке, парами медленно шли вдоль улицы с пением лирических песен. Потом они вставали в круг и водили хороводы, а остальные жители деревни слушали их пение и оценивали наряды. Ближе к вечеру на улице устраивалась общественная трапеза, на которой всем раздавали сваренное к празднику пиво. После ужина устраивались танцы и соревнования исполнителей частушек. Тексты частушек сочинялись непосредственно во время пения и отражали актуальные для жителей села события. Всё это свидетельствует о том, что даже вновь учрежденные деревенские праздники сохраняли традиционную форму и песенный репертуар, вместе с тем наполняясь новым содержанием. Интересно, что после Великой Отечественной войны, когда гонения на церковь были ослаблены, местные жители вернулись к традиционным датам проведения «съезжих» праздников, связанным с церковными престолами.

Кроме того, в ряде регионов партийные работники устраивали специальные праздники, чтобы отметить переход от старого уклада жизни к новому. Для этого они использовали архаические формы календарных ритуалов, которые строились на основе модели похорон (ср. такие хорошо известные у русских обряды, как «похороны кукушки», «похороны русалки»,

«похороны Масленицы»). Эта ритуальная модель обычно связана с праздниками, отмечающими смену календарных сезонов, которая осмыслялась как смерть прошедшего календарного периода и рождение нового. В журнале «Деревенский театр» № 5 за 1925 год была опубликована статья, в ней рассказывалось о торжественных «похоронах сохи». Сценарий этого действия был близок архаическим формам соответствующих календарных ритуалов: при стечении народа на центральной площади деревни было совершено ритуальное сожжение сохи – вышедшего из употребления земледельческого орудия. Таким образом, в одной из деревень на юге России был отмечен переход на машинную обработку земли с использованием тракторов.

Как уже говорилось, не только представители власти стремились совместить народную календарную систему с системой советских праздников, но и сами крестьяне, чтобы хоть в какой-то форме сохранить традиционные ритуалы, пытались приспособить их к новым условиям.

Одним из способов стало перемещение обрядовых действий, связанных с определенными датами народного календаря, на близкие им даты советских праздников. Так, например, первый весенний выгон скота в поле, который в средней полосе России повсеместно совершался в день св. Георгия (6 мая), после войны нередко стал переноситься на день Победы (9 мая). Такие случаи отмечены и другими исследователями<sup>3</sup>. По традиции в день первого выгона на поле совершался ритуальный обход стада пастухом с иконой, отпуском и пастушьим музыкальным инструментом. Этот обход имел магический смысл, как и нередко сопровождавшие его выстрелы из ружья с целью уберечь стадо от нападения волков. Вполне вероятно, что именно это апотропеическое действие, корреспондирующее с победным салютом, стало причиной переноса первого выгона скота на день Победы.

Другой пример. В западных районах Тульской области существовала традиция, согласно которой молодежь в ночь на Ивана Купалу (с 6 на 7 июля) устраивала ритуальные бесчин-

---

<sup>3</sup> Гороховский Ю. Ф. Календарная обрядность населения Петровской волости Опочецкого р-на Псковской области // Этнографическое изучение Северо-Запада России. СПб., 2001. С. 68.

ства: воровала лук с огородов, закладывала двери домов, чтобы хозяева утром не смогли выйти на улицу, раскидывала поленицы дров и т.п. Все эти действия символизировали разгул «нечистой силы», характерный для купальской ночи. В советское время эта традиция была перенесена на День последнего школьного звонка, когда выпускники в ночь после школьного праздника поступали в соответствии с традиционными обычаями, не опасаясь наказания за свои действия.

Иной способ связан с включением советских праздников в циклы церковных праздников. Так, в Смоленской области до недавнего времени в живой традиции существовал цикл троицких обрядов, совершавшихся с Вознесения до Троицы или Духовна дня. По традиции в этот период сельская молодежь в воскресные и праздничные дни устраивала в лесу гулянья, которые после образования колхозов стали называться «маёвками», поскольку в круг праздничных дат наряду с Вознесением и Троицей вошло и Первое мая. Приведем фрагмент интервью с местными жителями: «На природу ходили ребята, девки, вся молодежь. Называли “маёвка”. Ходили обычно на столичный праздник Первое мая, когда распускаются деревья. Раньше ж не праздновали праздники эти. И на старинные праздники тоже ходили» (д. Туговищи Краснинского р-на Смоленской обл.). Заметим, что троицкие обрядовые песни в этой местности называются «майскими» (по рефрену «Маю, маю, маю зеляно!»), что, вероятно, также способствовало включению Первого мая в систему народных праздников. Подобные случаи известны и на Русском Севере. В Мезенском регионе народные весенне-летние гулянья («петровщины») устраивались на Петров, Иванов и Ильин дни, а после войны в этот ряд включается и празднование Дня Победы.

На протяжении всего периода существования колхозов в сельской среде довольно хорошо сохранялись календарные обряды и магические практики, связанные с хозяйственной (аграрной и скотоводческой) деятельностью. Поскольку они совершались в зависимости от погодных условий, то оказались не прикрепленными к церковным праздникам. Это в первую очередь касается ритуальных действий, связанных с началом весенней пахоты и сева, сенокоса, вывоза навоза на поля, а также началом и окончанием уборки урожая. Подобные календарные ритуалы



продолжали оставаться актуальными до тех пор, пока аграрные работы производились вручную и коллективно. Хотя уже в 1930-е годы в колхозах появились трактора, в военное и послевоенное время по известным причинам произошло возвращение к ручному труду и, соответственно, к обрядовым практикам. В советское время эти ритуалы, имевшие магическое значение, получили статус колхозных праздников. Традиционный сценарий проведения этих обрядов практически не менялся, однако крестьяне стали включать в них реалии колхозной жизни, заменяя обрядовых персонажей на представителей колхозного начальства.

Наиболее ярко эта замена проявилась в жатвенных обрядах, где ритуальные функции, раньше выполнявшиеся хозяином нивы, перешли к председателю колхоза или бригадиру. По сути дела они тоже являлись хозяевами колхозной земли, поскольку распоряжались ею и работающими на ней людьми и тем самым идентифицировались с духами-покровителями урожая.

Так, если раньше жатвенный сноп или венок несли помещику-землевладельцу или хозяину поля, которому всем миром помогали убирать урожай, то в 1930-е годы такой венок стали приносить в контору председателю колхоза или бригадиру. Ср.: «Ну, а кончают жать, дак у нас, если жито кончают жать – обжінки справляють. Ну, особенно у нас хорошо справляли, как овёс добирають. Овсёя ётыга. А жито, когда жнуть жито – бяруть одёжу: саян (род сарафана. – *О.П.*), рубашку, платок, ўсё. Там из жита делают *Соло́ху*. Всё с жита: руки, ноги, оденуть, и эту Соло́ху нясуть прямо в контору и садють ў кут. А председатель колхоза оплачываеьт эту Соло́ху. У нас очень Соло́ху справляли. А потом, когда уже всё убирается с поля, – последний овёс. Потом нясуть Овсёя. Такого, как Соло́ху, сделают с овса: штаны наденуть, рубашку наденуть, шапку. И яго уже посодють на председателево место. Сидить етот Овсёй. А потом выносят яго, снимають эту рубашку, овёс етот связывають... И Соло́ху так. Разбирали...» (д. Марышки Смоленского р-на Смоленской обл. – ныне эта деревня не существует. – *О.П.*). Ср. также: «Бабы отставляют жито, называлось борода. Приходить там хозяин колхоза (как уже колхозы стали). Бригадир приводит председателя, председатель глядит: бабы пожали. Вот тады яны и поють

песню “Видить моё вока, что край недалёко”. Хызыин тады уже нясеть водку, закуску бабам. Тады оны дожинають, а то отставляють недожатое» (д. Лешно Руднянского р-на Смоленской обл.).

Еще один пример. На севере Белоруссии (д. Клястицы Россонского р-на Витебской обл.) в прошлом при окончании жатвы «бороду» из последних срезанных колосьев привешивали хозяину нивы, а после коллективизации стали прикреплять к подбородку председателю колхоза.

В западнорусском регионе достаточно широко был распространен обычай на Масленицу катать по снегу священника, иногда в обнимку с женщиной, чтобы уродился хороший урожай льна. В колхозное время стали катать председателя колхоза. В сознании крестьян он, подобно священнику, наделялся особым сакральным статусом и продуцирующей способностью. Примечательно, что по земле он тоже должен был кататься с женщиной, что в символической форме изображало акт соития, способный, по народным представлениям, повлиять на плодородие земли. Ср. также: «Вот именно, что вот даже попов катали на длинный лен на Масленку. Председатель колхоза у нас быв, и вот тоже: “Ирина Ионовна, придите, покатаем председателя!” И вот в один прекрасный момент я зашла у контору, разговариваем с ним, а я говорю: “Николай Ефимович, какой нынче урожай у нас в колхозе зерновых?”. Он мне говорить. А я говорю: “А лён?”. Во такой-то. Я говорю: “Но желательнее больше?”. Он: “Ну а как же!”. Говорю: “А знаете, что старые люди делали? Привозили попа и катали по полям на длинный лён. Ну а теперь кто бог на селе? Председатель колхоза”. А он говорить: “Ясно, Ирина Ионовна, не возражаю”. А он здоровый был председатель. Я ему сказала: “Катитесь вы не один”. Он говорить: “А, понятно, Ирина Ионовна”. Он хватает одну с счетоводов, потом хватает меня, ну и покатались мы понемножечку прямо по снегу коло конторы» (д. Лесники Рославльского р-на Смоленской обл.).

Борьба с церковью часто приводила к запретам со стороны властей совершать обряды, приуроченные к большим церковным праздникам. Среди таких обрядов – колядование – рождественский обход всех домов деревни группой ряженных с пением поздравительных песен, в которых содержались пожелания урожая и благополучия. Стремясь сохранить этот обычай, тем более,

что благопожеланиям придавался магический смысл, жительницы д. Соловьяновка Клетнянского р-на Брянской области, наряженные «как цыгане», обходили дворы с красными флажками, чем демонстрировали свою лояльность властям.

С этой же целью в обрядовых песнях нередко изменялись слова, как это происходило, например, с волочечными песнями. В западнорусском регионе эти песни исполнялись во время поздравительного обхода дворов на Пасху. В текстах этих песен, кроме обращенных к хозяевам дома пожеланий хорошего урожая и приплода скота, перечислялись святые угодники, помогающие крестьянам в работе. Поскольку советская власть боролась с церковью, то в текстах волочечных песен имена православных святых стали заменяться на имена партийных руководителей и представителей местной власти, а сами песни стали звучать на колхозном празднике Первой борозды. Позже, в 1950-е годы, на напевы волочечных песен колхозники стали сочинять поэтические тексты, в которых высмеивалось пьянство бригадира или осуждались плохие работники. Создание новых текстов никак не влияло на сами напевы и народную исполнительскую манеру. Сохранялись певческий тембр, многоголосная фактура песен и специфически местные приемы вокализации. Пополнение корпуса поэтических текстов, исполняемых на один напев, вполне согласуется с народной традицией. У восточных славян каждый из напевов, в особенности обрядовых, связан не с одним, а с целой группой поэтических текстов. Анализ их поэтики показывает, что они возникали в разные исторические эпохи, реалии которых находили в них свое отражение.

Полевой материал дает множество примеров того, каким образом тексты и атрибуты советского времени усваиваются и перерабатываются народной культурой в соответствии с мировоззренческой системой ее носителей. Так, например, в Смоленской области на Крещение (в последний день Святков) было принято «закрещивать» окна и двери в доме, то есть рисовать над ними кресты мелом или копотью от свечи. Это, с одной стороны, символизировало окончание святочного периода, а с другой – выступало одним из способов изгнания нечистой силы (ее разгул приходился как раз на период смены годовых циклов). В советское время крестьяне стали изгонять чертей, которые по

народным представлениям прокляты Богом, при помощи пения «Интернационала». Ср.: «Они (черти. – Е.Д., О.П.) от Бога заклятые. Даже, бывало, песню играют “Вставай, проклятем заклеимённый”. Поднимают их, возбуждают (чтоб они уходили). Они закляты, прокляты. Это вот уже как стали изменять слова, так это вот песню такую. Все, бывало, поют там комсомольцы “Вставай, проклятем заклеимённый, весь мир голодных и раба”. Видишь, тут уже нельзя понять, кому это сказано. Это уже как змянили эту власть, то весь мир он уже голодный. Это, бывало, нячистикам так говорили» (д. Вязьмены Велижского р-на Смоленской обл.). Любопытно, что некоторые коммунистические идеи воспринимались крестьянами в русле нравственных устоев христианства: «Для богатых эта враг Иисус Христос! Иисус Христос не любил богатых, кулаков! Эта ж нельзя! Эта ж они Англию (Евангелие) ня читають, наши граматнаи. Грех жа несусветный – хто богатый! Он загрёб еще к черту владения, а табе ничего нет. А Господь сказал: “Сам укуси и другому дай! Ня уметь он – помоги”. Так, как наша партия рякомяндуить. Так и Англия Иисуса Христа» (д. Сельцо Демидовского р-на Смоленской обл.). Видимо, с таким восприятием коммунистических идей связано и помещение портретов советских вождей рядом с иконами в красном углу крестьянской избы, что неоднократно приходилось видеть в самых разных регионах России.

Подводя итоги, можно сказать, что поначалу, до того как сложилась система советских праздников, советская власть использовала систему народных праздников, стараясь наполнить их новым содержанием при сохранении традиционных элементов с целью обеспечения преемственности. Кроме того, при создании новых праздников не государственного, а местного уровня, власти нередко обращались к традиционным моделям народных календарных праздников и ритуалов. Со своей стороны сельские жители, отстаивая старые традиции, привносили в календарные обряды советскую атрибутику, изменяли тексты обрядовых песен и т.п., а также переносили обрядовые практики, ранее приуроченные к датам народного календаря, на близкие к ним даты советских праздников. Таким образом, две календарные системы находились в постоянном поиске точек соприкосновения, приспособлялись и адаптировались друг к другу.

О.Д. Балдина

## ПРЕДМЕТНО-МАТЕРИАЛЬНЫЙ МИР ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОЕКТНЫХ ФОРМАХ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

**Х** удожественные изделия – матрешки, игрушки, платки, полотенца, скатерти, ковры, одежда, лаковые шкатулки, подносы, ювелирные изделия, иконки и мн. др. – предстают перед нами повсюду: на выставках народного искусства, ярмарках, приуроченных к «дням города» или праздничным датам, на фольклорных фестивалях, в витринах музеев и, конечно же, на прилавках магазинов, в сувенирных лавочках и на рынках. Все они, как правило, наделены характерной образностью, яркой красочностью, обладают единством стилевых приемов и словно несут на себе печать ушедшего времени. Ряд специалистов, не говоря уже о мало посвященном зрителе, относят вышеупомянутые изделия к традиционной народной культуре, нередко отождествляя ее с «изофольклором»<sup>1</sup>. Продукцию, создаваемую народными мастерами прошлого и нашими современниками в традициях крестьянских кустарей, мы будем рассматривать как *предметно-материальный мир традиционной народной культуры* (или, как еще его называют искусствоведы, *декоративное и изобразительно-пластическое народное искусство*).

Исследовательский интерес к народным ремеслам и промыслам, к традиционным крестьянским изделиям, возникший еще в XIX столетии, стал впоследствии основой целого научного направления в искусствоведении – науки о народном искусстве. Как пишет Н.Н. Мамонтова в статье «Отечественная наука о народном искусстве: драма идей в системе национального романтизма», «результаты этого научного движения, накапливающиеся в течение столетия, могут быть рассмотрены в начале нового, XXI века, как специфическая научная система со всеми ее сла-

---

<sup>1</sup> Проблемы народного искусства/Сб. ст. М., 1982.

быми и сильными сторонами»<sup>2</sup>. Не вдаваясь в подробности историографии этого вопроса, отметим существенное: большинство из тех, кто писал или пишет о народном искусстве, чаще всего касаются особенностей художественной природы народной материальной культуры, ее семантики, сформировавшейся в прошлом. Они доказывают нам, как красиво, самобытно, радостно оно, как вдохновенно трудились наши предки – крестьянские мастера, в какой гармонии они жили с природой. Н.Н. Мамонтова отмечает также в своей статье, что одной из странностей такой научной позиции было следующее: современное народное искусство трактовалось так, как будто между ним и «классическими» формами крестьянской культуры не было никакого разрыва, словно оно перешло в XX век не потревоженным никакими социальными, культурными и политическими бурями. «Романтически окрашенное искусствоведение хотело видеть в народном искусстве сохранение в первозданном виде самых архаических, восходящих к незапамятной древности пластов творчества. В нем, по мнению искусствоведов, ничего не исчезает, традиция, на которой оно покоится, никогда не прерывается»<sup>3</sup>.

Однако с определенного времени народная культура стала объектом экспериментирования самого общества, его прямого вмешательства, другими словами, его *проектной деятельности*. Мы используем термины «проект» и «проектирование» как ключевые понятия в изучении современных особенностей народной культуры и путей ее развития.

Эти термины были введены в XVIII столетии, хотя содержание определены только во второй половине XX века. Проблематика проектирования еще не устоялась, ее цели, принципы, очертания только начинают произрастать в толще социального значения и действия<sup>4</sup>. Культурологи считают, что культурное проектирование способно пересмотреть

---

<sup>2</sup> Мамонтова Н.Н. Отечественная наука о народном искусстве: драма идей в системе национального романтизма // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докладов. Т. 1. М., 2005. С. 199.

<sup>3</sup> Там же. С. 210.

<sup>4</sup> Социальное проектирование в сфере культуры: методологические проблемы: Сб. научных трудов / НИИ культуры. М., 1986. С. 5.

и обновить предметную культуру, ее ориентиры, цели, типы, формы, технологию и инструменты, то есть оно выступает одним из условий развития традиционной народной культуры. Однако все управленческие усилия по отношению к народной культуре должны походить более на работу садовода и земледельца, чем инженера-плановика или организатора конвейерного производства. Соответственно, вторгаясь в живую ткань художественной реальности (ибо это есть самая важная духовно-идеологическая среда формирования творчества), подчиняя ее внешней воле, мы должны понимать, что всё это изменит ее собственный модус, разрушив «родовую суть этого явления»<sup>5</sup>.

В подтверждение этой мысли приведем высказывание А.А. Панченко, прозвучавшее на Первом Всероссийском конгрессе фольклористов в Москве в 2006 году о том, что эта сфера деятельности народа с давних пор никем не контролировалась и не санкционировалась. Однако постепенно она получила соответствующую общественную санкцию социальной и культурной элиты на существование и дальнейшее развитие. Она начала контролироваться профессиональным сообществом ученых, литераторов, художников, политиков, деятелей культуры, что естественно не могло не отразиться на особенностях и характере народной культуры. Речь может идти о формировании некоего проекта, участвующего в развитии народного творчества, другими словами – о его «подконтрольности профессиональным сообществом»<sup>6</sup>.

К кругу изделий, попавших в орбиту общественного интереса, можно отнести те многочисленные предметы, которые выполнены в традициях народного искусства и заполнившие сегодняшний рынок. При этом преобладающий в практике искусствоведов принцип исключительно «высокой художественности» в современной ситуации представляется нам не

---

<sup>5</sup> *Генисаретский О.И.* Социальное проектирование как средство активной культурной политики // Социальное проектирование в сфере культуры: методологические проблемы. Сб. научных трудов / НИИ культуры. М., 1986. С. 31.

<sup>6</sup> *Панченко А.А.* Фольклористика как наука // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докладов. Т. 1. М., 2005. С. 74.

совсем объективным применительно к народной культуре в целом. Подобный критерий не учитывает сегодняшнюю реальность нашей жизни, выросшую из трудного опыта исторического развития страны со всеми ее переменами.

С проблемами сохранения, использования и элементами проектирования традиционной народной материальной культуры мы встречаемся на протяжении длительного времени – с начала XVIII и вплоть до наших дней. Это связано с рядом факторов. Первый состоит в том, что в России в начале XVIII века формируется два блока в некогда единой культуре: профессиональное («высокое» или «ученое») и народное («низовое») искусство. Подобное разделение привело к тому, что они стали развиваться параллельно, как два самостоятельных явления, почти не пересекаясь. Это разделение сохранилось и по сей день. Второй фактор – это выход крестьянских домашних изделий на рынок и организация кустарных промыслов, то есть объединений крестьянских кустарей и умельцев. Процесс этот наметился давно и усилился в XIX столетии в связи с происходящими социально-экономическими преобразованиями в России. Складывался новый рынок, ставший результатом новых общественных отношений, характерных для индустриального общества. Всё ширившийся товарообмен не мог не способствовать превращению крестьянских изделий в рыночный товар, а самого крестьянина в мелкого предпринимателя. В этот период проектная деятельность российского общества не могла не столкнуться с формированием и функционированием в России этого нового типа рынка. Вот почему на фоне происходящих событий экономического характера еще сильнее и ярче проявилось стремление общества того времени сохранить культурное наследие. Стали зарождаться всё новые и новые проекты, которые сыграли значительную роль в судьбах крестьянских кустарей. Нельзя не отметить и того, что именно в конце XIX столетия намечается подъем авторитета культуры России среди европейских стран (достаточно напомнить об участии России во Всемирных выставках, о Русских сезонах в Париже и т.п.). Третий фактор в формирующемся проекте сохранения и дальнейшего развития народного искусства связан с тем, что в XX веке был сделан дальнейший и решительный шаг в сторону восстановления и своего рода моделирования



всего крестьянского «производства», изменения его природы, функций и превращения в объект, поддающийся целенаправленным корректирующим воздействиям со стороны не только общест­венности, но и государственных организаций.

Различие между двумя субкультурами – дворянской и народной – в XIX веке становилось заметнее как в социальном, так и художественно-стиле­вом отношении. Постепенно, не без влияния такого нарождающегося направления, как ранний романтизм, приходит понимание того, что носителем национального своеобразия в культуре является не только образованный слой общества, а народ в целом. Интерес к русской народности и «у­ченое» отношение к ней и всему, что создавалось народом, возник после Отечественной войны 1812 года, хотя более осознанным он стал позднее, в 1830-е годы. Ряд исследователей считает, что идеологической основой нового этапа поисков национального стиля в искусстве стала формула «православие, самодержавие, народность», сформулированная С.С. Уваровым в качестве национального проекта, как сказали бы мы сегодня<sup>7</sup> (при этом понятие «народное» соответствовало национальному, русскому).

Отношение к народной культуре, в частности предметно-материальному миру, в разное время, на разных этапах его существования и изучения не оставалось неизменным. Так, Ф.И. Буслаев писал в свое время о трех видах отношения к произведениям народного творчества: 1) «Бессознательное, в котором состояло простонародье»; 2) Практическое. По его словам, «обыкновенный и наиболее распространенный способ практического отношения к русской народности состоит в порицании ее»; 3) «Ученое и именно историческое отношение... Это по возможности беспристрастное изучение всего, что в течение столетий выработала русская жизнь и что она переварила и усвоила из внесенного извне»<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Гаевская Н.В. XX век и народная художественная культура. Социально-политические основы культурных процессов // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сб. докладов. Т. 1. М., 2005. С. 324.

<sup>8</sup> Мишина Е.А. Термины «лубок» и «народная картинка» // Народная картинка XVII – XIX веков: Сб. ст. СПб., 1996. С. 22.

Во второй половине XIX века происходит как бы вторичное открытие народного предметно-материального мира. Неслучайно также то, что между понятиями «народное» и «крестьянское» появляется знак равенства. Изделия крестьянских кустарей хотя порой именовались изделиями «простолюдинов», постепенно обретали статус предметов «национального» характера. Началась обширная и серьезная работа по сбору и изданию самих предметов крестьянского быта на всей территории России, круг интересов коллекционеров и исследователей постоянно расширялся. Авторов многочисленных трудов, появившихся в этот период, интересовали сами изделия «чистого быта», их происхождение, география мест изготовления, техника обработки и т.п. (среди них Е.И. Красноперов, И.А. Гольшев, С.А. Давыдова и мн. др.). Если поначалу отношение исследователей носило несколько односторонний характер, в нем чаще всего видели чисто этнографический интерес, то позднее о многих из них заговорили как о создателях народного искусства. Это был уже новый виток в понимании и оценке обществом «низовой» культуры.

К этому времени относится и расцвет ярмарочной торговли, свидетельствующей о развитии крестьянских и городских ремесел. Ярмарки поражали невиданным богатством и разнообразием товаров (хрусталя, фаянса, фарфора, шелков, ситцев, жемчуга, серебра, одежды и т.п.). Они проводились постоянно вплоть до 1917 года<sup>9</sup>. Множились и мелкие сельские торги, базары на местах, всячески укреплялась торговля не только в больших городах, но малых селениях. Открывались и многочисленные книжные лавки «для народа», где продавались книги, эстампы, лубочные картинки и лубочные издания сказок. И здесь мы встречаемся с изданием целого ряда указов правительства, стимулирующих промышленную деятельность крестьян. Прежде этим занимались купцы и посадские люди. Впоследствии, как мы знаем, многие видные промышленники были выходцами из крестьян (Морозовы, Щукины, Сытины и др.). В пореформенной России промысловая деятельность охватывает жителей целого

---

<sup>9</sup> *Разина Т.М.* Прикладное искусство в русской культуре XVIII – XIX вв. М., 2003. С. 100.

ряда деревень, сел, небольших городков таких губерний, как Московская, Владимирская, Ярославская, Нижегородская и др. Среди наиболее популярных промыслов можно назвать иконописный, столярный, кузнечный, скорняжный, ткацкий, лубочный (раскраска листов), плотницкий, медночеканный, гончарный и др.

Наступало время, когда российское правительство, органы местного самоуправления, общественность акцентировали свое внимание на кустарных промыслах. Это было вызвано беспокойством за растущую экономику страны, а главное, трудоустройством крестьянства, которое составляло 80% населения. Так, в 1872 году создается комиссия при Совете торговли и мануфактур Министерства финансов. Ей вменялось в обязанность систематическое изучение вопроса о состоянии крестьянских промыслов. Результатом деятельности этой Комиссии стало издание 16 томов экспедиционных материалов, а также сбор коллекций, характеризующих состояние и развитие кустарного производства в России. И как важный итог – устройство музея в Петербурге при Сельскохозяйственном музее прикладных знаний. Обследования районов кустарного производства проводят и другие министерства, издаются статистические материалы, труды специальных комиссий. В них содержались сведения о промыслах, анализировалось их реальное положение и нужды. Другими словами, в России проводилось планомерное изучение промыслов на местах.

В 1874 году издается многолетний труд «Свод материалов по кустарной промышленности в России» (авторы князь А.А. Мещерский и К.Н. Модзалевский). В своем вступлении авторы подчеркивали важную для того времени мысль о том, что значение кустарной промышленности – «этой производительной силы» – не только в формировании материальной среды. Она «содержала в себе духовное начало, которое формируется в глубинах народной жизни и его быта на основе народного коллективного самосознания и порождает творчество»<sup>10</sup>. Отмечалось, что условия России (тощая земля, малые наделы, длинные зимы, обилие лесов, гончарных глин, льноводство) издавна способство-

---

<sup>10</sup> *Разина Т.М.* Прикладное искусство в русской культуре XVIII – XIX вв. М., 2003. С. 148.

вали развитию ремесел как части сельского быта. Однако предназначенная сначала для удовлетворения местных нужд самого сельского населения «ремесленность эта» скоро приобрела значение самостоятельной формы производительности, так называемой кустарной промышленности. Кустари – неслучайные работники. Работая на себя, на скупщика, на фабрику, они «держатся известных приемов, известного рынка, известных преданий». При этом «масса кустарной работы громадна, кустари существуют сотнями тысяч, производят на десятки миллионов рублей»<sup>11</sup>.

Известно, что большую поддержку производителям кустарной продукции оказывали земские организации, возникшие в итоге проведенных реформ самоуправления в России. Знакомство с их деятельностью на этом поприще дает основание утверждать, что в их работе уже содержались элементы проектирования по организации крестьянского «производства». Земства инспектировали, анализировали и активно разрабатывали пути развития кустарных промыслов в России, другими словами, они не только заложили основы проекта, но и «запустили» его в жизнь. В качестве примера приведем один из малоизвестных архивных документов – доклад «К вопросу об организации земского содействия Кустарной промышленности» Вологодской губернии, написанный в начале XX века. Первым делом его составители (к сожалению, своих имен они не оставили) сообщают, что еще с 1860-х годов под влиянием быстрого роста капиталистических форм обрабатывающей промышленности во многих губерниях России и в обществе сложился взгляд на кустарные промыслы как на пережиток натурального хозяйства, обреченный на умирание. Без всякой поддержки со стороны государства и общества безграмотный, скудный материально кустарь-производитель в неравной борьбе с частным предпринимателем-скупщиком был предоставлен самому себе. К началу XX века судьба кустарной промышленности, этого «могучего экономического фактора», мало изменилась к лучшему. Труд кустарей был неорганизован, оплата труда низка. По наблюдению авторов документа, техника промыслов не прогрессирует, наблюдается полная зависимость

---

<sup>11</sup> *Разина Т.М.* Прикладное искусство в русской культуре XVIII – XIX вв. М., 2003. С. 148.

кустарей от частных предпринимателей, монополизирующих эксплуатацию этой отрасли местного хозяйства<sup>12</sup>.

Что же предлагалось сделать губернским земствам в целях оказания помощи кустарям? Прежде всего предстояло выяснить «самый предмет содействия», то есть что следует понимать под термином «кустарь». Заслуживает внимания и точка зрения на объект развития. Так, авторы доклада считали, что кустарная промышленность «заключает в себе признаки обрабатывающей промышленности – ремесленной и фабрично-заводской, но имеет свои родовые признаки, в «домашней промышленности»<sup>13</sup>. В этой связи предлагалось «принять» три признака кустарной промышленности: 1) физическое участие в производстве предпринимателя; 2) изготовление изделий не на заказ, а для рынка, для неопределенного покупателя; 3) устойчивое существование производства. Примечательно еще одно разъяснение, в котором разводятся коренные (очень неясные по сей день) понятия – это «ремесленник», «мастер» и «кустарь». Так, по мнению авторов, если мастер-ремесленник в создании форм и качества изделий руководствуется требованиями и вкусами заказчика, то в работе кустика эти формы и качества зависят исключительно от его индивидуального умения и приспособленности, то есть от «личного творчества». Подобная трактовка совпадала с первоначальным значением эпитета «кустарь», произошедшего от немецкого *kunst* (искусство), термина, появившегося еще в эпоху Алексея Михайловича и принятого в русском языке. Кустарь означает «искусный мастер», «мастер-художник» (но «художник» не в смысле профессионально обученного ремесленника, а творчески одаренного народного мастера своего дела). В целом, *под кустарной промышленностью понималась совокупность обрабатывающих промыслов, производимых населением данного региона при условии личного участия предпринимателя, изделия которого изготавливались для рынка вне зависимости от требований определенных лиц*<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> К вопросу об организации земского содействия Кустарной промышленности: Доклад (цит. по рукописи Н.А. Купякиной «Вологодские кружева как феномен русской культуры», с. 3).

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С. 5.

Анализируя причины, тормозящие развитие в России кустарных промыслов, авторы доклада отмечали главные из них: «недостаточную личную оборудованность кустарей», низкий уровень интеллектуального развития, их безграмотность, «исключающую возможность пополнить свои знания сведениями о современных условиях и способах выгодного изобретения», а также скудость материальных средств кустарей, трудности сбыта своих товаров (кустарь, в лучшем случае, сбывает свои товары на ближайших базарах, торгах, ярмарках)<sup>15</sup>. При этом цель личной наживы губительно отзывается на качестве изделий. Среди первоочередных мероприятий намечалось оказание кустарям материальной помощи в виде субсидий. Однако наиболее действенным средством воздействия на технику кустарных производств считалось создание учебных мастерских, так как крестьяне с большим недоверием относились ко всему новому, «опасаясь производить опыты за свой счет». Учебные мастерские – это такие учреждения, в которых можно было ознакомиться с приемами работы, свойствами материала, с орудиями производства, причем эти познания должны были передаваться учащимся путем наглядного показа и «непосредственного воздействия на слабые его стороны»<sup>16</sup>. Для нас особенно важно подчеркнуть еще одно важное положение доклада – в процессе обучения в мастерских, помимо образования технических приемов, должно было быть отведено место развитию в будущих ремесленниках художественного вкуса « в направлении и в духе национального искусства в данной отрасли кустарного производства»<sup>17</sup>. С этой целью предлагалось обучение элементарной графической грамоте: черчению, рисованию с натуры, лепке, знакомству с коллекцией образцов материалов данного промысла. Центр тяжести по выполнению всех этих задач приходился на институт специалистов-инструкторов (они же давали технические заключения по вопросам браковки и приема, поставке заказов на рынок и т.п.).

Подчеркнем, что постановка вопроса о воспитании вкуса у кустарей не была случайностью или чистой инициативой

---

<sup>15</sup> К вопросу об организации земского содействия Кустарной... С. 7.

<sup>16</sup> Там же. С. 8.

<sup>17</sup> Там же.

докладчиков. Как мы уже упоминали, «высокое», аристократическое искусство с XVIII века «задавало тон» и взяло на себя роль воспитателя художественного вкуса народа. Изделия кустарей были оценены по иной шкале и много позднее, но в те годы вопрос о вкусе и о просвещении кустарей и в техническом и художественном смысле не мог не ставиться тем обществом. Подобная постановка вопроса означала, что в складывающемся проекте по развитию народного искусства уже намечалось явное вторжение и вмешательство в творческий процесс мастера, его как бы хотели перевести в иную, не свойственную ему систему художественного мышления, что не могло не привести к переменам в творчестве кустарей.

Земские организации, как и многие другие учреждения по надзору за этой отраслью, проводили большую работу: обеспечивали сырьем и заказами кустарей, помогая им в сбыте продукции, заботились об условиях работы, устраивали выставки в России и за рубежом, создавали губернские кустарные музеи. Последние собирали образцы изделий и предметы крестьянского быта, организовывали обучение кустарей. Но подобная опека и вмешательство в творческий процесс уже таили в себе опасность его выхолащивания. Казалось бы, творческая инициатива поначалу все же сохранялась за самим кустарем (в ряде проектов, как мы видели, всячески подчеркивалось, что он не должен был идти на поводу у покупателя и оставаться самостоятельным). Но нельзя не увидеть и того, что в деятельности опекунов и проектантов уже просматривались тенденции, которые найдут свое дальнейшее развитие в целом ряде будущих проектов возрождения кустарных производств в России (в том числе и у отдельных деятелей культуры, искренне любящих народное творчество).

Чем дальше, тем все более очевидным становилось то обстоятельство, что кустарные производства не могли противостоять массовому производству промышленных и художественных изделий. Соответственно, последние по общему признанию действительно нуждались в помощи и поддержке как экономической, так и творческой со стороны общества, в создании научных и «исторических» учреждений по «формированию национального самосознания и хорошего вкуса». Это хорошо понимали все проектанты, организаторы, все те, кто болел за судьбу народ-

ной культуры, кто предпринимал попытки вызвать его возрождение. Художники и общественные деятели в конце XIX – начале XX столетия не только обращали свое внимание на сохранившиеся памятники крестьянского искусства в музеях, но и использовали их мотивы и особенности стиля для своих художественных произведений, знакомили с ними общество в картинах, проектах, призывах.

В этой связи представляет особый интерес деятельность такого художественного очага, как Талашкино, явившего собою один из частных проектов по возрождению народных ремесел. Его создателем и устройтелем стала княгиня М.К. Тенишева (1867 – 1928), известная меценатка, поддерживающая художественные круги, в частности «Мир искусства», и субсидировавшая издание одноименного журнала. Центром ее деятельности стало имение в Смоленской губернии, в котором она попыталась «вызвать возрождение крестьянских ремесел» и которому она отдала многие годы своей жизни.

Проект был связан с идеей возрождения русского стиля, по мнению М.К. Тенишевой, несправедливо забытого. Все смотрели на него как на что-то устарелое, мертвое, не способное возродиться и занять место в современном искусстве. «Наши деды сидели на деревянных скамьях, спали на пуховиках, и, конечно, эта обстановка уже перестала удовлетворять современников, но почему же нельзя было построить все наши кресла, диваны, ширмы и трюмо в русском духе, не копируя старины, а только вдохновляясь ею?»<sup>18</sup>. Тенишевой хотелось попробовать свои силы в этом направлении. Для этой цели она решила призвать на помощь художника «с большой фантазией, работающего тоже над этим старинным русским, сказочным прошлым, найти лицо, с которым могла бы создать художественную атмосферу»<sup>19</sup>. В этом высказывании еще только просматривается одна линия ее деятельности – создание новых предметов быта в русском стиле, но пока выполненных руками профессиональных художников.

---

<sup>18</sup> Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. М.; Л., 1991. С. 29.

<sup>19</sup> Сунрун Л.А. Талашкино // Декоративное искусство, 1978, № 9. С. 38.



В процессе осуществления этой задачи перед М.К. Тенишевой встали и другие: необходимо было собрать и систематизировать изделия крестьянских кустарей (они собирались повсюду: в избах крестьян, среди антикварного хлама, в заброшенных церквях, покупались на аукционах), открыть школу для крестьянских детей, привлечь в мастерские не только известных художников, но и самих кустарей, и др. В результате большой изыскательской работы в Талашкине образовался своего рода музей старинных предметов. Со временем он насчитывал в своем собрании около 10 000 экспонатов, где каждый памятник, как свидетельство современники, представлял огромную историческую и художественную ценность (его нередко сравнивали с собранием знаменитого коллекционера и мецената П.И. Щукина) и со временем послужил «бесценным вкладом в русские государственные музеи»<sup>20</sup>. Многие экспонаты из музея Тенишевой демонстрировались в Лувре, на, по сути, первой за пределами России выставке русского народного искусства такого масштаба. Неслучайно ее потом приравнивали к знаменитым «Русским сезонам» в Париже С.П. Дягилева.

М.К. Тенишева стремилась превратить музей не столько в хранилище, сколько в мастерские и своеобразный исследовательский центр. «Задачей моей, – вспоминала она, – было по возможности дать больше образцов, забросать рынок новыми формами, и потому, чем больше у меня было сотрудников, а у них – инициативы, оригинальности, тем лучше выходили результаты. Мне не хотелось подражать другим мастерским, хотя бы Абрамцевской»<sup>21</sup>. Кустарно-промышленное дело в Смоленске было поставлено гораздо шире абрамцевского, с большей затратой средств, с постоянным личным участием в деле, с высокими устремлениями в будущее. Неслучайно продукция мастерских проникла не только на внутренний, но и внешний рынок.

В методике талашкинских художественных руководителей (среди них можно назвать С. Милютина, Н. Рериха и других «строгановцев»), с одной стороны, наметилось прямое исполь-

---

<sup>20</sup> *Супрун А.Я.* Талашкино // Декоративное искусство, 1978, № 9. С. 38.

<sup>21</sup> *Тенишева М.К.* Впечатления моей жизни. Указ. изд. С. 31.

зование крестьянских образцов в творчестве профессиональных же художников, а с другой – создание образцов для их воплощения молодыми учениками и взрослыми кустарями из крестьян, посещавшими мастерские. Возрождая старину, предлагая для кустарей свои собственные образцы, «ученые» художники сами учились у кустарей их сноровке, мастерству, образному мышлению. Таким образом, здесь в Талашкине сложилась и нашла свое воплощение одна из первых моделей проекта, отразившая устремления художественной общественности того времени по возрождению народного искусства. В конечном итоге, именно она будет реализована в XX веке (в ней во главе всего дела встал профессиональный художник с именем, который стал впервые сотрудничать с кустарем, в ней будут использованы определенные формы, мотивы, образы и технические приемы кустарей прошлого). Во всем этом Тенишева делала шаг вперед, более того, она пошла дальше опыта Е. Поленовой в Абрамцеве (последняя недооценивала творческой инициативы народных мастеров).

Вторая линия проекта М.К. Тенишевой проявилась в «насаждении», а точнее в оживлении в Смоленской губернии кустарных промыслов с тем, чтобы дать возможность крестьянам заработать в зимнее время, особенно женщинам. «Ведь крестьянки, – как она писала, – в длинные зимние месяцы или перебиваются с трудом, проводя время в вынужденном бездействии, бросая семью, детей, что всегда губительно отражается на их здоровье и всем строе семейной жизни»<sup>22</sup>. С этой целью Тенишева воспользовалась сохранившимся у смоленских крестьянок умением вышивать «по-старинному», снимать любой узор, работать без навязывания чужих вкусов и идей, окрашивать ткани и пряжу, и стала применять их искусство к «вещам нашего обихода». Крестьянки сначала «туго поддавались», так как они вообще, по мнению устроительницы, консервативны и недоверчивы ко всяким новшествам, за всё брались робко, с неохотой. В этом случае приходилось переплачивать, с тем чтобы привлечь мастериц, заинтересовать их. Опыт увенчался успехом, вскоре от мастериц не было отбоя, приходили за работой даже те, кто жили за пятьдесят верст. Так, зимой, не покидая избы, хорошие

---

<sup>22</sup> *Тенишева М.К.* Впечатления моей жизни. Указ. изд. С. 31.

рукодельницы зарабатывали 10–12 и даже больше рублей в месяц. Княгиня М.К. Тенишева, говоря современным языком, проявила себя и как талантливый менеджер.

Среди мастериц оказались настоящие художницы, с врожденным вкусом, умением и фантазией, тонко видящие цвета и с полуслова понимающие, чего от них хотели. В результате стал меняться ассортимент: вместо салфеточек появились крупные вещи, например драпировки на окна, обивка для мебели, скатерти, покрышки на рояли, отделки для платьев, подушек, полотенец и т.п. В целом, к Талашкину было привлечено более 2000 крестьянок из более чем 50 деревень, они получали возможность зарабатывать значительно больше, чем на поденщине.

Не менее важным для устроительницы было стремление показать народные рукоделия как значительные образцы русской народной культуры. Так, для показа и продажи изделий своих мастерских она открыла магазин «Родник» в Москве и мечтала посылать изделия в Англию и Францию. После «мягких» материалов особую популярность мастерским неожиданно принесло изготовление и роспись народных инструментов, в частности балалаек. Вскоре публика «вошла во вкус», и можно было увидеть уже во многих домах мебель и убранство, скопированные с тех вещей, которые прежде вызывали «немое остолбенение». Так, многое из задуманного было исполнено, однако очень скоро всем начинаниям был положен конец: события 1905 года в России нанесли удар по всей деятельности княгини. Рабочие и крестьяне, в том числе и те, кого она опекала в деревнях, выражали свое недовольство, происходили постоянные поджоги, школа и мастерские разрушались от «преступного и безнравственного отношения учителей»<sup>23</sup>. В конечном итоге стало «не до работ» и экспериментов. В 1911 году М.К. Тенишева передает свой музей и всё, что осталось от мастерских, городу Смоленску и уезжает в Париж, здесь же она заканчивает свое земное существование. Ныне в Талашкине восстановлен музей народного искусства, а исследователи время от времени обращаются к изучению трудов княгини.

Невозможно отделить начинания М.К. Тенишевой по возрождению крестьянского творчества от всех культурных меро-

---

<sup>23</sup> *Тенишева М.К.* Впечатления моей жизни. Указ. изд. С. 31.

приятый в России, прежде всего от начальной проектной деятельности в лице ее лучших представителей. По выражению Л.Я. Супрун, полная растворенность лидера в коллективном деле, которое он вдохновляет и ведет, невычленимость его из этого дела – есть особенность творческих судеб таких деятелей культуры, как П.Я. Третьяков, С.П. Дягилев, С.И. Мамонтов, Е.Д. Поленова и мн.др. Добавим, что все они причастны к зарождению проекта поддержки, сохранения, возрождения национальной культуры<sup>24</sup>. Однако сегодня мы можем констатировать, что русское общество не было однородным, и ему, как, впрочем, и нынешнему, не было присуще единомыслие во многих вопросах, тем более в отношении к народной «низовой» культуре. В этой связи нельзя не отметить, что в начале XX века складывающийся проект, особенно вмешательство в творчество кустарей профессиональных художников, неоднократно подвергался критике. Так, например, в выступлениях участников Первой Всероссийской выставки кустарной промышленности в Петербурге прозвучало, что выставка выражала «агонию русского народного духа», так как не была «истинным выражением жизни кустарей, а попытка вернуться к народу в земствах и в кустарных мастерских носила «музейный характер», являясь игрой в народное<sup>25</sup>. На Всероссийском съезде художников 1911–1912 годов отмечалась необходимость творческих контактов профессиональных художников и кустарей, но слышались призывы к более тактичному взаимоотношению, к «чуткости подходов» к кустарю, требование прислушиваться к его самобытности.

Таким образом, с одной стороны, были деятели, ратовавшие за народ, его достоинство, талант, много говорившие о его благе, но с легким сердцем разрушавшие то небольшое, те очаги культуры, что существовали, внося свои собственные идеи и представления. Они считали, что народ необходимо просвещать, обучать, а главное, направлять и учить «хорошему вкусу». С другой стороны, известны усилия отдельных людей, обществ, объединений, деятельность которых отличал масштаб, но не было понимания специфики народной традиционной культуры. Чаще же всего в

---

<sup>24</sup> Супрун Л.Я. Талашкино. Указ. изд.

<sup>25</sup> Гаевская Н.В. XX век и народная художественная культура. Указ изд. С. 326.

деятельности и тех и других «попечителей» народной культуры, как и в самих проектах, ключевыми словами стали не только «сохранить», «использовать», но и «направить», «научить».

На появлении всевозможных проектов по сохранению и развитию народной материальной культуры сказалось не только общественное мнение (деятельность ученых, художников, меценатов и др.), но и рынок, который все более ширился. Общий экономический рынок в России стал важным рычагом и могучим способом актуализации художественной реальности в культуре, независимо от того, кто были его участники. Рынок был связан с мобилизацией культурного потенциала народа со средой его жизнедеятельности, а также с сохранением его как наследия и как способа существования. Рынок послужил толчком и к сложению проектов, но он не стал фактором стимулирования теории и практики народного искусства.

XX век внес существенные коррективы в судьбы традиционной народной культуры, в ее аутентичные и исконные формы. На новом историческом этапе, наступившем в России после октябрьских событий 1917 года, политические, социальные, экономические и культурные перемены стали определяться на государственном уровне, это касалось и такой области, как традиционная художественно-ремесленная культура. Весьма показательно, что сложение проекта (хотя никто из проектантов даже об этом и не подозревал) шло как бы в двух плоскостях: по линии государственного аппарата, отразившего идеологические, политические, экономические принципы, и по линии общественной инициативы. Пересечение этих «плоскостей» на каждом историческом этапе представляет значительный интерес для исследователей, так как раскрывает проблему взаимоотношения новой советской общественности и государства (в лице членов правительства и чиновников аппарата), что не могло не отразиться на особенностях самого проекта.

В целом для 1920-х годов характерно одновременное формирование проекта как со стороны государства, так и революционной общественности. Общность этих проектов в значительной степени выразилась в совместной деятельности тех и других групп в отношении к кустарному производству: в организации специалистами выставок крестьянского искусства, в издании публикаций,

книг о нем, организации популярных лекций, докладов ученых, раскрывающих специфику творчества крестьянского производства и выявляющих художественные особенности самих изделий.

Так, большую огласку получила выставка «Русское крестьянское искусство», которая состоялась в декабре 1921 года в залах Российского исторического музея. Одним из главных ее организаторов был В.С. Воронов, искусствовед, исследователь крестьянского искусства, активный организатор музейного дела, автор и по сей день популярной среди специалистов, ставшей своего рода откровением книги «Крестьянское искусство» (1924 г.). На выставке крестьянского искусства 1921 года – В.С. Воронов готовил ее несколько лет – впервые с такой полнотой были показаны орудия крестьянского труда, архитектурные сооружения (фрагменты деталей изб), утварь и одежда, «украшенные рукой крестьянского художника», никому почти не известные, «хотя достойные внимания», способные «указать новые пути нашему современному искусству», ибо были тесно «сплетены с жизнью и как бы выросли из нее»<sup>26</sup>. По словам ученого, впервые художественная культура деревни рассматривалась не только как художественное наследие прошлого, а как исключительно важное «явление народного художественного творчества»<sup>27</sup>. В самих же изделиях крестьянских ремесленников открывалась «большая и активная творческая энергия народа, в них было претворено вековое идейно-символическое наследие в обновленных формах, образах, узорах»<sup>28</sup>. Следом за этой выставкой, ставшей вехой в истории народной «вещной» культуры, уже в 1924 году состоялась еще одна – «Кустарь и революция» в Кустарном музее. По концепции Воронова, ей предстояло показать, что художественно-технические традиции сохранены, а новое содержание развивается по иному пути.

Подобные выставки (с крестьянским уклоном) в первые годы Октября не были случайностью в жизни Москвы, не противоречили они и политике самой власти. Это время отличалось особой активностью со стороны общественных деятелей, как бы

---

<sup>26</sup> Воронов В.С. О крестьянском искусстве / Избр. тр. М., 1972. С. 50.

<sup>27</sup> Там же. С. 13.

<sup>28</sup> Там же. С. 9.

еще продолжавших позицию своих предшественников – поклонников старой крестьянской культуры, к тому же оно отвечало пафосу революционных настроений. Так, например, с той же целью в Политехническом музее комитет Всероссийской художественно-промышленной выставки устраивал вечера народного творчества (декоративно-прикладного народного искусства, песни, сказки, музыки). В них принимали участие народные певцы, государственный квартет старинных русских инструментов, чтецы, сказители, актеры и др.

Из перечня мероприятий видно, что идеологи народного искусства (песенного, поэтического, музыкального, декоративного) отдавали большее предпочтение пропаганде достижений народной культуры (во всех формах ее проявления), чем ее проектированию. Однако среди исследователей народной культуры было немало и таких, кто задумывался о ее судьбах в новых условиях, к их числу бесспорно относился В.С. Воронов. В его трудах были разработаны самые актуальные вопросы: о произошедших изменениях как исторически неизбежном факторе, изменившем природу народной культуры; о возможностях ее существования в новых условиях жизни; о необходимости наметить новое русло и с этой целью все усилия художественной общественности направить на то, чтобы мастера пошли не по пути внешнего подражания и повторения старых форм и декоративных элементов, а на усвоение и переработку конструктивных орнаментальных начал, которые заложены в старом народном бытовом искусстве<sup>29</sup>.

По сути В.С. Воронова можно считать одним из «проектировщиков» народного искусства и художественных промыслов (эти темы постоянно звучали в его работах). Так, если сравнить проектные идеи Воронова с формирующимся государственным проектом, то отличие между ними будет на первый взгляд почти незаметно. Это и понятно, ученый не испытывал еще давления политической идеологии. (Неслучайно и сегодня исследователи народного искусства считают разработки ученого 1920-х годов во многом определившими государственную политику<sup>30</sup>.)

---

<sup>29</sup> Воронов В.С. О крестьянском искусстве / Избр. тр. М., 1972. С. 12.

<sup>30</sup> Гаевская Н.В. XX век и народная художественная культура. Указ. изд. С. 328.

В.С. Воронов ввел понятие «крестьянское искусство», отождествив его с широким и емким «народное» и таким образом объединив в нем огромный массив не всегда однородных явлений народной культуры. Однако в переломную эпоху с последующей переориентировкой государства с села на город, с частника-единоличника на коллектив производства это определение оказалось не только емким, но и соответствующим данному моменту. При этом Воронов неоднократно предупреждал, что новое народное искусство хотя и должно было основываться (как и в былые времена) «на корнях крестьянского искусства», но это было иное творчество людей, вступивших в новую эпоху формирования быта деревни. В целом же путь народного искусства в XX веке Воронов видел в повышении художественной ценности изделий кустарного производства. Эта его позиция в какой-то степени нашла свое воплощение в будущем проекте развития кустарно-ремесленной сферы народного творчества, объявленной после 1917 года государственной собственностью. Работа на экспорт при этом была основной задачей традиционных промыслов, продукция которых составляла большую часть советского экспорта. Это был преимущественно традиционный ассортимент изделий, сложившийся еще в дореволюционные годы. На внутренний рынок поступала, главным образом, продукция с новой советской тематикой.

Начавшийся еще в прошлом веке процесс по дальнейшему сохранению и развитию народного искусства среди «особого типа промышленного населения», социально и сословно относимого к крестьянству, по существу близился к своему завершению. Об этом свидетельствует и проект художественной общественности, а точнее высказывания, труды, деятельность специалистов (В.С. Воронов был одним из выразителей этого начинания). Проект вобрал в себя характерную для XIX и первой четверти XX века модель развития кустарного производства в России (несмотря на отдельные критические замечания в адрес предшественников). Однако революционная эпоха предполагала и нечто новое, соответствующее времени: «чтобы народ оставался выразителем народного гения», нужна разработанная технология, материал и помощь художника-профессионала, но только под «определенным углом зрения». Другими словами, необходима



художественная свобода, «без корректив»<sup>31</sup>. Подобная модель была ориентирована и на условия советского времени – с рождением советского уклада самой деревни; эстетическим воспитанием народных масс; выявлением новой роли изделий в быту, не теряющих свою целесообразность; обогащением искусства новыми темами и сюжетами и т.п.

И все же, несмотря на часто проводимые дискуссии о свободе художественного развития и самобытном художественном статусе крестьянского искусства, идеям (а следовательно и самому проекту) общественных деятелей и специалистов народного искусства ни в тот период, ни в дальнейшем не суждено было осуществиться даже в том виде, в котором они задумывались поначалу. На его формировании и реализации не могла не отразиться вся сложность времени, а главное, противоречивость политики государства по отношению к крестьянской культуре.

Противоречие проявилось уже в том, что, с одной стороны, новое государство провозгласило особую значимость бывших угнетенных классов в противовес буржуазии. А с другой, произошло разрушение многоукладности российской экономики и всей ее структуры. В политической практике советской России крестьянское производство признавалось «темным», «полудиким», тормозящим развитие социализма и требующим коренных перемен. По-видимому, этим можно объяснить тот факт, что исконное крестьянское производство (в том числе и кустарное), особенно его частный сектор, остались на периферии государственных интересов, а значит, и культурного проекта. В поле зрения оказалось не крестьянское искусство, не кустарь, не мелкое производство, а более известные старинные художественные промыслы, что вовсе не было случайностью. В этой связи стоит еще раз напомнить о том, что изделия промыслов стали важнейшей статьёй российского экспорта еще с конца XIX века.

В условиях повышенного интереса советского правительства к развитию художественных промыслов начал активно складываться государственный проект. В его основе – поддержка промысловой кооперации и создание новой системы управления этой сферой экономики. С этой целью выходят декреты, опре-

---

<sup>31</sup> Воронов В.С. О крестьянском искусстве. Указ. изд. С. 31.

деляющие законодательным путем меры поддержки промысловой кооперации, создается специальный отдел для руководства деятельностью художников кустарного производства при Главном управлении по кустарной и мелкой промышленности и промысловой кооперации. Отдел ведал вопросами финансирования, технического оснащения, оказания практической помощи, определял деятельность Кустарного музея ВСНХ. Одновременно была обозначена генеральная линия на восстановление производства изделий в целом ряде как старинных, (великоустюжское черное серебро), так и на рождение новых центров на основе старинных (лаковая миниатюра в Палехе, Мстёре, Хохломе) при участии специалистов.

Так, А.В. Бакушинский, крупный искусствовед, видный теоретик и практик эстетического воспитания, организатор народных промыслов и др. вошел в историю создания еще одного проекта по восстановлению промыслов. По существу он реализовал свой «авторский» проект, но его интересы совпали с государственным. В итоге такого удачного совпадения открывались новые возможности перед бывшими иконописцами Палеха, Мстёры и ряда других известных промыслов. В противном случае они должны были бы остаться вне художественной деятельности (это касалось не только Палеха, но и Хохломы, Городца, Дымки, др.).

А.В. Бакушинский предложил мастерам перейти от иконописи к лаковой миниатюре светского содержания и тем самым сохранить для промысла традиции и коллективный характер творчества, а главное, «продлить» его жизнь и не дать потеряться мастерам. В итоге разработанного им плана, его принятия и внедрения в практику, известные мастера по иконописи перешли к росписи лаковых шкатулок в технике миниатюрного «письма», в которой использовались приемы древнерусской живописи. Изменилась технология, тематика (сюжеты из сказок, крестьянской жизни и др. стали преобладающими), был обновлен и художественный язык, а точнее произошло своеобразное приспособление иконописного языка к потребностям промысла. Результаты появились довольно быстро: уже в 1927 году по заказу Совнаркома была создана композиция «Третий Интернационал» (автор И. Голиков), изображающая

рабочего, красноармейца и крестьянина, подающих руки угнетенным народам мира. Промыслы были спасены и начали свою вторую жизнь в культуре.

А.В. Бакушинскому удалось направить по новому пути работу не только таких промыслов, как Палех, Мстёра, Холуй, но и «обновить» тематику и особенности стиля Хохломы (было введено «травное письмо» на основе свободной кистевой разделки, наблюдалось стремление соединить реальность с декоративностью и т.п.). Ученый поддерживал творческую инициативу кустарей, которых отныне все чаще называли народными мастерами. Его девизом стало стремление дать почувствовать мастеру свободу творчества, другими словами, речь шла уже о превращении народного мастера в художника, что должно было соответствовать его новому положению и статусу.

Таким образом, государственный проект формировался на основе идеологических, политических, но главным образом экономических факторов. Сегодня, очевидно, под словом «проект» мы можем понимать объединение в единую организацию в рамках государственного аппарата огромной области производств (куда вошли многочисленные известные промыслы фабричного типа, охватывающие все виды декоративного искусства, отдельные кустарные производства, способные выжить в новых экономических условиях) народных художественных изделий. Известно, что большая часть из этих производств сразу же после национализации была превращена в государственные предприятия, которые начали приносить немалую прибыль. Поначалу госорганизации в лице своих чиновников воспользовались инициативной отдельных искусствоведов (многие из них приглашались на обсуждения разных вопросов, состояли членами комиссий, художественных советов и т.п.), а затем стали проводить самостоятельную политику «сверху». Можно предположить, что именно с этого времени окончательно формируется проект по развитию предметно-материального мира традиционной народной культуры и по управлению этой областью. В проекте (хотя он по-прежнему не был осознан как таковой) «старым художественным языком» предполагалось рассказывать новые истины: правду о социальных переменах и их политических смыслах, о формировании иных социалистических традициях

и т.п.<sup>32</sup> Он строился на фундаменте политических установок советского государства: запрет использования наемного труда на всех художественных предприятиях, частной торговли и собственности, свободного предпринимательства и т.п. При этом государство, как мы уже отметили, проявляло интерес только к тем промыслам, которые давно получили свое признание и пользовались вниманием со стороны заказчиков и особенно представителей иностранных фирм, иначе говоря «эстетически перспективным». Что касается сельских кустарей, то есть тех, кто ближе всего стоял к крестьянской культуре, то для них в проекте не было обозначено своего места, так как их судьба должна была подвергнуться резким «классовым» переменам. Исключение составляли только наиболее известные мастера, называвшие себя «кустарями» или «декораторами»<sup>33</sup>.

Итак, проект (назовем его проект «одной формы» народной культуры, этапы его развития совпадали с историческими периодами строительства социализма) по развитию народного кустарного ремесла, в конечном итоге, приобрел заметные очертания – сформировалась отрасль художественного производства, именуемая народным искусством. Она осуществляла государственные заказы и мыслилась как продолжение художественной жизни народных промыслов в новой советской эпохе.

В послевоенные годы проект продолжал укреплять свои позиции. В 1950-е годы произошла окончательная ликвидация промкооперации, в то же время художественные промыслы, став ведущей формой народного искусства, были преобразованы в фабричные предприятия и подчинены Министерству местной промышленности. В стране была создана иллюзия того, что народное искусство в его традиционных формах существовало по-прежнему. Достаточно напомнить, что, начиная с 1930-х годов, по официальной хронике, культурная жизнь находилась на подъеме, хотя «процветала система “обманок”» (выражение Н. Воронова). В стране одна за другой проходили «декады»

---

<sup>32</sup> *Зиновьева Т.А.* Традиционная вещь в России XX века // XX век: Эпоха. Человек. Вещь. Сб. ст. М., 2001. С. 104.

<sup>33</sup> *Воронов Н.В.* Народное? Искусство? // Декоративное искусство СССР, 1981, № 9. С. 16.

национального искусства, их обязательной принадлежностью стали выставки народного искусства (изобразительного и декоративно-прикладного). Они были призваны демонстрировать все богатство и процветание национальных республик и их культур, это был период показного торжества искусства народов СССР. В это же время самих носителей этой культуры – крестьян среднего достатка – высылали в Сибирь, уничтожали ткацкие станки, вместе с иконами из разрушаемых храмов сжигали набойные и пряничные доски<sup>34</sup>. Всё большее распространение в обществе получала тенденция рассматривать народное искусство как художественную деятельность «трудящихся масс». Процессы индустриализации, коллективизации, переселение крестьян в города, разорение деревни и ее патриархальных основ, как и религии, увеличение влияния профессиональной «ученой» школы, политизация населения и т.п. – все это привело к утрате значимости крестьянского искусства как неотъемлемой части российской культуры.

Крестьяне переселялись в города и рабочие поселки, превращались в служащих и рабочих на стройках пятилеток, менялось их отношение в сторону негативного к наследию прошлого, в массе своей они стыдились его. Народное (кустарное) творчество, о чем мы говорили выше, сохранялось практически лишь на отдельных промыслах, фабриках, изготавливающих изделия на экспорт или на показательные международные выставки и фестивали, которые проходили постоянно. Но по существу это были изделия, получившие вторую жизнь и только отдаленно напоминавшие крестьянские промыслы. В этих предметах, хотя и выполненных в традициях, в силу определенных тенденций, проводившихся государством, стирались особенности локальных традиций, менялась тематика и приемы. Многие из них в чем-то становились близкими к станковой профессиональной живописи и скульптуре, расширялась тенденция к натурализму и помпезности. А вместе с тем из года в год все более возрастал государственный план по валовой продукции – изготовлению изделий народного искусства на промыслах, последние, как и

---

<sup>34</sup> Некрасова М.А. Народное искусство – духовный феномен // Декоративное искусство, 2000, № 1–2. С. 15.

все советские предприятия входили в плановую систему пяти-леток.

Таковы основные «результаты» действия «негласного» проекта. При этом, что весьма существенно отметить, проект по существу был безальтернативным, никаких иных предложений и встречных проектов в обществе того времени не замечалось. Вот, очевидно, почему все элементы проекта, его складывающиеся формы, этапы прохождения и даже сами результаты были встречены советским обществом как единственно возможные, сыгравшие большую роль в судьбах народного творчества. При этом они были «оформлены», закреплены и в теории и практике народного декоративно-прикладного искусства учеными и исследователями тех лет, работающими в учебных и научных институтах и учреждениях. Это и понятно, так как народное искусство стало неотъемлемой частью всей советской идеологии, ее образа жизни. Вот почему так быстро и безболезненно «прижились» и пустили свои корни элементы советского проекта в сознании деятелей культуры, исследователей и тех практиков, кто думал или кому казалось, что они отстаивают ценности подлинно народного искусства.

В проекте второй половины XX века уже можно более четко разглядеть три составляющих его компоненты: гуманитарную, экономическую и управленческую. Гуманитарная часть основывалась на провозглашенном советскими идеологами тезисе «советский народ создает новые художественные ценности с учетом прошлых достижений культуры как мировой, так и отечественной, в том числе на основе традиции». Экономическая компонента включала в себя такие параметры, как «эффективность», «прибыль», «рентабельность» и др., управленческая – налаженную систему функционирования промыслов, предприятий, сети учреждений обслуживания, в том числе функционирование институтов, деятельность профессиональных художников. Проект предусматривал и кадровый вопрос: был создан ряд учебных заведений, подготавливающих будущих мастеров промыслов, а также школы и училища при художественных промыслах и фабриках. Более того, в Минместпроме РСФСР было создано специальное Управление по народному искусству. Необходимость функционирования перечисленных учреждений и коммуника-

ций, влияющих на состояние культуры и выявление ее горизонтов и перспектив, значимых для советской культуры, было определено окончательно и функционировало в рамках жесткой регламентации. Все это в первую очередь должно было определять масштаб существующего явления и тех социальных процессов, направляющих его по пути нового развития.

1970-е годы отмечены подъемом общественной и исследовательской мысли, что не могло не повлиять в какой-то мере на проект по отношению к судьбам традиционной и современной народной культуры. Вновь, как когда-то в XIX веке, народное искусство становится в центре внимания общественности, ученых, искусствоведов-специалистов, культурологов и мн. др.

Для этого периода характерно обращение большого количества ученых и исследователей к народному искусству (эта область культуры окончательно выделилась в особый раздел истории искусств). Интерес общества к проблемам изучения народного искусства, к созданию истории и теории этого вида народного творчества, последовательное изучение наследия прошлого всё возрастал. Нельзя не учитывать того, что только благодаря новой волне интереса к народному искусству, выразившегося в появлении большого количества самых разных работ, диссертаций, книг, статей рождалось более углубленное понимание природы народного творчества, его скрытых пружин, вырисовывалась более четко его эволюция, определялось место в культуре. А это означало, что в обществе не могло не зародиться и новое, более критическое отношение к существующему положению народного искусства (а по существу к давно укоренившемуся проекту, как уникальному стереотипу общественной и культурной жизни). Хотя по-прежнему мало кто, включая и специалистов нашего времени, подвергал бы сомнению главный постулат проекта – современное народное искусство должно оставаться под опекой государства. Тем не менее благодаря усилиям ряда искусствоведов в тот период в проекте наметились отдельные перемены: как бы зазвучали былые, давно забытые цели и задачи – восстановить некоторые заброшенные и утраченные художественные ремесла и промыслы. В этой связи еще больше возросла роль НИИХП, сотрудники института совместно с работниками Кустарного музея опекали старых и молодых мастеров,

приобретали их работы, проводили конференции и семинары по обмену опытом и обучению мастеров. Если в начале XX века деятельность Кустарного музея была направлена на развитие самостоятельности кустарей промыслов и оказание им материальной помощи, то теперь музей с помощью проектов профессиональных художников помогал им создавать новые образцы, предоставляя работы старых мастеров. В НИИХП создавались проекты по восстановлению ряда традиционных производств, например на Чукотке, в Архангельске, Оренбурге и мн. др.

Одновременно реализовывались проекты выставок и смотров народного искусства в Москве и в ряде других городов, в которых оживилась деятельность провинциальных музеев, хранивших огромные коллекции старого кустарного производства и домашних крестьянских ремесел, создавались новые.

Многие популярные и специальные художественные журналы публиковали материалы конференций, организовывали круглые столы и дискуссии о состоянии художественных промыслов, о возможных путях развития народного искусства. Как писали искусствоведы, это было время «нового витка» в открытии народного искусства «как цельного и стройного мира», как мира особого отношения человека к своему труду, к своей деятельности вообще и жизни в целом. К духовному достоянию народной культуры были вновь причислены мировоззрение крестьянских мастеров, их трудовая деятельность, быт и сами предметы народного творчества.

Таким образом, 1960-е и 1970-е годы «прочертили особенно заметную веху в художественной культуре»<sup>35</sup>. Именно в это время возросла роль декоративного искусства в организации среды, получила широкий размах в промышленности эстетика, а соответственно декоративное искусство профессиональных и народных мастеров. При этом большая роль отводилась продукции народных художественных промыслов, последняя органично вошла в «тотальную стилистику среды» советского общества «с ее многообразием, идейностью, тематичностью и помпезностью»<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Некрасова М.А. Народное искусство – духовный феномен... С. 15.

<sup>36</sup> Зиновьева Т.А. Традиционная вещь в России XX века. Указ изд. С. 102.



Специалисты народного искусства стали выискивать и привлекать к работе тех немногих, по сути единичных мастеров, которые сохранили еще умение плести корзины, делать забавные игрушки, лепить гончарную посуду, ткать половики, плести кружева. Стало очевидно, что в проект по развитию народного искусства необходимо было внести некоторые коррективы, а именно: предоставить отдельным мастерам (особенно пожилого возраста) большую творческую свободу и независимость от налоговых организаций. Со временем, не без влияния общественного мнения появились правительственные указы, разрешающие надомную работу для лиц, вышедших на пенсию, торговлю на рынке отдельными изделиями. (Тогда, например, активизировался ныне широко известный и популярный промысел Полхов–Майдан. Его мастера расписывали токарные изделия «веселыми» красками.) «Забили» и другие живые родники народного творчества.

Постановления ЦК КПСС о художественных промыслах 1983 года, можно сказать, стало в некотором роде апофеозом проекта. В нем народное искусство признавалось как уникальное духовное достояние нашей страны, и соответственно многие проблемы его развития приобретали важное государственное значение (речь шла об оказании художественным промыслам помощи, предоставлении его мастерам ряда послаблений и льгот). И хотя в принципиальном отношении это постановление почти ничего не меняло по существу (народное искусство, как и прежде, сохраняло связи с плановым производством, а профессионализм мастеров формировался специальными школами традиций), в нем намечались некоторые послабления, другими словами, признавалась как бы неэффективность отдельных частей проекта, существующего на протяжении столь долгих десятилетий. По существу, впервые в политическом документе общепризнанным материальным и духовным феноменом, «великой областью национальной культуры» России было признано народное искусство.

Третий этап в жизни проекта (1980 – 1990-е годы) по развитию народного искусства отмечен еще более заметными переменами, обусловленными приходом так называемой «перестройки». Это сказалось и в общественном мнении и в суждениях

ряда специалистов, критиков в отношении признания современного народного искусства исключительно как аутентичного (таковы статьи Б. Вязьмина, Н. Воронова и др.)<sup>37</sup>. Значительная переориентация происходила и у самих авторов, у народных мастеров, хотя причины упадка народного искусства каждый из них видел по-своему<sup>38</sup>.

Тем не менее, и это особенно хочется подчеркнуть, к концу 1980-х годов апологеты существующего государственного проекта развития народного искусства продолжали его энергично поддерживать. Они утверждали, что народное искусство по-прежнему существует и будет жить дальше своей «яркой жизнью», чему будет способствовать такой объективный фактор, как многонациональность России, богатство и многообразие этнических традиций и т.п.<sup>39</sup> Более того, в ряде трудов искусствоведов Академии художеств уже в постперестроечное время прозвучало как бы гневное предупреждение, что в результате наступивших перемен, в частности капитализации страны, народное искусство будет не только испытывать большие трудности, но и понесет потери, так как станет полностью зависимым от наступившей «тотальной коммерциализации» (выражение М.А. Некрасовой).

Происходящие перемены в России по вполне понятным причинам (о них мы говорили выше) не могли не вызвать определенную протестную реакцию в среде искусствоведов, работников культуры, администрации районов и многих городов России, на территории которых находились предприятия народных художественных промыслов, самих мастеров и художников. Нельзя забывать о том, что они слишком долго существовали «в проекте государства», зависели от его учреждений, от опеки, от проводимой политики, от экономики, от критериев, от заказов и мн. др. Отсюда острота и боль в их выступлениях,

---

<sup>37</sup> *Вязьмин Б.* От локальных исследований к единой теории // Декоративное искусство СССР, 1973, С. 14.

<sup>38</sup> *Греф А., Фрумкин А.* Трагедия русского ремесла // Декоративное искусство СССР, 1990, № 9. С. 19.

<sup>39</sup> *Некрасова М.А.* Народное искусство в условиях массовой коммерциализации культуры // Народное искусство России в современной культуре XX–XXI вв. М., 2003. С. 21.

статьях, высказываниях на конференциях, круглых столах (об этом свидетельствуют и материалы конференций, проходивших во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, в частности ежегодных Научных чтений, посвященных памяти В.М. Василенко, как, например, в 2003 году – «Традиционные художественные производства на пороге III тысячелетия. Перспективы? Проблемы»).

Выступавшие – известные искусствоведы, специалисты и руководители с мест – говорили о плачевном состоянии промыслов в ряде областей, о гибнущих традициях, об экономических трудностях художников, об утрате творческого начала и т.п. Многими предлагалось остановить преобразования в области художественных промыслов, усилить роль государства по оказанию помощи мастерам, требовать запрета на производство изделий «под Хохлому», «под Палех», «под Гжель» и других известных промыслов, соблюдать конституционные и авторские права и постановления правительства. Ряд выступающих ссылались на Указ Президента Российской Федерации от 7 октября 1994 г. «О мерах государственной поддержки народных художественных промыслов» и на Постановление правительства Московской области «О поддержке и развитии народных художественных промыслов Московской области» (1995 г.) В последующих публикациях предлагалось ликвидировать те организации, которые наносят вред народному искусству, а также запретить «всё усиливающийся поток мертвых, враждебных человеку вещей, захлестнувших на художественном рынке подлинное искусство»<sup>40</sup>.

Таким образом, в качестве некоего итога приведем высказывание искусствоведа Т. Зиновьевой о том, что «концепция создания традиционной вещи» и желание во что бы то ни стало сохранить проект развития народного искусства в масштабах государственной поддержки оставались все еще актуальными, благодаря «консерватизму и патриотизму многочисленной влиятельной части общества» и «нуждам державного правительства»<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> *Некрасова М.А.* Народное искусство в условиях массовой коммерциализации культуры // Народное искусство России в современной культуре XX–XXI вв. М., 2003. С. 28.

<sup>41</sup> *Зиновьева Т.А.* Традиционная вещь в России XX века. Указ изд. С. 104.

Народное искусство, как считает Т. Зиновьева, по-прежнему представляло как этнонациональный универсальный проект, возникший когда-то с единственной целью – возрождение народной вещной культуры. В итоге в России народное искусство превратилось на протяжении десятилетий в своеобразную модель «концептуального сознания». По мысли Т. Зиновьевой, вся драматургия этой концепции строилась на историческом совпадении художественного (крестьянского) стиля в новых художественно-тематических откровениях творящего их мастера. В новом рождающемся предметно-материальном мире, именуемом народным искусством, как было отмечено другим искусствоведам В. Пацюковым, археологично сберегалось все старое и прошедшее, реализовывались ценности, успевшие стать утраченными. По его мнению, современная культура народа таким образом «встраивалась» в контекст культуры прошлого, подтверждая феномен «русской иррациональности, в зияниях которой сквозь профанное просвечивает сакральное, освобождая подлинность, аутентичность традиций»<sup>42</sup>.

И всё же несмотря на то, что официальной позиции противостояла уже и другая, которая строилась на более реальных фактах, большей части исследователей, работников культуры, да и самих мастеров народных промыслов было непросто отказать от проекта, существовавшего на протяжении десятилетий, даже под натиском наступивших перемен. К тому же точки зрения специалистов, стремившихся уйти от стереотипов, только еще зарождались и находились в стадии «вызревания». После долгих лет существования проекта трудно было свыкнуться с мыслью, что традиционная народная культура постепенно утрачивает способность существовать и развиваться в качестве актуальной культуры и сохраняет свои позиции лишь в качестве «культурного наследия»<sup>43</sup>. Сторонники государственного проекта (а в их числе были не только чиновники, но и художники Академии художеств, члены Союза художников, писатели, люди искренне любящие на-

---

<sup>42</sup> Пацюков В.В. Не сотвори себе кумира // Художественный журнал, 2003, № 47, ч. 2. С. 84.

<sup>43</sup> Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Автореф. дис. ... д-ра философ. наук. М., 2003. С. 5.

родное творчество, искусствоведы, посвятившие ему свою творческую деятельность) не допускали мысли, что столь любимый ими предметный мир традиционной народной культуры, некогда представляющий явление синкретичное, тесно связанное с бытом, образом жизни и мышления (по сути своей архаичным) своих создателей, постепенно исчезает. А мир современных мастеров, не обладая той первозданной универсальностью, крепостью, семантико-содержательной наполненностью, функциональностью, символической образностью, уже представляет собой как бы вторую жизнь традиций. Вот почему очень немногие могли представить себе развитие народного искусства вне государственного проекта.

Этим же можно объяснить и то обстоятельство, что на протяжении 1990-х годов, несмотря на происходящие в России политические, экономические и культурные перемены, советский государственный проект развития народного искусства всё еще не терял своей силы (хотя заметно ослабел гуманитарный фактор, сократилась роль государственных учреждений, при этом всё более возрастал материальный, рыночный фактор). Достаточно напомнить, что сегодня на многих промыслах создаются (но порой, по истечении некоторого времени распадаются) акционерные общества, всевозможные объединения, авторские коллективы и т.п. Причины в том, что в представлении многих деятелей культуры, «рынка у нас по-прежнему нет», все слито и нерасчлнено, потребитель и производитель связаны «не тем, что надо», критерии оценок деформированы и т.п. Тем не менее нельзя не признать, что появление свободного рынка в нашей стране, несмотря на все его отрицательные, на первый взгляд, стороны (художнику и мастеру трудно приспособливаться к другому миру, к новым требованиям, эталонам, угождать чужим вкусам, в силу чего происходит вырождение профессионализма в корпоративность и т.п.), почти стихийно способствовало образованию обширной сферы деятельности людей. Рынок пробудил инициативу у многих людей не только к коммерческой стороне дела, но и к творческой (на основе переосмысленных заново традиций). Сложилась определенная социокультурная ситуация, в которой множество людей устремились к самореализации через творческий процесс, самоотдачу, поиск. Неслучайно и в ав-

торском творчестве, и в работе промыслов постоянно происходят перемены (создаются новые самоорганизующиеся формы творческих объединений, центров, ассоциаций на основе иных экономических отношений, касающихся в том числе и способов реализации их продукции). Как результат, в нашей стране образовался огромный пласт культуры, именуемый критиками по-разному: «массовой», «популярной», нередко «салонной», а то и «китчем», но по существу состоящий из вещей, во многом чем-то напоминающих традиционные народные изделия, получивших свою новую жизнь. Процесс этот не завершен, хоть и в болезненных формах, но он продолжается. Сложится ли новый проект, один, или их будет несколько, пока сказать трудно. В известном смысле наша отечественная культура и по сей день находится на перепутье.

Г.П. Мельников

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ  
В НАРОДНОЙ ИГРУШКЕ  
(В СВЕТЕ ПРОБЛЕМЫ  
АВТОИДЕНТИФИКАЦИИ МАСТЕРОВ)

Проблема, которую мы будем рассматривать, включает в себя анализ авторского самосознания мастеров современной народной глиняной и деревянной игрушки и детерминацию инновационных процессов в народной игрушке, связанных со спецификой автоидентификации творцов этого вида народного искусства. Материалом для анализа послужит творчество нового поколения игрушечников, ярко проявившего себя в конце XX века. Сейчас этим мастерам сорок-пятьдесят лет, они в большинстве своем имеют учеников, проводят мастер-классы, активно выставляются и таким образом оказывают сильное влияние на развитие современного народного искусства. Мы ограничимся лишь теми мастерами, с которыми автор данной статьи беседовал на тему их авторского самосознания. В этот круг входят такие известные в России мастера игрушки, как Александр Варганов (г. Сергиев Посад), Юрий Спесивцев (г. Суджа Курской области), Виктор Маркин (Липецкая область), некоторые мастерицы дымковской игрушки более старшего поколения (Л.Н. Докина, Н.П. Борнякова, В.П. Племянникова), а также чех Давид Цир (г. Нове-Мнесто-на-Мораве, Чешская Республика).

Говоря в народном духе, проблему, обозначенную в заглавии статьи, можно сформулировать очень просто: *ты кто?* и *почему творишь именно так?* Однако на эти, казалось бы, простые вопросы мы не получим простых, однозначных и четких ответов. Дело заключается в том, что общая ситуация народного искусства к концу XX века существенно изменилась. Сыграли роль такие факторы, как уход из жизни поколения старых мастеров – живых носителей народных традиций, изменения социокультурного плана и эстетическая переориентация, связанные

в немалой мере с переменами, произошедшими после падения социализма (ликвидация централизованного управления народным искусством, диктат нового потребительского рынка с его однозначной ориентацией на масс-культуру западного образца, гибель деревенской культуры как целого, негативная экономическая конъюнктура и др.). Возникла совершенно новая ситуация в народной культуре, учитывающая трансформацию общества в целом<sup>1</sup>. Мы также наблюдаем процесс размывания границ, категорий и понятий народной культуры, выражающийся прежде всего в слиянии форм традиционной и самодеятельной культуры и воздействии на этот новый сплав, называемый ныне некоторыми исследователями «третьей культурой», культуры профессиональной в тех формах, в каких она распространяется благодаря широкой сети СМИ.

Эти очевидные всем инновационные процессы изменяют саму структуру народной культуры. В соответствии с этим меняется и классификация народной игрушки<sup>2</sup>, особенно по сравнению с ее прежним этнографическим бытованием<sup>3</sup>. Попытаемся взглянуть на проблему изнутри, с позиции творцов народной игрушки, используя их непосредственные высказывания, мысли и формулировки.

Александр Николаевич Варганов (р. 1957) – признанный мастер, возродивший старинную технику богородской и сергиево-посадской маховой резьбы по дереву, с помощью которой он делает разнообразные игрушки и композиции<sup>4</sup>. Окончив

---

<sup>1</sup> Более подробно и глубоко эти процессы проанализированы М.А. Некрасовой (*Некрасова М.А.* Народное искусство в условиях массовой коммерциализации культуры; *Она же.* Место народного искусства в современной культуре как духовного феномена; *Она же.* Формирование новой парадигмы теории народного искусства. Ключевые понятия // Народное искусство России в современной культуре. М., 2003. С. 15–98).

<sup>2</sup> *Мельников Г.П.* Современная глиняная игрушка: между фольклором и китчем // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Вып. 11: Приобщение детей к традиционной культуре: глиняная игрушка. М., 2001. С. 50–58.

<sup>3</sup> *Мельников Г.П.* Игрушка // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 1999. Т. 2. С. 378–380.

<sup>4</sup> Александр Варганов. Русская маховая резьба. Каталог выставки. М., 2001.



Богородскую профтехшколу в 1980 году, он, стремясь возродить приемы утраченного промысла, порывает с богородской фабрикой игрушек в 1986 году и начинает работать самостоятельно. В возрождении приемов маховой резьбы решающую роль сыграло для него изучение старых игрушек, хранящихся в музейных собраниях. Варганов замечательно освоил специфику маховой обработки дерева, в смысле техники его можно считать традиционным народным мастером. Однако таковым он себя не считает, и для этого у него есть веские основания. Во-первых, он заимствовал несколько приемов и сюжетов из японской деревянной игрушки. Такое обогащение промысла он расценивает как акт индивидуального творчества, обусловленного широтой культурного кругозора современного интеллигента. Конечно, он хорошо знает, что русская матрешка возникла в начале XX века в Москве и Сергиевом Посаде благодаря японскому художественному импульсу, но не была его полной адаптацией, наоборот, она приобрела специфические черты (одна точеная фигурка в другой), отсутствовавшие у японского образца. Эта инновация стала возможной благодаря тому, что матрешку как образец создали профессиональные русские художники, причем живописцы (В.А. Серов, С.А. Малютин), иногда работавшие и в прикладном искусстве. Таким образом, авторское начало стало определяющим в становлении феномена, вскоре приобретшего все качества произведения народного искусства. По скромности не сравнивая себя с великими русскими художниками, Варганов принципиально отстаивает приоритет авторского начала в современном народном творчестве, позволяющий свободно подходить к традиционным формам.

Во-вторых, на первый план у него выступает освоение промысла по музейным образцам, а не через живое, непосредственное приобщение к традициям путем ученичества, так как последние утрачены. При таком подходе интеллектуальная составляющая творчества играет весьма значительную роль, что не типично для традиционного народного мастера.

В-третьих, и это, пожалуй, основное, изменяется репертуар сюжетов игрушки. Сюжетика варгановских игрушек инновационна. Вначале мастер обратился к светской тематике: очаровательные крошечные сергиево-посадские домики, скульптурки великих писателей и др. Наряду с этим он активно возрождал

старые сюжеты XIX века: солдатики, кормилицы с детьми («ведучки»), офицер с дамой, «набор игрушечника» и т.д. Затем мастер переходит к христианской тематике. В XIX веке делали лишь фигурки монахов и монахинь, остро характерные и экспрессивные, которые, однако, относятся к сфере жанровой игрушки, опирающейся на социальные наблюдения. Варганов же обращается к собственно религиозным сюжетам. Его можно считать одним из пионеров православной тематики в современном русском народном творчестве, так как он обратился к ней в конце 1980-х годов, когда «мода на церковность» еще не сформировалась. Мастер режет ангелов, врата Рая, создает миниатюрные киоты, св. Георгия – качалку, даже относительно крупные композиции на сюжеты, взятые из иконописи, используя ее иконографию. Совершенной инновацией является ангел-хранитель у детской колыбели. Резные иконы традиционной иконографии, но выполненные в лаконичной технике маховой резьбы, заставляют вспомнить об эстетике народного религиозного примитива XVII–XIX веков, хотя не имеют прямых аналогов, так как сергиево-посадские резные деревянные иконы-складни XIX века выполнялись в совершенно другой художественной манере.

Грубая обработка поверхности дерева, своеобразный экспрессионизм примитива, сохранение естественного цвета материала, лишь изредка нарушаемого пятнами желтого, оранжевого, синего цветов, придают этим работам черты модернизма. По этой причине далеко не все в православной церковной среде одобряют инновации Варганова, считая, что они не соответствуют канонической эстетике, под которой понимается, как правило, слащавость, реализм в передаче пропорций, гладкость поверхности и привычная раскраска. То, что Варганов отрицает такую эстетику, сформировавшуюся, кстати, очень поздно под влиянием светского искусства, и возвращает нас к эстетике традиционного примитива, понимается не всеми. По рассказам мастера, он регулярно сдавал свои изделия на продажу в церковную лавку Троице-Сергиевой лавры, но однажды хозяин лавки, увидев ангела особо вытянутых пропорций, воскликнул: «Зачем ты мне этого крокодила принес?». Однако религиозные композиции, подаренные патриарху Алексию II, произвели на предстоятеля Русской Православной Церкви положительное впечатление, и автор получил его благословение, как вспоминает сам Варганов.

На архаику Варганов смотрит глазами современного художника, хорошо знакомого с искусством модернизма XX века. О современном взгляде на мир свидетельствуют пейзажи Варганова, выполненные акварелью и гуашью на уровне профессиональных художников московской школы. Эти листы, созданные преимущественно в ранние годы, автор не любит показывать на своих выставках.

Сам Варганов считает свое творчество синтезом возрожденной традиции и авторских инноваций на ее основе. «Я прежде всего художник, использующий традицию, – говорит он. – Мне хочется делать новые сюжеты, используя маховую резьбу, но не надоевших всем богородских медведей (для него это символ упадка народной резьбы по дереву. – Г.М.), а священные сюжеты, что способствует духовному возрождению русского народа».

Таким образом, у А.Н. Варганова мы видим сочетание позиций профессионального художника – скульптора по дереву, идеологических устремлений части русской интеллигенции, обычно называемой народно-патриотической, и элементов традиционного народного мастера, работающего в промысле, так как количество его работ, повторяемость выработанных приемов, сюжетов и форм, ориентация на непосредственное, тактильное, а не только визуальное общение человека с этими фигурками, относятся к сфере народного творчества.

Несколько по-иному подходит к проблеме творчества в народном искусстве Виктор Васильевич Маркин (р. 1949) – авторитетный мастер глиняной романовской игрушки из Липецкой области. В начале 1990-х годов он стал возрождать ту традицию в романовской игрушке, которая восходила к мастерам Митиным, работавшим в начале XX века<sup>5</sup>. Не будучи потомственным гонча-

---

<sup>5</sup> О романовской игрушке см.: *Мельников Г.П.* Романовская игрушка и проблема возрождения народных промыслов // Россия и славянство. М., 1998. С. 80–84. (Труды Государственной Академии славянской культуры; Вып. 1); Романовская глиняная игрушка / Вып. подгот. Л.Ю. Тихонова // Истоки. Липецк, 1995 (Липецкий областной дом народного творчества и досуговой деятельности. Информационно-методический сборник; № 2); *Колобкова И.А.* Романовская глиняная игрушка // Народное искусство. Исследования и материалы. К 100-летию Государственного Русского музея. СПб., 1995. С. 121–137.

ром, он учился у своего соседа И.Ф. Гункина (1921–1997), известного игрушечника, с подачи московских искусствоведов и коллекционеров игрушки органически возродившего этот угасший промысел в 1970-х годах. Если игрушки Гункина очень архаичны по форме, грубоваты, несколько тяжеловесны, хотя остро выразительны, то фигурки Маркина более «цивилизованны», но без утраты традиционно-романовских приемов лепки и раскраски. Маркин, по профессии школьный учитель истории, по-научному подошел к проблеме восстановления утраченных черт промысла. Работа в фондах музеев оказала на него, по его словам, не менее важное влияние, чем ученичество у Гункина. Он поставил себе задачу по музейным образцам восстановить старую романовскую игрушку. Сейчас многие искусствоведы и особенно другие мастера романовской игрушки, многим обязанные инициативе Маркина, упрекают его за излишнюю «музейность» работ, за отсутствие инноваций. Действительно, сюжеты игрушек Маркина не выходят за тот круг, который сформировался в XIX – начале XX века. Некоторые новшества применяются им лишь в красителях, что технически неизбежно. Консервативная позиция мастера основана на его глубоком убеждении в том, что задача современного народного мастера – как можно более полно соответствовать традиции, сохранять ее и передавать ученикам (таковых у Маркина довольно много), при этом не превращая в нечто застывшее. Научность, «реставраторство» подхода к игрушке мастер талантливо сочетает с непосредственной эмоциональностью процесса лепки, что придает живое наполнение его традиционалистским изделиям. «Народный художник должен не себя показывать, вот, мол, как я умею сочетать элементы разных игрушечных промыслов с целью создать общерусский стиль, а такого нет и быть не может, он должен проникнуться местной традицией, чувствовать себя ее частью, освоить все приемы местной лепки, но не по-школьному сухо, а то сухач выходит, а очень живо, непосредственно», – таково кредо В.В. Маркина. Себя Маркин считает безусловно народным мастером, но в то же время и исследователем, который гораздо лучше знает, понимает и чувствует местную традицию, чем некоторые столичные (питерские и московские) искусствоведы, к которым мастер относится с некоторой прохладной иронией.

Пафос исследователя, возрождающего исчезнувший промысел, присущ Юрию Степановичу Спесивцеву (р. 1963) – мастеру глиняной игрушки из г. Суджа Курской области, автору нескольких публикаций о суджинском гончарстве. В поисках остатков старых игрушек он предпринимает малые археологические раскопки в садах и на огородах, проводит экспедиции в окрестные села. Исследовательская работа сочетается у него с творческой. Как автор-художник он создает новые иконографические образцы, заимствуя их элементы из разных источников. Так, берегиня и другие древнеславянские образы реконструируются им, точнее, создаются заново, на основе научной и популярной литературы о славянском язычестве. Подобные инновации содержат в себе опасность «новодела», в особенности, когда они базируются на фантазиях пишущих авторов, на псевдонаучной литературе, получившей, к сожалению, широкое распространение в среде нашей интеллигенции, преимущественно в провинции. Южнорусско-украинское и венгерское влияние заметно в зооморфных сосудах Спесивцева, которых ранее в Судже никто не делал. Они необычайно красивы, сделаны с юмором, даже словесным (надписи), и в целом соответствуют народной пластике указанного региона, что позволяет считать их удачной инновацией в рамках традиции. Иногда Спесивцев сознательно копирует ушедшие формы игрушки, реконструирует их по словесному описанию старых мастеров. Так, со слов А.Д. Селезень, родившейся в начале XX века, он воссоздал большую женскую фигуру-куклу на ножках, которая двигается по столу, если по нему сильно стучать кулаком. На вопрос, кем он себя ощущает в таком случае, Спесивцев убежденно отвечает, что народным мастером, воссоздающим утраченное двумя путями: уроками у мастеров уже почти вымершего поколения и изучением музейно-археологических вещей. Он считает, что традицию нужно органически прочувствовать, идентифицировать себя с ней («лепить, как народный гончар»), используя также возможности рационального познания, тогда и получится «живое продолжение традиции». Наиболее традиционны у Спесивцева мелкие птички-свистульки, изготавливаемые им в изобилии к весенним календарным праздникам.

Живое приобщение к традиции, отождествление себя с нею для человека, вначале не имевшего «корневых» связей с нею,

тем более для художника, не есть имитация народного творчества, подделка «под народ» лишь в том случае, если традиционное воспринимается им как свое, личное и, с другой стороны, индивидуальное инкорпорируется в коллективное бессознательное (по теории К.Г. Юнга), откуда и черпается круг мифологических образов, тем и приемов народного творчества. Инновация здесь может стать не разрушающей структуру народной эстетики и искусства, а органично ее развивающей, обогащающей и приспособляющей к новой исторической и социокультурной действительности, лишь когда соблюдается такая диалектика.

Идентификация художника-автора с народным игрушечником не нова в русском искусстве. Яркий пример – Е.И. Косс-Деньшина (1901–1979), молодая петербургская художница, приехавшая в 1920 году в Вятку и вышедшая замуж за А.И. Деньшину, профессионального художника, изучавшего, пропагандировавшего и возрождавшего дымковскую игрушку. Косс не только органично восприняла традицию, помогая знаменитым игрушечницам Е.И. Пенкиной и М.А. Ворожцовой, но и в послевоенный период превратилась в ведущего мастера дымковской игрушки, руководителя промысла, придавшего ему его современное лицо<sup>6</sup>.

Народными мастерами считают себя все современные дымковские мастерицы, однако не просто народными, а именно мастерами данного промысла, подчеркивая, что он городской (слободской), а не деревенский. Сам статус «дымки» как официального репрезентативного символа русскости, эталонного русского сувенира<sup>7</sup>, консервирует его традиционные формы. Однако разрушение организационного единства промысла под влиянием рыночных отношений и падения интереса общества к современному народному искусству, а также тиражирование «дымки» помимо промысла всеми, кому не лень, привели его в начале XXI века к упадку. Авторское начало и, соответственно,

---

<sup>6</sup> *Богуславская И.Я.* Дымковская игрушка. Л., 1988. С. 305.

<sup>7</sup> Неслучайно поэтому дымковская игрушка-конь была выбрана для дизайна обложки коллективного труда «Русские» в фундаментальной серии исследований Института этнологии и антропологии РАН «Народы и культуры» (М., 1999 и переиздания).

самосознание у мастериц поколения, ранее называвшегося средним, а теперь ставшего старшим, которые определяли эстетику и высокий уровень промысла в 1970-е – 1990-е годы, постепенно усиливалось. Такой процесс коренится в самом феномене художественного промысла как такового, поставленного под опеку государства и значительно профессионализированного. Свою роль также сыграла политика работы с кадрами, когда лучшие мастерицы принимались в Союз художников России, то есть официально приобретали статус «художника». Для «дымки» этот процесс представляется закономерным, даже естественным. Но после организационного распада некогда единого промысла процесс дифференциации авторского самосознания усилился и приобрел противоречивые черты.

Нина Петровна Борнякова (р. 1941)<sup>8</sup> продолжает считать себя традиционной дымковской мастерицей, более того, обращает внимание на то, что ее игрушки более простоваты, наивны, чем у других, так как ей близка эстетика деревенской игрушки, а манерность и рафинированность работ некоторых коллег ей не свойственна. Простая в общении, она удивительно соответствует характеру своих персонажей. Однако и у нее, традиционалистки, под влиянием негативных явлений в постперестроечном социуме появились инновационные реинтерпретации традиционных сюжетов. Так, тема кормежки домашних животных, некогда означавшая достаток и «колхозную идиллию», переосмысливается Борняковой в голодные «сельские годы» прямо противоположно: композиция «У пустого корыта» (1999) представляет свиней, тщетно ищущих пищу в привычной кормушке.

Людмила Николаевна Докина (р. 1949) – женщина яркая, энергичная, несколько лет входившая в руководство промыслом, говорит об усилении авторского начала в своем творчестве (беседы велись в 1999 году). Оно, однако, не разрушает дымковского канона, а лишь выявляет ее, автора, индивидуальность. Себя Докина называет «художником промысла», который горячо любит и отлично знает. Такая самоидентификация, вообще присущая мастерам всех «официальных» промыслов (Гжель,

---

<sup>8</sup> О творчестве Н.П. Борняковой см.: *Богуславская И.Я.* Указ. соч. С. 257–259.

Жостово, Палех, Мстёра, Холуй и т. д.), является сложносоставной и соответствует самой структуре «народного промысла» как предприятия художественной промышленности<sup>9</sup>. Из новых, придуманных Докиной композиций особенно интересна «Пушкин и Натали под яблонями» (1999), адаптирующая образ великого поэта и его жены к гротеску дымковской иконографии.

По-иному развивается творчество Валентины Петровны Племянниковой (р. 1938). Некогда одна из ведущих мастериц промысла, она в конце 1990-х годов порвала с ним и стала работать самостоятельно. В Москве большую поддержку в продаже ее авторских, инновационных работ ей оказывал Художественный салон Союза художников России, ныне ликвидированный. Племянникова значительно расширила сюжетику дымковской игрушки за счет новых бытовых сценок, часто сатирического и нравоучительного содержания, например «Обжора (богач)» (1996), «Дама за столом» (2000), осуждающих гедонизм в период массового обнищания населения. Ясно, что образы богачей ассоциируются у автора с «новыми русскими», что, как и в случае с Борняковой, говорит об элементах социальной ангажированности дымковской игрушки, ранее выражавшейся лишь в композициях на советскую тематику. У Племянниковой изменилась манера лепки и раскраски произведений. Она стала более свободной, даже иногда импровизационной, с преобладанием синего цвета. Надо отметить, что и ранее Племянниковой было присуще стремление к «нарушениям традиций»<sup>10</sup>. Она постоянно вводила в свои игрушки неканоничные для «дымки» элементы, ракурсы, цвета, придававшие ее работам больше живой экспрессии. В 1990-е годы Валентина Петровна, в разрез с дымковской традицией, обратилась к христианско-церковной тематике. Необходимо отметить, что многие дымковские мастерицы в то время стали делать своеобразные «архитектурные» композиции из церквей и храмов, стилизованных в «дымке», что явилось новым переосмыслением прерванной традиции архитектур-

---

<sup>9</sup> Глубокий анализ специфики народного промысла как производственно-творческой формы см. в кн.: *Разина Т.М.* О профессионализме народного искусства. М., 1985. С. 124–167.

<sup>10</sup> *Богуславская И.Я.* Указ. соч. С. 285–286.



ных изображений в этом промысле. Однако у Племянниковой обращение к православной теме приняло иной характер. Она стала создавать традиционные для советской «дымки» многофигурные композиции, состоящие из отдельно стоящих предметов, но уже на темы крестного хода, воскресного посещения церкви, празднования Пасхи и т. д. Жанрово-бытовая характерность дымковской игрушки при этом сохраняется, более того, теперь она распространяется и на библейские сюжеты, создаваемые автором по той же схеме многофигурных композиций. При этом традиционные сюжеты и персонажи лишь слегка трансформируются. Так, объединение привычных фигурок мальчика-пастушка и цирковых львов теперь составляет композицию «Пророк Даниил во рву львином». Совершенно инновационны рождественские и пасхальные изображения. «Православная дымка» Племянниковой далеко не всегда встречает понимание и тем более признание как у ее коллег, так и в церковной среде и у искусствоведов. Такая реакция понятна, хотя, как представляется, православно-церковная тема у Племянниковой, демонстрировавшей все многообразие своего творчества на персональной выставке в Москве (зал «Творчество», 1999 г.), может служить удачным примером инновационного развития традиций данного промысла, приспособления его к новым социальным запросам. Аналогичный процесс произошел с дымковской игрушкой в 1930-е годы, когда в нее активно внедрялась советская тематика и принцип многофигурных композиций, затем глубоко укоренившиеся в «дымке» и сами ставшие уже традиционными. Органично, но решительно реформируя «дымку», сама Племянникова теперь (беседа велась в 1999 г.) считает себя автором-художником, использующим дымковскую традицию в новых целях, поэтому свободно с ней обращающимся. Интересно отметить, что аналогичная позиция присуща прямо противоположному разряду художников, пришедших к народным традициям от профессионального декоративно-прикладного искусства или из самостоятельного творчества.

В отечественной профессиональной игрушке встречаются деревянные крашенные фигурки, сделанные в конструктивистско-супрематическом ключе («под Малевича», как принято говорить в художественной среде), не имеющие отношения

к народному творчеству. Тем более удивительно было увидеть их чешский аналог на ярмарке ремесел в г. Домажлице в 2003 году. Делает такие фигурки, представляющие собой крайне геометризованные резные изображения людей с движущимися руками, народный мастер из Моравии Давид Цир. Со «вторым авангардом», оказывается, они имеют мало общего, так как их автор опирается, причем сознательно, как он сам засвидетельствовал в беседе, на традицию чешской деревянной токарной и резной игрушки, сформировавшуюся в XIX веке. Ныне она возрождается отдельными кустарями и мелкими, часто семейными, фирмами. Игрушки при этом, повторяя старую иконографию, приобретают более актуальный, стандартизированный вид, отвечающий современным торговым критериям и представлениям о национальных сувенирах. В 1910-е – 1920-е годы на чешскую народную игрушку с подчеркнuto геометризованными формами, что было обусловлено ее токарным изготовлением, оказал заметное влияние чешский кубизм – стиль, охвативший именно в Чехии, как нигде в мире, абсолютно все области и сферы искусства и архитектуры<sup>11</sup>. Некоторые выдающиеся художники-кубисты, как, например, Вацлав Шпала, сами делали игрушку в народном стиле, обогащая ее новыми элементами кубизма, соответствовавшими ее эстетике, что придавало ей бóльшую артифицированность, но не разрушало сложившийся канон. Некоторые кубисты делали образцы для игрушек кустарного производства<sup>12</sup>. В России аналогом этого явления может служить игрушка Н. Бартрама – основателя Кустарного музея в Москве. Влияние чешских кубистов на игрушку оказалось плодотворным, о чем свидетельствует глубокая интеграция их органичных для чешской токарной игрушки инноваций, вошедших в народное творчество, точнее, в кустарное изготовление игрушки. Именно поэтому мастер Д. Цир не считает себя автором-художником. Он, по его словам, видит корни своего творчества, которое, исходя из наших искусствоведческих критериев следовало бы отнести к профессиональному авторскому или авторскому самодеятель-

---

<sup>11</sup> *Laboda V. Český kubismus. Praha, 1996.*

<sup>12</sup> *Jirásek P. Umělecké hračky // Vídeňská secese a moderna. 1900-1925. Užité umění a fotografie v Českých zemích. Brno, 2005. S. 274–295.*

ному творчеству, в традициях чешского ремесла. В соответствии с этим он обозначает продукцию своей крошечной семейной фирмы (игрушки красит его жена, как исстари ведется в игрушечных промыслах многих народов) как «мелкие деревянные предметы». Себя Д. Цир позиционирует как «современного ремесленника», ориентированного на художественный рынок. Такая контаминация авторского и традиционного начал характерна для современных чешских прикладников, не получивших специального высшего художественного образования. Именно они составляют костяк мастеров, включившихся после «бархатной революции» в процесс возрождения чешских традиционных ремесел, набравший значительную силу и популярность в стране, что отразилось в быстром росте количества соответствующих музеев и ярмарок за последние десять лет.

Обобщая наши наблюдения можно прийти к следующим выводам. Творческое самосознание современного мастера-игрушечника и, соответственно, его художественная продукция определяются сложной системой, построенной по иерархическому принципу. Иерархичность автоидентификации включает два основных компонента: народную традицию в чистом виде и инновационное авторское творчество, опирающееся на эту традицию. Взаимоотношения этих двух компонентов могут варьироваться, склоняясь к доминированию одного или другого в творчестве разных мастеров. Более того, у одного и того же мастера можно видеть превалирование одного из двух компонентов по-разному: в зависимости от цели, заказа, творческих устремлений и настроений автор может создавать как совершенно традиционные вещи, так и авторские работы, использующие традицию или же далеко отходящие от нее.

Автоидентификация мастеров представляется двойственной и сложноподчиненной. С одной стороны, мастер позиционирует себя в современном художественном пространстве, в том числе и в арт-бизнесе, как носитель традиций, как «народный мастер», дистанцируясь от профессиональных художников декоративно-прикладного искусства, а также от огромного числа самодельных авторов, не являющихся представителями конкретной традиции, какого-нибудь определенного промысла. С другой стороны, у них развито авторское самосознание, не свойственное настоящему народному мастеру, анонимному

носителю традиций. Анонимность, коллективное начало, полное отсутствие «авторского подхода», присущие старым, «этнографическим» игрушечным промыслам XIX – начала XX века, уже постепенно утрачивались в советское время, уступая место, особенно начиная с 1960-х годов, когда в среде интеллигенции резко вспыхнул интерес к народной игрушке как «неклассической» форме пластики, растущему авторскому началу. Эту тенденцию стимулировали выставки народного искусства и соответствующие публикации. Народный игрушечник стал осознавать свою уникальность, ощущая интерес общества к своим изделиям, видя свою фамилию на выставках и в книгах. Из народной ремесленной продукции прикладного назначения игрушка превращается в «произведение искусства», даже в музейный экспонат. Ее статус изменяется в сторону резкой валоризации. Утилитарная функция игрушки подавляется за счет роста, иногда гиперболизированного, ее эстетической функции. Соответственно этому мастер, оставаясь деревенским или «посадским» гончаром, токарем, резчиком по дереву, членом художественно-промышленной артели, уже начинает чувствовать себя «художником», ему необходимо общественное признание, желателен статус автора (членство в Союзе художников). Однако при этой новой, иной, социализации мастера-игрушечника он сам продолжает себя считать и является на деле аутентичным народным мастером, прекрасно сознающим, что общественный интерес к его изделиям и, как следствие, к его персоне детерминирован именно тем, что он выступает носителем и репрезентантом традиции. Иногда народный мастер, осознав свое «я», вдруг начинал делать авторскую игрушку, отходя от традиций, как, например, В.В. Ковкина или И.И. Шишкин, сразу же превращаясь из традиционного в самостоятельного мастера.

В этой связи остро стоит вопрос об инновационности у традиционных игрушечников. Типологически ее можно сопоставить с феноменом подготовленной импровизации в устном народном творчестве, проанализированном в свое время П.Г. Богатыревым<sup>13</sup>. Введение советской тематики, обработка

---

<sup>13</sup> *Богатырев П.Г.* Традиция и импровизация в народном творчестве // *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 393–400.

визуальных образов, даваемых телевидением, журналами и книгами, появление новой иконографии старых сюжетов – всё это приближало традиционных мастеров, являвшихся аутентичными носителями народной культуры и ее эстетики, к наивному искусству, чья природа имеет более сложносоставную структуру. Наив требует более авторского видения жизни, чем традиционное искусство. Однако эволюционируя по направлению к наиву в сюжетике, традиционный игрушечник (например О.И. Дериглазова из Кожли, В.В. Зоткин из Абашева) оставался именно традиционным в сфере пластики и общего образного решения.

Общая эволюция от анонимности к авторству в традиционном промысле, как представляется, исторически и социально подготовила переход к новой форме автоидентификации современных мастеров игрушки, называемой нами иерархической. Дело прежде всего заключается в том, что в конце XX века традиционный тип народного мастера с его в сущности коллективным самосознанием носителя местной традиции, усвоенной «с молоком матери», уступает место художественной рефлексии, в том числе саморефлексии, иного поколения мастеров – провинциальных интеллигентов, получивших, как правило, некоторое художественное образование и сознательно избравших путь современного народного мастера. Они анализируют свое творчество, пользуясь при этом современным научным инструментарием, что видно из их высказываний. Такой анализ, а тем более самоанализ, не имел и не мог иметь места у игрушечника аутентичного («у бабок и дедок», как обозначают их в обыденной речи), поскольку традиционная народная культура лишена авторрефлексии. Новое поколение, которое в начале XXI века уже следует считать средним, мыслит свое индивидуальное творчество в рамках широко понимаемой народной культуры, приобщаясь и становясь носителем конкретной местной традиции (промысла), тем самым продлевая ее существование или даже извлекая из забвения (работа по старым музейным образцам). Работая с образами и приемами традиционного генезиса, эти мастера вводят в сложившуюся эстетическую структуру («канон») определенные инновации из мира «большой» современной культуры, используют новые материалы и, конечно, ориентируются на художест-

венные запросы современного потребителя, заказчика – точнее, той части общества, которая любит и ценит народную культуру и задумывается над сложной проблемой ее существования, даже выживания и адаптации в постиндустриальном глобализирующемся пространстве. Инновационизирование народной игрушки – процесс неизбежный, объективный. Сохранение ценностей и смыслов народной игрушки, как и всего народного искусства, заключается в том трудно формулируемом теоретически и методически балансе традиционного и инновационного, который определяет гармонию «старого и нового», делающую феномен народной игрушки живой традицией, полнокровным артефактом, самостоятельной сферой современного художественного творчества. Сам автор – нынешний «народный мастер» – скорее интуитивно, чем рационально, определяет это соотношение и тем самым обозначает свое авторское самосознание. Желая быть носителем традиций в век инноваций и одновременно являться современным автором – участником художественного процесса, занимая в нем определенное, конкретное место «народного мастера», игрушечники нового поколения пытаются воплотить двуединство культуры, разделенной на народную и профессиональную начиная, вероятно, со Средневековья, синтезируя элементы обеих.

## ВИТЕЗСЛАВ НЕЗВАЛ ОБ АНРИ РУССО

**В**итезслав Незвал входил в чешскую авангардную группу «Деветсил», участники которой увлекались творчеством Пабло Пикассо. Другим предметом их поклонения был Анри Руссо и его примитивизм. «Этот “классик народного творчества”, “волшебник-дилетант”, “истинный простолюдин” и “вечное дитя” провозглашался прямым предшественником современного искусства, истинным патроном современности», – пишет исследователь творчества В. Незвала (приводя характеристику А. Руссо, данную чешскими художниками К. Тейге и И. Свободой)<sup>1</sup>.

А. Руссо были увлечены многие представители авангарда начала XX века – и во Франции, и в Германии, и в России. Как известно, П. Пикассо был одним из первых поклонников Руссо. Он случайно увидел в лавочке торговца художественными товарами его большой женский портрет (в настоящее время хранится в Музее Пикассо, Париж), купил его и затем устроил в честь Анри Руссо в своей мастерской «банкет», который был описан в нескольких мемуарах и вошел в историю искусства.

Другим преданным другом и поклонником наивного художника был Робер Делоне. В отличие от Пикассо, Делоне оставил письменные свидетельства своего восхищения Анри Руссо. Именно к нему обратился познакомившийся с ним по переписке Василий Кандинский в период подготовки выставки «Синий всадник» в 1911 году с просьбой предоставить картины Руссо для выставки в Мюнхене (Кандинский в тот период испытывал огромное восхищение творчеством наивного художника,

---

<sup>1</sup> Будагова А. «Соединить поэзию и живопись...» (Взаимоотношения двух видов творчества в чешском авангарде. 1920-е годы) // От конструктивизма до сюрреализма. М., 1996. С. 156.

благодаря помощи Делоне он приобрел две его маленькие картины). Р. Делоне поделился своими чувствами с Францем Марком. Сохранилась переписка между тремя художниками, где каждый высказывает свое понимание творчества Руссо. Для Делоне характерно восхищение Руссо как человеком, рядом с которым он провел много времени, а также интерес к красочным решениям в его картинах. Делоне противопоставлял свое, более рациональное понимание искусства Руссо, отношению его поклонников, видевших в наивном художнике «мистика». Это отношение было более распространено в Германии. Да и Кандинский упоминал о том, что Руссо явно связан с «иным миром».

В 1937 году в Праге была издана книга об Анри Руссо. В качестве введения к ней Витезславом Незвалом было написано эссе о художнике. В нем чешский поэт дал очень выразительную интерпретацию его творчества в духе увлекавших его сюрреалистических идей о сущности искусства. Эта интерпретация также несет оттенки «мистического» понимания его наивности, ощущения волшебной («зазрачной») силы, которой обладают картины Руссо. Поэт гораздо меньше видит в нем «классика народного творчества», чем «визионера».

В. Незвал в 1933 году посетил в Париже Андре Бретона, в 1934-м году основал в Праге чешскую сюрреалистическую группу. В 1935 году Бретон с Элюаром приехали в Прагу. В ней они видели центр интернационального развития сюрреализма. Здесь они выступали с лекциями о сюрреализме. В том же году вышел известный роман Бретона «Надя» в переводе Незвала. Чешский поэт писал статьи о своих соотечественниках, художниках-сюрреалистах, вел другую деятельность по пропаганде этого течения.

Бретону казалось, что дух Праги находится в согласии с идеями сюрреализма. Он писал: «Прага, окутанная легендарным очарованием, поистине один из тех городов, что блестяще являют нам поэтическую идею, которая всегда так или иначе витает в пространстве... увиденная издали... предстает перед нами как магическая метрополия Европы. И потому что в Праге всё таит в себе очарование прошлого, в этой точке мира всё слышится значительно раньше, чем в какой-либо другой...»<sup>2</sup>. Написанная

---

<sup>2</sup> Цит. по: Шмейкал Ф. Сюрреализм и чешское искусство. От конструктивизма до сюрреализма. М., 1996. С. 172.



в 1937 году статья Незвала о Руссо, конечно, питалась увлекавшими его тогда идеями сюрреализма. Бретон, как известно, сам очень интересовался искусством Анри Руссо и других наивных художников, писал о них эссе и заметки. Незвал не сомневается в существовании некоего иного, волшебного мира, столь важно-го для творчества любого художника и магически проявляющегося в творчестве Руссо. Чешский поэт не был хорошо информирован о творчестве наивного художника, о котором писал. Да это в 1937 году и не было возможно, первая документированная монография об Анри Руссо вышла в свет только в 1961 году<sup>3</sup>. Поэтому в тексте есть небольшие неточности. Так, дополнительно установлено, что Руссо никогда не был в Мексике, легенду об этом, скорее всего, придумал еще один его друг – поэт Гийом Аполлинер.

Интерес к примитиву в Праге вылился в приобретении в Пражскую художественную галерею в 1923 году одной из самых известных картин Таможенника – «Автопортрета» («Я сам», 1889–1890). Картина, написанная по впечатлениям от Всемирной выставки в Париже (на фоне изображена Эйфелева башня, сооруженная в честь открытия этой выставки), на протяжении многих лет принадлежала нашим соотечественникам – выходцам из Российской империи – баронессе д'Эттинген и ее брату Сергею Ястребцову. Эттинген, которая под разными псевдонимами писала стихи и картины, очень любила Руссо и опубликовала о нем одну из первых монографий под псевдонимом Рош Грей<sup>4</sup>. Ястребцов под псевдонимом Серж Фера был известен как художник круга Пикассо и Аполлинера. Оба были состоятельными людьми (они, в частности, купили журнал *Soire de Paris*, главным редактором которого стал Аполлинер). В 1914 году журнал посвятил целый номер Анри Руссо. После Октябрьского переворота Эттинген и Ястребцов оказались без средств и были вынуждены распродать свою коллекцию.

В своем эссе В. Незвал предлагает тот путь понимания не только Руссо, но и вообще загадочного феномена наивного искусства, который остается актуальным и по сей день. Его поэ-

---

<sup>3</sup> *Vallier Dora*. Henri Rousseau. Cologne, 1961.

<sup>4</sup> *Grey Roch*. Henri Rousseau. Roma, 1922.

тический стиль в большей мере раскрывает обаяние творчества художника, нежели педантичные исследования историков искусства 2000-х годов.

Если Пикассо и кубисты интересовались примитивом, поскольку он давал им образцы формальных упрощений, то сюрреалисты видели в наивном творчестве свидетельство выражения образов подсознания и бессознательного, те приемы автоматизма, которые сами стремились применять в своем творчестве. Естественная алогичность сюжетов Руссо предвосхищала сложные, с трудом рождавшиеся фантазии мэтров сюрреализма.

В 1935 году на Международном конгрессе писателей в защиту культуры, где впервые вышел из тени конфликт прогрессивных европейских писателей с идеологией советского режима и разыгралась сцена, в которой Бретон дал пощечину Эренбургу, В. Незвал, также приехавший на конгресс, выступил на стороне Бретона. Однако в дальнейшем чешские сюрреалисты стали расходиться с Бретоном. Общественная атмосфера менялась. Как пишет участник и историк этого движения Франтишек Шмейкал: «В 1937 году в Праге происходит раскол левого культурного фронта на два лагеря. Один принимает сталинскую модель культурной политики и упорно насаждает тогда еще догматическую концепцию социалистического реализма, в то время как другой – и к нему относится пражская группа – отстаивает свободу творчества и право авангардного искусства на существование в рамках единого антифашистского фронта. В марте 1938 г. в первый лагерь переходит Витезслав Незвал...»<sup>5</sup>.

В. Незвал разошелся с сюрреалистической группой и в дальнейшем, что типично для части сюрреалистов, отрекся от идеалов молодости и перешел на позиции коммунистов. После 1938 года пражская сюрреалистическая группа перешла на нелегальное существование, а после Второй мировой войны стремилась продолжать свою деятельность (официально прекратила свое существование в 1969 году).

Поклон Незвала в сторону советской самодеятельности в последнем абзаце текста о Руссо свидетельствует о том, что

---

<sup>5</sup> Шмейкал Ф. Сюрреализм и чешское искусство. От конструктивизма до сюрреализма. Указ. изд. С. 179.

советская культурная модель вполне серьезно воспринималась интеллектуалами за рубежом<sup>6</sup>.

Однако в рамках этой модели в СССР произведения Руссо, как и остальная часть коллекции нового французского искусства, не показывались публике с 1940 года вплоть до эпохи «оттепели», а самодеятельность была ориентирована на подражание профессиональному искусству. Наивные художники в нашей стране смогли выйти на арену художественной жизни только с 1960-х годов.

Публикуемый далее текст эссе интересен как свидетельство международного признания наивного искусства, его влияния не только на художников, но и на поэтов.

---

<sup>6</sup> О неоднозначности фигуры Незвала свидетельствует и то, что он написал «Оду Сталину». Но спустя много лет ему посвятил стихотворение Иосиф Бродский.

[АНРИ РУССО]

**М**ир, в котором жил Анри Руссо, гораздо менее оригинален, нежели его творчество, хотя творчество полностью соответствует этому миру. Мир Руссо не составляет ничего исключительного, это тот мир, который всем знаком, это типичный мир ребенка, обладающий всеми качествами инфантильной мифологии современного человека.

Этот мир, подобно любому инфантильному миру, с одной стороны, выплескивается за пределы осознаваемого, а с другой стороны, его нельзя всегда и во всем рассматривать как область чисто бессознательного.

В то время как мир бессознательного отличается особой непоследовательностью, отражающей сильно искаженную причинную связь подсознательных представлений, осознаваемых нами как символы, детский универсум, вытекающий из навязчивых воспоминаний, стремится как можно ближе приблизиться к миру реальному. Однако благодаря детской логике реальное трансформируется в невероятное.

В мире Анри Руссо есть то, что вызывает интерес детей и тех взрослых, которые до старости остаются детьми. Анри Руссо, типичный ребенок рафинированного столетия, хочет одновременно и видеть и иметь всё то, что составляет предмет его желаний. Он всё время вместе и с живыми, и с мертвыми, как люди, которые живут воспоминаниями.

Анри Руссо всегда исходит из реально пережитого. И в этом он является ребенком, но его переживание реального факта, будь то воскресная прогулка, или парижские улицы, или джунгли с дикими зверями, сразу обретает благодаря его детской трактовке магический смысл.

Я не люблю применять по отношению к Руссо определение «наивизм», так как это понятие всегда более или менее свидетельствует о желании нравиться. Руссо изображает свой мир непосредственно, с честолюбивым желанием ребенка создать «серьезную», а не детскую картинку. Наивизм Руссо обладает абсолютной серьезностью. Его вообще нельзя назвать наивизмом.

Тайна самобытного искусства Анри Руссо заключается в том, что он стремится наиболее доступными, наиболее универсальными средствами изобразить универсум. Его оригинальность столь же ненадуманна, как самобытность старых крестьян. Детство человечества, запечатленное прекрасными первобытными художниками, и потерянное детство современного человека, открытое гением Руссо, – это двойное детство стало вратами, квозь которые прошли Аполлинер и Пикассо, чтобы возвестить начало авантюрного путешествия поэзии, «где приключения побеждают порядок, выдумка – традицию».

Из какой совокупности случайностей, необходимостей, влияний и диспозиций родился такой исключительный медиум, как Таможенник, которому судьба предопределила навсегда вписаться своим неподражаемым почерком в самую удивительную главу сложной истории красоты?

Человек, умерший 2 октября 1910 года в возрасте 66 лет в больнице Некер, до последнего момента звавший жену, которая его отвергла, так как не верила (подобно своему отцу) в здравый рассудок и способности профессионального таможенника. «Милый Руссо», музыкант подразделения Мексиканской военной экспедиции, сержант во время войны 1870 года, служитель второго класса финансового отдела города Парижа, который играл на скрипке мелодии своего собственного сочинения, пел рабочим, обучал игре на кларнете и выступал в любительском оркестре в Тюильри, устраивал музыкальные вечера, приглашая на них в свой домик в Плезанс близких друзей; дважды женатый, вечно влюбленный, обожающий польскую учительницу Ядвигу и в возрасте шестидесяти четырех лет влюбившийся в Леони, моложе него на десять лет, но для него недоступную, с холодным характером. Старый добряк Руссо, чудака, время от времени преследуемый видениями, очень боится (чего?) и рад повеселиться,

находит помимо своих добрых соседей нескольких друзей из среды парижской богемы, которые еще при жизни считают его гением.

Руссо не понимает художественные новшества своего столетия, ненавидит произведения Матисса, слепо доверяет сентенциям профессоров, хочет сохранить, как об этом трогательно пишет другу Андре Дюпону<sup>1</sup>, свою наивность по той причине, что господин Жером – профессор в Школе изящных искусств, равно как и господин Клеман, директор Школы изящных искусств в Лионе, ему это советуют; вопреки этому всею его открывает ярый модернист Альфред Жарри, который заинтересовал им Реми де Гурмона, благодаря чему он оказался в центре внимания парижского художественного и литературного авангарда – Мари Лорансен, Пабло Пикассо, Брака, Сержа Фера, Макса Жакоба, Дюртена, Дюамеля, Ромена, Арко<sup>2</sup> и Аполлинера.

Только натура человека, совершавшего по воскресеньям прогулки бок о бок с ремесленниками из предместья и чувствовавшего их обаяние и в то же время бывшего собеседником самых эрудированных личностей того времени; только натура человека, объединявшего в себе противоположности типичного обывателя из Плезанс и взбалмошного(?) чудака, дважды вдовца с сентиментальными воспоминаниями и вечно влюбленного мечтателя, чиновника финансового учреждения и страстного любителя палитры, принимающего на свой счет без малейшего удивления академические почести, которые относились к заурядному академическому живописцу, звавшемуся Руссо; только натура человека с такой большой энергией и с таким большим контрастом между наивной мощью сознания и высшей свободой воображения могла дать такое свидетельство об окружающем универсуме и человеческих тайнах, каким является творчество Руссо.

Несмотря на то, что очень трудно ориентироваться в мире одновременно реальном и воображаемом, различать мир действительности и мир снов, – все-таки в творчестве Руссо можно определить несколько степеней: более или менее пропорцио-

---

<sup>1</sup> Андре Дюпон – художественный критик (*здесь и далее примеч. переводчика*).

<sup>2</sup> Рене Арко (1881–1959) – французский поэт и романист.

нальное изображение настоящего внешнего мира, детскую экзотику и, наконец, ту, в которой мир рисуется как сон<sup>3</sup>.

К первой категории мы отнесем «Вид парка Монсури» (Мерион, Фонд Барнса, 1909, ранее в собр. П. Гийома<sup>4</sup>) с непререкаемыми зрителями. Только контраст между стилизованными ветвями дерева, солидным зданием на заднем плане и филигранным павильоном, создает здесь какую-то диспропорцию, в то время как искажение, которое произвело на нас такое впечатление, исходит из техники Руссо, так же как и в картине «Вид в окрестностях Парижа» (1906, также была в собр. П. Гийома), где оттенок фантастики придает лишь поразительно большой зонт, раскрытый над фигурой мужчины, идущего по улице с резко подчеркнутой перспективой. Нам неизвестно, что, кроме особого изображения «в стиле Руссо», составляет тайну «Гренельского моста» (1892?, част. собр.). Также «Пейзаж с руинами» (1906, бывшее собр. П. Гийома) – развалинами и башней, скрытой среди деревьев, и с воротами, – внешне ничем не отличается от рисунка, который может сделать ребенок, когда ему в руки попадают одновременно с палитрой и открытки с изображением замков и крепостей.

Самолет из картины «Рыбаки, которые ловят удочкой» (1908, бывшее собр. П. Гийома) является детским фантомом и, без сомнения, им же является и «Корабль во время шторма» (1890–1893, бывшее собр. П. Гийома). Корабль с двумя флагами, которому угрожает крушение, как будто бы входит в наводящий ужас свет, излучаемый гением художника, прямо как из приключенческого романа для детей. В картине «Пейзаж с виадуком в парижском квартале» никакой тайны не представляет ни смешно выглядывающий виадук, ни забор, отделяющий огород от аллеи, ни несколько пешеходов, – тайну составляет, равно как и в «Прогуливающих по парку», в «Фиакрах на набережной Аустерлиц», в «Каменоломне», в «Бульваре», в «Акцизном

---

<sup>3</sup> В 1924 году Бретоном было сформулировано понятие «чудесное» как равнозначное красоте.

<sup>4</sup> П. Гийом (1891–1934) – коллекционер и арт-дилер, дружил с Аполлинером и Максом Жакобом, сделал первую выставку, посвященную искусству негров (1917 г.).

управлении», в «Мельнице», в «Весне», «Лете», «Осени», «Зиме» и в «Эйфелевой башне», редкостное искажение, которое навязывает техника Руссо идиллическим жанрам до тех пор, пока они не приобретут характер вещей только что сотворенных, как «в первый день творения».

В картине «Кролик» мы можем оценить лучше, нежели в какой-либо другой, умение Руссо трактовать реальность, придавая ей столько привлекательности и столько загадочного света, сколько мы в ней находим. Большой сочный лист, на который кролик, бесспорно, набросится после того, как съест листья моркови, свидетельствует, что объективность, последовательная и потому ошеломляющая, изолирующая предметы от случайной зависимости, от освещения и от контекста, приносит с собой магическую силу.

Экзотичный мир Руссо, запечатленный в картинах «Экзотический пейзаж с тигром», «Джунгли с двумя обезьянами», «Вязальщица корзинок», «Разведчики, атакованные тигром», не подтверждает, но и не опровергает утверждения тех, кто видит в этом мире воспоминания Руссо о посещении Мексики. Это совершенно детский универсум, мир журналов о путешествиях, и в своем воплощении он сближается с той экспрессией, с тем духовным чувством, которое Руссо находил в предместьях Парижа. Нельзя сомневаться в том, что Анри Руссо видел тропическую природу и что она дала ему творческие импульсы для написания упомянутых картин. Но с таким же успехом мы можем утверждать, что при написании этих картин его воодушевляли воспоминания об иллюстрациях из детских приключенческих книг, а для своей экзотики Руссо черпал вдохновение, глядя на вывески колониальных магазинов. Сделать такое заключение нам дает право малое количество конкретных и индивидуальных наблюдений в экзотических картинках Руссо, перевес в них обобщенной экзотики по сравнению с поэтически замеченными подробностями, что составляют главную часть обаяния «воскресных картин» парижских улиц.

Если сравнивать с этой точки зрения зазрачную, наполненную магией «Двуколку папаши Жюнье», где все – белая лошадь, две собаки и пассажиры вплоть до их причесок, без сомнения, указывают на исключительную аутентичную память Руссо



(известна фотография, с которой написана эта картина. – К.Б.), или подобную ей наполненную подробностями группу, названную «Семейное торжество», или, наконец, «Пейзаж», в котором происходит случайная встреча коровы с фонтаном, с экзотикой тропических цветов и животных, еще раз убеждаемся, что «субъективность является творцом» (Лотреамон<sup>5</sup>), а потому будем искать настоящие достоинства экзотики Руссо в моменты, когда она находится на грани сна, где перемешивается столь неподходящим способом с неэкзотическими элементами, как это можно наблюдать на картинах «Дама в тропическом саду» и «Женщина с зонтиком», названия которых точно выражают бессознательное желание сновидения в красках.

Среди некоторых экзотических сюжетов Руссо находим картины, манерой живописи заметно похожие на так называемые медиальные произведения – произведения, являющиеся результатом психического автоматизма сверхчувствительных людей, которые, как и мы знаем, и многие это утверждают, в состоянии экзальтации способны превзойти свои способности. В этом нас убеждают эксперименты сюрреализма: все способны войти в это состояние психического автоматизма, даже и без напряжения, наполненного суеверным ужасом, – состояние, которое мы называем трансом.

Таков, например, «Фламинго» Руссо, хотя в этой картине мы не находим ни одной попытки объединения «несоответствующих» элементов. Способом изображения и, бесспорно, смыслом их латентного содержания, вытекающим из встречи пальм, поверхности воды, подозрительно невинных цветов и похожих на аистов птиц, – всё здесь освещено светом «иного мира» оккультистов, присутствующего, как мы всё яснее понимаем, и в нашем мире.

Это мир сна, и хотя к нему отчасти принадлежат кроме «Фламинго» и очень «медиальная» «Гроза в джунглях», не менее «медиальный» «Экзотический пейзаж» и «Тропики» – эти настоящие фантомы экзотики, которые можно ана-

---

<sup>5</sup> Лотреамон (Lautréamont, псевдоним Изидора Дюкаса, Isidore Ducasse) (1846–1870). Сюрреалисты считали Лотреамона величайшим французским поэтом.

лизировать подобно толкованию снов, – самым большим эльдорато сна среди картин Руссо являются другие, по-видимому, самые ценные картины, и на них необходимо обратить внимание.

В уже упомянутом письме Андре Дюпону Анри Руссо пишет 1 апреля 1910 года о теме своей картины «Сон» следующие слова, поражающие своей великолепной простотой:

«Дорогой мсье!

Я сразу отвечаю на Ваше письмо, чтобы объяснить Вам, почему здесь находится диван. Женщине, уснувшей на диване, снится, что ее перенесли в этот лес, сопровождаемую звуками инструмента волшебника. Это является причиной, по которой диван находится в картине».

Основу картины «Сон» составляет всё та же подозрительно невинная флора, знакомая нам по картине «Фламинго», и скрывающиеся среди ветвей миметические существа, скалящиеся на обнаженную женщину, лежащую на диване, дикие животные, окружающие кларнетиста, в то время как высоко на ветках сидят нежные птицы среди шаровидных плодов.

Чтобы нас не подозревали в том, что мы истолковываем самовольно и предвзято «Сон» Руссо, а он в действительности является сном, обратимся к тому, кто создал научные основы толкования сновидений и процитируем из «Введения в психоанализ» Фрейда несколько примеров символики снов: «Плод замещает не ребенка, а грудь. Дикие животные изображают сладострастно возбужденных людей, а также низменные инстинкты и страсти. Цветы изображают половые органы женщины, особенно девство». Не забывайте, что цветы на самом деле являются половыми органами растений. Если нам известно из Фрейда, что инструменты, а следовательно и музыкальные инструменты, являются сексуальным символом мужчины, то не надо подчеркивать символику «Сна» Руссо, содержание которого прямо-таки манифестирует его мечты о польской учительнице Ядвиге.

Тот, кому претит взгляд Фрейда относительно изложения снов, бесспорно, будет протестовать, глядя на «Сон» Руссо, против подобного истолкования, утверждая, что мы могли бы и не искать символику, если речь идет о картине, сексуальный сюжет которой подчеркнут уже тем, что в ней изображена голая женщина на диване. В противовес этому возражению отме-

тим, прежде всего, то, что голая Ядвига Руссо является сестрой тысяч обнаженных в истории искусства, на протяжении веков бывших лишь необходимыми картинными аксессуарами, лишенными всякой сексуальности, и также то, что Ядвигу, в отличие от других обнаженных, Руссо изображает настолько преувеличенно целомудренной, что теряется вообще какой-либо признак пола. Выражаясь с помощью научной терминологии, она подвергается (как это бывает во сне) строгой цензуре сознания, как обычно бывает во сне, то есть она воспринимается вне картины лишенной, насколько это возможно представить, своей сексуальности и что ее сексуальность так же, как и эротическая ситуация в целом, которой озабочен сновидец, воплощается под влиянием цензуры в искаженной символической манере (как это опять же часто бывает во сне). Основное и самое заметное искажение, столь пленительное в картине, заключено в том, что Руссо наивно переносит диван вместе со спящей женщиной в лес. Вся обстановка вокруг этого основного несоответствия изображена символически, но в отличие от других экзотических картин, о которых шла речь, и их символики, пейзаж вокруг дивана с Ядвигой производит исключительно мистическое и потрясающее впечатление потому, что нарушение реальности, которое перенесло этот диван в пейзаж, нарушение, возникающее под сильным давлением цензуры сознания, является таким мощным, таким иррациональным, каким оно бывает в настоящих снах.

В картине «Сон» и в остальных картинах Анри Руссо проявил себя гениальным «воскресным» художником – в этом нельзя сомневаться. Но в то же время мы видим в нем что-то большее: а именно сюрреалиста, безупречного интерпретатора своего бессознательного. И не только во «Сне», но и в целой серии гениальных полотен, из которых необходимо вспомнить хотя бы «Неприятный сюрприз» (1901); «Охотник, женщина и медведь» (Мерион, фонд Барнса, бывшее собр. П. Гийома) – случайную сказочную встречу голой женщины, медведя и ружья, направленного охотником, от которого виден один только глаз; «Счастливый квартет», превращающийся в интерпретации Руссо из идиллической райской сценки с обнаженной женщиной, мужчиной в плавающих, играющим на флейте, с ребенком и собакой, в многослойную тайну; далее мистическую картину

«Заклинательница змей», в которой змея, женщина, играющая на флейте, растительность, типичная для Руссо, поверхность воды и белая водяная птица представляют, с одной стороны, блестящее художественное воплощение, с другой – впечатляющую игру бессознательных сил; и упомянем еще бессмертную, полностью погруженную в тайну человеческого подсознания «Спящую цыганку», где среди пустынного лунного пейзажа с холмами лев, похожий на каменного сфинкса, наклоняется над спящей женщиной-куклой, держащей в руке палку и защищенной только гитарой и высоким кувшином.

Силы, заставившие простого и не очень умного человека, каким был Таможенник Руссо, вырваться из рук судьбы, ожидающей городского чиновника по акцизным сборам; заставившие его своей сомнамбулической рукой, не следуя художественным правилам, которыми он никогда не владел, возвести бессмертный памятник самой примитивной манере исполнения вывесок, – эти силы сами спровоцировали в художнике из Плезанс способность самовыражения, породили в его душе, когда он достаточно вкусил наслаждений из близкой обстановки «воскресного дня» и мира экзотических снов, мира воспоминаний и мечтаний, – свое аутентичное выражение, мир того, что называется абсолютной имажинацией.

Прежде чем я закончу эти строки, не могу не остановить свое внимание на двух портретах, брошенных миру палитрой Руссо. Один из них, представляющий для меня большую ценность, так как изображает Гийома Аполлинера, называется «Муза, вдохновляющая поэта». Видел я его в Московской Галерее западного искусства. Там, в стране, где предоставляются самые широкие возможности добиваться кистью реализации своих желаний всем тем, кто еще вчера или позавчера были чистыми примитивами, в этой стране – и как раз именно в ней – картина Анри Руссо – и как раз эта – является большой надеждой, что среди сотен тысяч художников из народа отыщется, определенно отыщется один (а может быть и больше? а может быть достаточно одного?), который не обманет нашего доверия, поскольку этот спонтанный способ находить новые миры дается как раз простым людям. Только они обладают силой подсознания, почти не подвластной высокоразвитой культуре.

Второй портрет, украшающий самую удивительную стену Пражской Галереи современного искусства, – автопортрет Руссо, названный «Я сам», – раскрывает образ его собственного гения. С палитрой и кистью в руках он стоит, повернувшись спиной к своему дорогому Парижу, – Парижу крыш, мостов, кораблей и флажков, означающих Праздник четырнадцатого июля для парижан. Но он не стоит – и пусть это вытекает из неумения изобразить предметы согласно правилам живописи, – он парит в воздухе.

*Публикация и перевод К.Г. Богемской*

Т.Н. Суханова

## СЕТЕВЫЕ НИКИ: ОБРАЗ ЖИЗНИ И «НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО»

В стремительно самоорганизующемся пространстве интернета всё очевиднее обнаруживается своя собственная среда, своя субкультура, тесно связанная с миром «извне», тем, что принято в Сети («Вирте») называть «Реалом», и в то же время самобытная, создающаяся и живущая в пределах собственной, сетевой, мифологии и фольклорных образов. Возникают и активно действуют сайты, ориентированные на сбор и анализ материалов, посвященных сетевому фольклору, появляются и «бумажные» издания<sup>1</sup>. Активно развивается особое направление жизни сетевого фольклора – самонаблюдение и самоанализ. В зоне постоянного внимания стихийных исследователей (участников чатов и форумов, игроков он-лайн, авторов блогов и ЖЖ) – ники.

Ник (англ. *nick, nickname* – прозвище, псевдоним) неизбежно создается каждым пользователем интернета. Даже полное отсутствие воображения не отменяет необходимости для владельца E-mail (электронного почтового адреса) придумать необходимый для идентификации каждого пользователя («юзера») ник. Конечно, значительная часть виртуальной аудитории и, возможно, ее большая часть, ориентирована, так сказать, функционально: на создание «узнаваемого» ника, максимально соответствующего реальному имени и фамилии. Но именно подобные примеры – за пределами внимания этой статьи, цель

---

<sup>1</sup> См., например, посвященные антологии сетевого фольклора сайты: <http://www.netlore.ru>; <http://lurkmore.ru>, а также бестселлеры 2008 – начала 2009 г. – «Пятниццо. Антология фольклора Рунета», Рекком, 2007 г. и «Ура, понедельник», Рекком, 2008 г.

которой – обозначить и проанализировать особую сетевую ситуацию, объединяющую тех, для кого жизнь в интернете – прежде всего/еще и игра, а иногда и своего рода театральное действо. Рожденные в такой ситуации ники – игровые, артистические – в фокусе анализа.

Сетевой ник – понятие емкое. Прежде всего, это, конечно, «другое имя», возможно, принципиально отличное от реального имени пользователя или с ним контрастирующее. Ник – это своего рода «маска» – как и достаточно универсальная, «бродячая», неоднократно используемая, так и уникальная, созданная специально и для конкретного персонажа<sup>2</sup>. И, наконец, сетевой ник – это «персонаж» с его биографией, судьбой, способом жить.

Практически неисчисляемое сообщество взаимодействия ников/масок представлено в коммуникативных электронных средах, таких как ICQ – «аськи», «аси», интернет-форумы и тематические конференции, чаты, многопользовательские ролевые игры, блоги («живые журналы» – ЖЖ, сетевые дневники). Очевидная разнородность и пестрота этого сообщества, как правило, невидимых друг другу виртуальных собеседников<sup>3</sup> – особенность существования этой бесконечно трансформирующейся динамичной среды – среды, образующей собственную субкультуру, родственную фольклорной.

«Ник как имя» отсылает к особому, емкому проблемному комплексу. В ракурсе этой статьи наиболее актуален один аспект: выбор нового, иного, чем свое собственное, имя – как выбор новой судьбы, как возможность пережить вариацию собственной жизни.

Самое первое приближение к исследованию особенностей сетевых ников с их общими исходными (анонимностью пользователя, «удаленностью» от своего носителя, возможностью скрывать или фальсифицировать биографические данные и т.д.) позволяет интерпретировать их взаимодействие как своеобразный «маскарад невидимок». Это особый маскарад, способный не столько скрыть, сколько выявить, не столько спрятать, сколь-

---

<sup>2</sup> Ник-маска визуализирована: «юзерпик» (аватар, картинка, сопровождающая ник), нечто вроде постоянного девиза и т.д.

<sup>3</sup> «Невидимость» участников общения в Сети – преобладающее, но не обязательное условие интернет-коммуникаций – во многих из них предусмотрена возможность и звуко-, и видеотрансляции.

ко обнаружить подлинность в пику наносному и случайному, очевидному, но не сущностному. Возможно, именно поэтому так высоко ценятся иной раз виртуальные контакты, свободные от наслоений реальности (внешность, пол, возраст и т.д.). Многие, прошедшие опыт такого контакта, говорят о полноте общения, возможности найти долгожданное понимание, настоящего собеседника, даже друга и т.д. Неоднократные сопоставления виртуального диалога с откровенностью в дорожном разговоре – когда встретившиеся в поезде люди, как бы выпавшие на этот период из реальности с ее условностями, используют возможность высказаться – во многом точны, однако, хотелось бы подчеркнуть, что в диалоге в Сети, в общении ников, возникает совершенно новая, специфическая смысловая плоскость. Надев маску, ее владелец зримо сталкивается с самим собой – с тем в своем подсознании, своей личности, чего он раньше не признавал. Маска в Сети – не только способ самораскрытия, но условие приближения ника/персонажа к самому себе<sup>4</sup> как к Другому,

---

<sup>4</sup> **Катя Деткина** (25.1.1974 – 3.3.1997) – Сетевой персонаж, придуманный А. Лебедевым. Автор едких и остроумных обзоров («обзираний») Русского интернета. Ее гибель вызвала массовое волнение в Сети, а после публикации авторства Лебедева – волну возмущения среди тех, кто воспринимал К. Деткину как реальный персонаж. Приводим один из виртуальных «некрологов», подписанный «Борисом Игнатовым»: *«Буквы. Слова. Целые предложения. Какая разница, в конце-то концов? Была и нет. Ушла. Третьего марта не стало Кати Деткиной. Я познакомился с Катей два года назад. Милая провинциалка, столичным снобизмом зажатая и скованная, она все равно умудрялась оставаться самой собой. Хрупкая и очень застенчивая (Катя так и не смогла научиться растворяться в свете большого города), она тихо приходила, садилась в углу и очень редко принимала участие в общих разговорах. Катя смотрела на жизнь широко раскрытыми глазами. Катя наблюдала... Она трагически погибла в автокатастрофе. Любим тебя, Катя. Помним и скорбим».*

**Май Иванович Мухин** (р. 1917) – «первый и последний пенсионер Мировой Паутины», созданный филологом и сетевым обозревателем Романом Лейбовым.

**Алекс Антей** – популярный сетевой поэт-мистификация, автором которой была талантливая актриса, режиссер, поэт и философ Ирина Сидоренко, трагически погибшая в 2007 году.



которого он наблюдает на мониторе компьютера «со стороны» наравне с прочими участниками коммуникации.

В некотором смысле, для полноты картины связи между пользователем и созданным им ником персонального внимания заслуживал бы ник каждого, кто, поселившись в Сети, участвует в единой «виртуальной драме» – как бы утопично это ни звучало. Ведь ник – это, в значительной степени, *персонаж*, существующий только здесь, в Сети. При этом не принципиально ни собственно намерение пользователя *стать персонажем*, ни конкретное словесное обозначение и графическое изображение. Обретая ник, пользователь Сети, практически, автоматически превращается в *персонаж* – с особой логикой поведения, судьбой. Так, выбрав однажды ник, автор Живого Журнала, участник чата, форума, игры онлайн оказывается в ответе за сценарий собственной сетевой судьбы, «переиграть» который зачастую практически невозможно. Можно начать заново существование в Сети, выбрав новый ник/имя. Но тогда это будет и другой ник/маска. В каком-то смысле с рождением своего очередного ника сидящий у монитора человек заново рождается – как сетевой персонаж, как еще одна проекция личности. А иногда как новый художественный образ.

### Ник, персонаж и виртуальная личность

Чем мотивирована «жизнь в интернете» – для тех, кто значительную часть времени не просто *пользуется* Сетью, а *живет* там – если заведомо не считать ее признаком девиантного поведения маргиналов и «искаженной психики»? Способ убить время и/или провести с пользой и удовольствием досуг? Образ жизни?

Пространство интернета щедро населено теми, кто еще на этапе придумывания ника сам себя «задумывал» виртуальной личностью, а потом и был признан таковой другими. Среди признаков виртуальной личности: создание биографии, продуманного характера и типа поведения, узнаваемой лексики и способа спонтанного общения в чате или на форуме. За годы жизни русского Интернета – Рунета (**ru.net**) **образовался особый отряд** чисто виртуальных, рожденных и живущих только в преде-

лах Сети персонажей, безусловно, обладающих признаками самостоятельной личности. Катя Деткина, Май Иванович Мухин, Алекс Антей – ники-проекты, персонажи-мистификации – ориентир для тех, кто в курсе сюжета, маяк для тех, кто не в курсе, но невольно проникается общей атмосферой творчества и игры фантазии.

Как образ и маска ник содержит в себе и отсутствующий в виртуальной действительности специфический «телесный аспект». Точнее, виртуальная «телесность» – со всеми кавычками, оговорками и допущениями, «своя» – всё же пытается существовать. Едва ли не ведущим принципом бытования в Сети ников/персонажей – принципом «минус телесность» – провоцируется неумная изобразительная фантазия и изобретательность. Юзерпики и аватары («портреты» юзеров), для создания которых существуют обширные коллекции, различным образом организованные странички с личной информацией, «девизы», в том числе и звуковые иллюстрации, существенно дополняют представления о визуальном (сетевом!) «облике» ника-персонажа. Особая роль отводится «смайлкам», эмоджонам, выразительно и невероятно разнообразно представленным в Сети, призванным выражать настроения и характеризовать интонацию при высказывании.

В определенном смысле сетевая виртуальная личность – произведение искусства. И на уровне замысла, и на уровне воплощения. Разрыв между «маской» и сущностью может осознаваться либо создателем виртуальной личности, либо ее наблюдателями, при этом их трактовки могут кардинальным образом различаться.

Рождение развитого виртуального персонажа, виртуализация личности – процесс коллективный, позволяющий преодолеть, казалось бы, прежде неизбежное одиночество в «аудитории» своего воображения. Ведь как бы ярко пьеса, фильм или книга ни оживляли персонажей в наших умах, мы – читатели или зрители – всегда оставались «аудиторией из одного» – самого себя. В Вирте, киберпространстве, мы творим и визуализируем воображаемые миры, которые пересекаются с воображаемыми мирами других «юзеров». В виртуальном пространстве мы существуем в рамках – хотя бы отчасти – собственной драматургии: не все в ее коллизиях, но многое зависит только от нас.

Мы можем играть «внутри» воображения друг друга, наблюдая одновременно за действиями своих партнеров по виртуальной «сцене», и за действиями собственного «сценического» персонажа. Мы – в никах-масках – обнаруживаем самих себя сразу и как «себя» (Я), и как «Другого».

### Народная никология

Удивительно, но такая важная область интернета – Мировой Паутины, Сети, Лабиринта, Сада расходящихся тропок, Вавилонской библиотеки и т.д., – как ники к настоящему времени преимущественно<sup>5</sup> отдана на откуп любителям – самим создателям и носителям вымышленного сетевого имени. Там, где пока робко выступают специалисты-исследователи (например, психологи, социологи, филологи, психолингвисты), смело экспериментируют любители-практики. На любом форуме или чате время от времени вспыхивает интерес к истории возникновения/мотивациям при создании юзерских ников, нередко перерастающий в жаркую дискуссию о природе никотворчества. В частности, о том, можно ли считать процесс создания ника актом искусства. При этом защитники художественной версии исходят из того, что создание ника – это проект, опыт создания нового, отличного по своей личностной структуре от создателя ника, образа, с его явленным сообществу художественным миром. А противники – из того, что отсутствует зримая художественная материя и видовое определение искусства. Типичный пример подобной дискуссии – на форуме «яблочников» «Кофейня»<sup>6</sup>, где тема так и сформулирована: «Искусство ника». Автор темы Q-Zen предлагал помимо обоснования выбора ника (что принято на форумах и чатах повсеместно) обсудить выбор ника как эстетическую проблему. Для него ник равен образу персонажа, а стало быть становится фактором искусства.

---

<sup>5</sup> За редким исключением. Частично вопросов «никологии» и «никоведения» касаются авторы ряда публикаций в сборнике, подготовленном по материалам научной конференции. См., например: Каргин А.С., Костина А.В. К вопросу об исследовании интернет-творчества // Folk-Art-Net: новые горизонты творчества. М., 2007. С. 9–26.

<sup>6</sup> <http://www.cofe.ru/appleubb/noncgi/Forum7/HTML/001169-8.html>

В среде любителей теории оформились и широко утвердились (не только в шутку, но и всерьез употребляемые) понятия «никология» и «никоведение».

Вот образец резюме дискуссии по поводу ников, проводившейся в одном из чатов (автор признается, что скрывалась в чате под двумя никами: Хиппи Энн и Выхода нет): «Многие пользователи используют сеть для создания собственного иллюзорного мира, создают себе новую биографию, новый имидж... и новое имя как главную его деталь». «Ник – улучшенное самим собою собственное имя», «один из основных способов самопрезентации в сети». Поскольку ник, в отличие от реального имени, данного родителями, или прозвищ, данных друзьями, выбирается в основном самостоятельно, он «дает возможность каждому представить себя себе и другим тем, кем он хочет, чтобы его видели». Кто-то в своих никах выражает свои увлечения и пристрастия, кто-то придумывает «красивые сочетания слов, истинный смысл которых известен только автору», кто-то использует «провокационные» ники, кто-то придумывает себе в качестве ника что-то вроде «костюма для маскарада»... «Ник – первое и, может быть, последнее, что замечают» сетевые собеседники. Однако многие наши участники все-таки считают, что «нельзя ставить изощренность никнэйма во главу угла, ведь главное в первую очередь как и о чем ты говоришь». Поэтому «пользователи, имеющие своей целью выражение своего мнения, как правило, выбирают простые ники», часто на основе собственных имен, что просто для запоминания и очень удобно для идентификации собеседников. Хорошо, когда ник «отражает существо человека и “сливается” с обладателем».

Несколько наших участников признались, что проводили специфические «эксперименты» над своими сетевыми собеседниками – «интересно посмотреть, как реагируют люди на одинаковую ахию от лица примелькавшегося имярек и “случайного” Автора». Отдельная тема – форумское «хулиганство», когда люди для развлечения меняют ники от реплики к реплике или «живут» под несколькими никами одновременно. Есть люди, которые «так классно владеют возможностью виртуального перевоплощения, что могут месяцами и годами “водить народ за нос”».

Говорит ли что-нибудь ник о его обладателе? Большинство наших участников считают, что да: ник – как первое впечатление, «за каждым ником при глубоком рассмотрении можно увидеть комплексы, недостатки, достоинства, благодетели и даже тайные желания». «По никам вообще, наверное, труды по психологии писать можно» (в связи с этим просим студентов-психологов при использовании материалов данного обсуждения в курсовых и дипломных работах делать соответствующие ссылки:-)))”

Цитата-вывод: «Ник – это что-то вроде имени. Но со смыслом. Как у индейцев» (Хиппи Энн). Цитата-пожелание: «Презентуйтесь ярко и красиво и окружающие к вам потянутся!» (Выхода нет)<sup>7</sup>.

В изящном и забавном опусе, опубликованном на сайте stihija.ru автором-любителем под ником Esther, емко и точно переданы обстоятельства выбора и жизни ника/персонажа в условиях виртуальной реальности. При всей ироничности и пародийности слога и позиции автора, да и самой истории виртуальных перипетий Фроси Легконоговой, нельзя не вычленить четкой картины типовых обстоятельств сетевой реальности. Героиня рассказа мучительно ищет себя в Сети, переходя с одного сайта на другой, прежде всего, меняя ники, имена, а значит – и судьбу (см. Приложение 2 на с. 328).

Ник для абсолютного большинства исследователей – не виртуальная замена имени. Возможно, что ник в определенном смысле «больше, чем имя», ведь ник – это всё<sup>8</sup>, с чем мы сами выходим в интернет, а ники – те, с кем мы там взаимодействуем. Повторюсь, Сеть – это «минус телесность», здесь отсутствуют запахи, тактильный контакт, нет «живого дыхания», возможности «посмотреть друг другу в глаза». Принцип «минус телесность» в значительной степени «освобождает» тех, кому хотелось бы спрятаться, способствуя психологическому и эмоциональному раскрепощению самых неожиданных личност-

---

<sup>7</sup> <http://chartclub.ru/kosti/?id=030227>

<sup>8</sup> Со всем комплексом возможных изобразительных средств, предлагаемых конкретными сетевыми ресурсами: аватарой/визуализированным образом, смайликами, прикрепленными к каждому появлению (посту), девизом и другой информацией, неотрывно сопровождающей ник/персонаж и доступной всем.

ных ресурсов. С другой стороны, как уже говорилось, авторы образов – одновременно «драматурги», «актеры» и «режиссеры» – побуждаются этой ситуацией к особой креативности и действенности. Безусловно, как и одаренному читателю романа, растворяющемуся в мире того, что он читает, аудитории Сети необходимо воображение. Такому читателю нет необходимости видеть происходящее – он ведь равно «видит». И запахи «ощущает» и звуки «слышит».

### Отсутствие ника – тоже «ник»

Пользователь интернета может и отказаться от регистрации и ника. Отказ от выбора ника – не такая уж редкая ситуация в Сети. Неизвестный, Аноним, Anonimous, Гость – «имена» не прошедших регистрации «персонажей» различных форумов и «лент френдов» – комментаторов блогов и ЖЖ. Все вместе они образуют своеобразное, стихийное сообщество «нерегистрантов». Практически, отсутствие регистрации (и, стало быть, персонального ника) на форуме или в ЖЖ ограничивает возможности пользователя – например собственную тему для обсуждения подобный анонимный персонаж уже создать не может<sup>9</sup>. Таким образом, некий свой «коллективный ник», объединяющий не поддающихся распознаванию участников, существует в каждом форуме.

Мотив анонимности своеобразно интерпретируется в некоторых играх МРПГ онлайн – с их более гибкими относительно других видов Нет-коммуникаций возможностями драматургии. Например, в игре «Carnage» действует принцип одноразового обретения игроком (с выбранным при регистрации ником) временного ника и статуса «невидимки». Чем привлекательна для игрока временная маска «невидимки»? Тоска по анонимности в системе и так достаточно анонимного существования? Потребность без ущерба для репутации основного ника-персонажа нарушать принятые в игре правила? Ведь «невидимка» счастливо обретает право безнаказанно использовать все игро-

---

<sup>9</sup> На некоторых интернет-форумах вообще запрещено комментирование незарегистрированных пользователей.

вые возможности, временно освобождаясь от необходимости следовать строгим правилам соответствия своей игровой «роли», обязательным для других игроков законам «склонности», гильдии, клана. Но возможно и другое: на первый план выступает тот самый, чисто игровой момент, забавный и откровенно-театральный, так органично свойственный миру виртуального карнавала – Карнавалу Невидимок без кавычек. И игровые «невидимки» используют временное ампула просто для того, чтобы еще острее ощутить атмосферу обаятельной безнаказанности карнавального праздника абсолютной свободы.

### Выбор ника

«Who Am I?». Вариации этого типового ника («Сам\_не\_знаю\_кто», «NEZNAJUKTO», «Sama Siebie Zagadka», «Угадай\_кто», «ктотама») часты и в чатах, и в форумах, и в игровых проектах. И возможные смыслы за этим неоднозначны: и кокетство, и претензия на философичность, и, возможно, дань общей игровой мифологии, в которой сюжетный мотив «кто я?» не редок.

Ситуация выбора может быть облегчена. При отсутствии фантазии юзерам предлагается список не занятых имен персонажей (на некоторых тематических форумах и при регистрации ряда игр онлайн – существует некий обязательный список ников).

В некоторых играх существуют специальные «генераторы ников» – для того, чтобы каждому классу (типу) героя соответствовал бы «подходящий» по звучанию ник<sup>10</sup>.

Есть и другие радикальные способы генерации сетевого имени. Так, к услугам пользователей – сайты, использующие средства фоносемантического анализа, основанного на эмоциональной реакции на набор звуков и независимого от смысла (см. Приложение 1 на с. 326).

---

<sup>10</sup> Вот пример набора «подходящих» ников для персонажей, принадлежащих различным типам он-лайн игры в стиле кибер-панк «Dangerous Fantasy»: дварф – Тугнар (Tugnar), гном – Лилли (Lilli), хоббит – Тойнак (Toinac), эльф – Селадруэвизель (Seladrueviel), темный эльф – Теленг (Teleng), орк – Гурт (Gurt). См.: <http://www.df2.ru/newbie/name>

Диапазон мотиваций при выборе ника (и его дальнейшего использования в Сети) широк: от нулевого (случайного набора букв или цифр) до максимального (попытки конструирования Виртуальной Личности).

Как создаются ники? Не зачем и почему (это понятно – без них невозможна коммуникативная активность, недоступна самая элементарная «ниша» в Сети), а как? На какой мотивационной, лексической, общекультурной базе вырастает сетевое имя? Чем руководствуются пользователи, интернет-юзеры, при выборе своего нового имени? Арсенал – то, что условно можно назвать «библиотека ников», – огромен. Фантазия, творческая неутомимость, чувство юмора народного «никовода» беспредельны. Хотя и существуют излюбленные, «бродячие» идеи, а в основах ников – любимые темы и образы, присваивающиеся в различных вариациях сотнями и тысячами<sup>11</sup>.

Не претендуя на исчерпанность и при отсутствии серьезных разработок вопроса специалистами различных гуманитарных профессий (филологов, психологов, социологов, психолингвистов), а также опираясь как на личный опыт, так и на плоды «народного никоведения», можно выделить несколько типовых принципов и направленности выбора:

Ник может быть образован абсолютно случайно: хаотичным набором букв и /или цифр (примеры: «Mlsiu huk», «сторгабь-енрао», 3456724, 17ayulmn9); любым словом, формулой, рядом цифр, пришедших в голову юзеру в момент создания ника (примеры: собственная или нет дата рождения (1231982), погода за окном (Snegidjot), «просто подумалось» (по свидетельству автора ника Gaudeamus); может быть вызван личными/семейными реалиями (район или улица проживания, имя собаки или кошки, семейное прозвище – собственное или кого-то из близких, примеры: БирюЛЁВА (район Москвы, искаж.); Lotta (имя собаки), ЧиЖик (домашнее прозвище).

---

<sup>11</sup> Например, такие популярные и сотнями в разных вариациях существующие в ЖЖ и в любом чате или игре ники, как Ангел (Ангел16, \_Ангел\_, Angel, Angel Smerti, Angel Sveta), Киса (Кискайя, Кискис, кискаоля, Кошканюшка, коша, Катенка, Котик, Кошак, Кошшшшшка, Кошка Песня, Koshka, Koshechka, KissKa), Солнце (Сонце, СолнЬшка, Solnese).



Типологизировать ники по общим основаниям сложно – скорее можно выделить своего рода доминантные группы, формирующиеся по общим признакам. Например, по оппозициям (с вариациями) случайного/продуманного, самостоятельного/заимствованного, строгого/яркого, узнаваемого/загадочного и т.д.

Оригинальные, иронические, «стебные». Созданные для того, чтобы посмеять других и самому повеселиться. Такие ники – важнейший элемент общей балаганно-шутливой атмосферы интернет-коммуникации, где стеб – главный импульс (Девушка Купидон, Шумелка мышь и Девять Утюгов).

В иной логической плоскости – группа ников, связанных общей установкой на конструирование своего ника-персонажа. В этом случае можно говорить о признаках сознательного создания Виртуальной личности. Особая – большая и разнообразная группа ников-архетипов. И персонажи мифологии, в основном античной (практически весь Олимп – и боги, и герои, и «рядовые» персонажи: Afrodita, HerCOOLes73, Mars, Афина, Медуза\_Горгона, Gargona 27, Minos, Электра, Phedra), но распространены и обращения к славянской (Сварог, Баюн, Святогор, «Три Богатыря») и скандинавской мифологии (Фрейя, Lok, Мидгард) и национального фольклора («кашей», «бабаяга», «Јага» и т.д.). И персонажи, мифологизированные современной культурой, ставшие элементом повседневного фольклора – анекдотов, кинематографа, телевизионной рекламы (Тетя Ася, Крылышки, Чапай, Чапаев, Штирлиц). И персонажи интернет-фольклора (Прокси, PrevedMedved, Klava, Anton Uralskij). И «персонажи» игрового фольклора («УвАрот» – тип игрового персонажа, искаж., «VKforever», Klon\_Combat.tu – оба в честь популярной серверной игры «Бойцовский клуб»).

Имена собственные – чаще иностранные, а также имена героев любимых книг, фильмов и т.д., а также «звезд» (музыка, спорт, кинематограф, шоу-бизнес, кино).

Понятия Света и Тьмы – двух полюсов противостояния миров Реала и Вирты (или Вирты и Реала) – и связанная с ними мифология причудливо отражаются в никах. Так, главная внутренняя тема целого направления многопользовательских игр онлайн – конфликт между Светом и Тьмой, в соответствии с которым участники игр распределяются по «склонностям».

Правилами большинства типовых игр определяется достаточно жесткая формула противостояния. Существует система специальных правил, которые игрок, выбравший определенную «склонность», не может нарушать. И ники-имена персонажей часто выражают заведомую готовность к такому соответствию, сохраняя прямые смысловые отсылки (Swet, Light King, Light Doctor, Dark boy, Dark baby, Darkness и т.д.).

Подобное противостояние сил Света и Тьмы и шире: Порядка и Хаоса, Добра и Зла – существует не только в играх. Выбор ника, хотя бы отдаленно связанный с этими категориями, не локальная, частная проблема, а проявление общей сетевой стратегии. Любой из видов интернет-коммуникаций структурируется по общему генеральному принципу и в соответствии с единой логикой. Интернет – фольклористически окрашенная среда, и существует в ступенчатой системе отношений фундаментальных образов традиционной культуры, мифа, архетипов.

В никах в изобилии присутствуют отсылки к стихиям (Огонь, Вода, Земля, Воздух), основным началам жизни (Любовь, Смерть). Авторы ников изобретают ники, связанные с названиями светил, звезд, используют образы флоры и фауны, названия времен года и календарные мотивы, родственные отношения и т.д.

Персонажи национального и не только фольклора. Так помимо модификаций образов Лешего, Бабы Яги, Домового, Змея Горыныча, Ивана Царевича, Колобка, Репки возникают и изыски – бруха, маха.

Уже упоминалось, что источником ника нередко становится прозвище юзера. Но и сам ник – в ситуации общения в чате или на форуме обретает прозвище. В «никоведении» можно выделить самостоятельное направление: своеобразный «прозвищный фольклор». Прозвища возникают в любом активном чате, форуме или ЖЖ. При этом есть как «коллективные», так и индивидуальные прозвища. В первом случае – по признаку принадлежности группы игроков к одному типу общности. Так, в игре Карнаж: «светляки», «светлячки», «лампочки» (для воинов Света), «вампы», «вурдалаки», «негры» (Воины Тьмы); «попрыгунчики», «крысы» (Воины Хаоса); «пельмени» (Воины Порядка). Существуют также и клановые прозвища, прозвища по принадлежности к игровым «городам» и районам.

Особенно в небольших по числу участников чатах и форумах распространены личные прозвища, зачастую не по одному, а по несколько – в связи с конкретным ником-персонажем. Они образованы по двум основным типам: ассоциативно, по смысловому значению (БигМак – Котлетыч, Бутербродыч, Сарделькин; FELIX – дзержинский, Железный, Железяка, памятник; Конкистадор – Завоеватель; Мартовский Заяц – Трусишко, Кролик) и по модели уменьшительно-ласкательных, дериватных обращений (тот же Конкистадор – Конки; Пенелопа – Пенни, Брунгильда – Бруня, аннакерн – Нюша и Керри, KoStOlOm – Костя; Leoncio – Лёня, Лёва; Kopernik – ник, Коля; Luftganza – Ганзя; Aphrodita – Фрося; Sillmarillion – Лилька; POPKORN – Попа).

### Смена ника

Смена ника – не редкое обстоятельство виртуальной жизни. Причины разные: неудачно выбранный ник, испорченные отношения, мешающие «судьбе» старого персонажа.

Казалось бы, ник переменить гораздо проще, чем реальное имя. Однако не так все просто. Ведь, повторяюсь, ник, как и реальное имя – это судьба. Изменив ник, пользователь Сети меняет виртуальную судьбу. Новое воплощение может оказаться неудачным. В любом случае, один из реальных парадоксов Мировой Паутины: юзеры не узнают под новой маской сменившего ник прежнего коллегу<sup>12</sup>.

### Интернет-фольклор и фольклорные персонажи/ники

Особая энергетичность никотворческого процесса обеспечивается двойственностью самой природы ника. С одной стороны, это плод индивидуального авторства сочинившего его пользователя, с другой – ник – часть общей, самотворящей фольклорно-ориентированной интернет-среды. Стихийно образо-

---

<sup>12</sup> Существует два основных способа смены ника. Первый, универсальный: зарегистрироваться на сайте заново. И второй, действующий в некоторых играх, – при помощи приобретения специальных свитков, дающих право смены ника.

вавшиеся понятия «нетлор» и «фолькнет» немножко «потолкавшись», постепенно занимают каждый свою нишу<sup>13</sup>.

Чем «опытнее» творец очередного ника, чем больше времени он провел в Сети – тем больше оснований утверждать, что он выступает здесь не только от себя лично, а от определенного сообщества, подчас уже в самом своем виртуальном имени (нике) выражая опыт и смыслы, накопленные совместным существованием.

Общность и взаимодействие в процессе создания ников скажется и в распространении своего собственного языка, сленга, на отдельных ветках и сообществах – иногда знакомого и доступного (как и любая субкультурная лексика) только для «своих», но в целом сложившегося уже в некий устойчивый словарь, популярный не только в Сети, но и в Реале. Не только лексикон объединяет создателей ников – юзеров. Существуют еще анекдоты, собственные мифы и легенды, самой Сетью рожденные и в ней продолжающие жить и меняться. За два десятилетия существования мира Реала и Вирты (включая предшественник русскоязычного интернета, Рунета, – Юзнет) сформировалось поколение, для которого интернет-имя, ник, используется наравне, а иногда и заменяет имя, данное при рождении.

Мода на «местный» фольклор при выборе ника прослеживается на примерах ников-фаворитов частотности обращения. Так, практически в любом молодежном чате (и тем более, в значительных по численности играх) в первые же дни жизни мемов «Превед-медвед» и «йа креведко» возникли новые ники/персонажи с их разнообразными вариациям. Уже через неделю после публикации знаменитого диалога Антона Уральского<sup>14</sup> «с суппортом Стрима» пресловутое «не была не единого разрыва с ноября!!» создавались «фотожабы», клипы и песенки, посвященные разъяренному абоненту одного из ведущих интернет-провайдеров. И, конечно, сотни новоиспеченных ников «антон уральский» (в разном написании) наводнили чаты и форумы.

---

<sup>13</sup> См. сайт, посвященный сетевому фольклору: <http://www.netlore.ru/>

<sup>14</sup> Разговор по телефону (возможно, «постановочный») юзера-психопата с оператором крупнейшего интернет-провайдера Стрим весной 2008 года за неделю облетел «весь интернет» и оказался источником многочисленных юмористических рефлексий.

Не однажды и на разных чатах и форумах слышала об фоносемантическом анализе в процессе поиска наиболее оптимального ника. Конечно, все юзеры исходили из установки на имя собственное.

Ниже процитированы фрагменты с сайта «фоносемантиков» и приведены результаты собственного обращения к таблице.

«Любое слово обладает двумя смыслами. Первый – слово как символ, обозначающий какой-нибудь объект или процесс, второй – слово как набор звуков, который сам по себе вызывает у человека реакцию. Так как сознание взрослого человека занято при аудиальном восприятии слов преимущественно первым смыслом, то второй – реакция на слово как на набор звуков проходит подсознательно и переживается человеком в виде определенного эмоционального фона. Этот самый второй смысл слова получил название фоносемантического значения.

Каждый звук человеческой речи обладает определённым подсознательным значением. Впервые эти значения с помощью опроса большой аудитории стал устанавливать американец Чарльз Осгуд. Для русского языка эти значения в своё время определил советский учёный, доктор филологических наук Журавлёв А.П. В результате его докторской диссертации было установлено фоносемантическое значение каждого звука русской речи. Он с помощью опроса многотысячной аудитории определил качественные характеристики каждого звука русской речи, а именно, каким он является по следующим 25 шкалам: хороший/плохой, красивый/отталкивающий, радостный/печальный, светлый/темный, легкий/тяжелый, безопасный/страшный, добрый/злой, простой/сложный, гладкий/шероховатый, округлый/угловатый, большой/маленький, грубый/нежный, мужественный/женственный, сильный/слабый, холодный/горячий, величественный/низменный, громкий/тихий, могучий/хилый, веселый/грустный, яркий/тусклый, подвижный/медлительный, быстрый/медленный, активный/пассивный. Всем звукам русского языка по этим шкалам сопоставлены оценки. В свою очередь, качественные фоносемантические шкалы позволяют оценивать влияние звуков на психическое состояние человека. Каждое

слово состоит из звуков, и естественно, что для оценки воздействия на человека слова как набора звуков необходимо по соответствующим расчётам определить общее фоносемантическое значение составляющих данное слово звуков по всем 25 шкалам. Это, возможно, под силу только компьютеру, так как вручную до появления в нашей стране компьютеров этот анализ делался часами и только с появлением компьютерных технологий фоносемантический анализ слова стал занимать секунды. В основе компьютерной программы “Фоносемантический анализ слов” положен принцип фоносемантического анализа с последовательной психолингвистической интерпретацией результатов этого анализа.

В таблице предлагались 48 свойств (качеств, определений), сгруппированных по принципу антонимов (женственный/мужественный, хороший/плохой, подвижный/медлительный, гладкий/шероховатый и т.д.)<sup>15</sup>.

Я попробовала получить варианты женских и мужских имен, условно говоря, позитивного, негативного и смешанного толка. И вот что получилось.

Предложен ряд: женственный, маленький, добрый, красивый, светлый, легкий, слабый.

*Подобранные* мужские имена: Рюрик, Ювеналий, Юстин; женские имена: Юстина, Юлиана, Юлиания.

Предложен ряд: мужественный, грубый, храбрый, большой, страшный, злой, отталкивающий, сильный, темный, тяжелый.

*Подобранные* мужские имена: Руслан, Роман, Фрол; женские имена: Жанна, Рада, Роза;

Предложен ряд: женственный, храбрый, красивый, плохой, сильный, могучий, грубый, тусклый.

*Подобранные* мужские имена: Далмат, Добрыня, Донат; женские имена: Домна, Болеслава, Донара.

---

<sup>15</sup> <http://www.analizpisem.ru/programm1.html>

Жила-была на свете белом замечательная девушка. Любящие родители не поскупились для нее на всё, даже имя выдумали такое, чтоб ни у кого не встретилось. Евфросиния Легконогова – ни с кем не спутаешь. И это при том, что папу ее звали Иван Коробейников, а маму и того проще: Ольга Перетц. Так что семья была у них дружная, но к нашей истории это отношения не имеет.

И вот случилось нашей героине, которая по закону жанра была активистка, умница и просто красавица, открыть для себя просторы интернета. И так как была она девушкой продвинутой, языками владеющей и к тому же любительницей Шекспира, то пошла она первым делом на исконно английский ресурс [shakespeare.co.uk](http://shakespeare.co.uk) и стала там в чате знакомиться с носителями языка.

По правилам интернет-общения пришлось ей свое имя как-то в ник превращать. Попервости она старательно транскрибировала мамы-папину гордость в латиницу. Вышло нечто особенное: `Euphrosinia_Leghkonogova`. И первый же вежливый ее собеседник аккуратно переспросил: `mmm... E..ргоху...?` И улыбнулся как-то недоуменно. И ушел. Второй ее собеседник стал ее расспрашивать о какой-то странной рыбе фугу, а когда она поинтересовалась причинами такого интереса, объяснил, что прежде дружил с японской девушкой `Sindy Konagava` и понадеялся, что это она так зашифровалась.

В результате множественных попыток адаптироваться в этом суматошном виртуальном мире образовался у нашей Евфросинии уникальный по космополитичности ник `Proxy Le_Konogova`, с которым она и вошла торжественно в Рунет, соскучившись по простой русской речи.

И тут начались проблемы.

Никто не верил, что ее зовут Прокси. А «Евфросинию» она уже как-то и сама перестала связывать с виртуальной собой. По поводу Прокси глупо шутил каждый второй программер, задавая вопросы о протоколах и методах доступа.

Но наша Евфросиния была девушкой неглупой, выводы делать умела и занялась своим имиджем. Отказавшись от Прокси и отвыкнув от Евфросинии, назвалась она романтично

Розовоперстая\_Эос, вызвав новый шквал издевательских вопросов «А где ты посеяла букву Р, милая?»»

В отчаянии Евфросиния сменила пол, сайт и манеру общения, назвавшись Легкокрылый\_Зефир (ну не могла она отказаться от своего пристрастия к классике) и став в результате кавалер-девицей. Вначале ей показалось, что она наконец нашла себя. Интернет-девушки были ласковы и податливы, мужчины хмыкали и обходили стороной, жизнь была почти прекрасна. Но на второй месяц мужеского житья-бытья Евфросинию начало слегка подташнивать от нескончаемых «чмоки-сюси-пуси», к тому же девушки, падкие на комплименты, быстро надоедали, ревниво ссорились между собой и обижались на простые в общем-то вещи.

Евфросиния снова забросила раскрученный имидж и в отчаянии провела рукой по цифровой клавиатуре, ставши 45682687. Тут как раз вышла на экраны «Матрица», цифровые приколы стали модны и ее даже никто особо не донимал вопросами про пол/возраст. Но это было тоскливо.

Она шквально пронеслась по всему пантеону, перебивав за один месяц Петром Коловратовым, Андреем Первозванным, Сэмом Спейдом, Ольгой Тимофеевной Шпиц, ваней\_жукофф, бутончиком (этого ника она потом тихо стыдилась), Изольдой Серенгоф и Мариной Путиной.

И наконец, окончательно потеряв в этом коловращении самоидентификацию, решила Евфросиния не мудрствовать более и взяла себе на третьем в ее жизни русском сайте фантастический по красоте ник Фрося Пистолетова, упростив свое изысканное имя и добавив к нему девичью фамилию матери.

Наигравшись с никами, Фрося отдышалась и огляделась по сторонам. Кругом было полно народа. И среди массы сереньких vovach'ов и супер-агентов углядела она замечательного собеседника, который был ненавязчиво прост и аккуратен в общении, отзывчив на каждое ее душевное движение и так удивительно способен к резонансу в непростом ее бытии, что она немедленно воспыкала к нему искренней виртуальной страстью. Звали это чудо коммуникативности Вася Пупкин. И ник его завораживал утонченную Евфросинию простотой и сермяжной глубокой сущностью. Тая от волнения, изнемогая от страсти и волнуясь немного от скромности, Фрося предложила Василию рандеву в



интим-чате. Он согласился. И так мило у них сложилось общение, что уже на пятые сутки бесперебойного чата стали они доверять друг другу самое сокровенное.

И вот тут Евфросинию ожидал сюрприз. Признавшись интимному другу во всех своих виртуальных трансформациях, она, затаив дыхание, задала вопрос о его нике. И услышала (о, нет!!!) что зовут его вовсе даже не Вася Пупкин, а наоборот, Патрокл Артемидович Амфитрионов, что имя это с детства его угнетает и именно в сети нашел он удивительную возможность перестать быть собой и стать обыкновенным Васей.

Трое суток плакала Евфросиния. Вся любовь ее основывалась на этом классическом имени. На третьи сутки она прочла триста пятидесятое письмо злосчастного Патрокла и прозрела. «Что в имени тебе моем! Роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет!» – цитировал ее любимого классика угнетенный и полуотвергнутый интернет-любownik.

«Да!» – воскликнула Фрося. И приняла предложение руки и сердца.

Они обвенчались во всех виртуальных загсах, какие нашли, и жили в сети долго и счастливо. Они даже усыновили пару детишек, назвав их Искрой Прометеевной и Вольфрамом Ипатьевичем Пистолетовыми (так как Патрокл был так же искренне влюблен в фамилию интернет-жены, как и в нее самоё).

В реале они не встречались никогда.

Евфросиния вышла замуж и в реале. За простого слесаря по имени Олег Боборыкин, прожила с ним тихую незаметную жизнь, родив в реальном браке пятерых детей: Машу Коновалову, Петю Заикина, Свету Перегони-Ветер, Эмпедокла Степанова и маленького Светозара-Иегуду Расторгуева.

Дети пошли по ее стопам, назвавшись в интернете «пятерка Пистолетовых» и затерроризировав сайт, на котором когда-то обидели их обожаемую маму в бытность ее Сергеем Станиславовичем Не-валяй-Дураковичем<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> [http://www.stihija.ru/cgi-bin/view\\_new.pl?id=4154&db=k\\_prz&lines=20&page=1&sorting=count](http://www.stihija.ru/cgi-bin/view_new.pl?id=4154&db=k_prz&lines=20&page=1&sorting=count)

Я.В. Чеснов

## СУБСТАНЦИИ ПАМЯТИ: РОДИНА, ПАМЯТНИК ПУШКИНУ И ЛАНДШАФТ

### Мысле-образы и родовое начало

У памятников странная судьба – даже снесенные они продолжают жить. Моя мама родилась в Туле. В ее детстве в 1920-е годы памятник Петру Великому стоял у реки Упы с восточной стороны Оружейного завода. Потом его почему-то снесли. Много позже памятник Петру появился, но не такой и на новом месте – у проходной. А в памяти моей все живет тот Петр с молотом и у реки, по описанию мамы.

У нас в центре города расположены два сквера – Гоголевский и Пушкинский. В последнем и сейчас стоит бюст поэта. Но нет железных цепей, некогда его ограждавших. На тех цепях мама любила качаться, когда была совсем маленьким ребенком. Когда с друзьями я стал появляться в скверах, в частности при окончании школы, я вспоминал про те несуществующие уже цепи, стоя на той линии, где они пролегли. Моя линия памяти облекала реальный бюстовый портрет поэта, почитавшегося в семье. Она давала изображению его мыслимые, но конкретные рамки траектории жизни моей семьи – *родовой памяти*. Видно, место, огороженное некогда цепями, выполняло роль *родовой земли* нашей семьи. Сейчас об этом никто не помнит. А я, значит, выполняю роль жреца, периодически отмечающего, что забвение набирает силу.

Однажды в подмосковном городке я ехал в автобусе мимо двора школы, посреди которого установлена скульптура шагающего парня с ныне модным рюкзаком. Девочка лет пяти сказала: «Мама, вон памятник!». Мама ответила: «Это не памятник, а статуя». Здесь не оказалось конкретных мыслимых границ: ни родового времени, ни родового пространства. Описанная статуя для той семьи не была окружена аристократическим ореолом памяти.

И вот наши дни: пропали цепи от опекушинского памятника в Москве. О разном думается по этому поводу. Но одна мысль окрепла: памятник помечен знаковой дистанцией, доступ к нему символически ограничен, затруднен. Приобщение к памятнику требует действия, хотя бы мысленной остановки, а уж потом можно шагнуть и возложить букетик цветов. Такое действие памяти, избранническое по характеру, *аристократично* по смыслу.

Конечно, памятник призван породить память, упрочнить ее, но это только одна сторона дела. Вдумаемся в то, что памятник организует настоящее, предавая забвению огромную ненужную часть нашей разнообразной, пестрой действительности, нашего ненастоящего настоящего. Так, у многих из нас преданы забвению наши нелепые юношеские стихи – ведь планка, заданная Пушкиным, на такой огромной высоте, что мало кому достижима.

Это относится не только к стихам, но и ко всей личности каждого из нас, в ком живет божественное пушкинское слово. Хорошо, хотя и трудно жить в стране, где есть памятники Пушкину. Здесь можно погрузить в забвение всё зрящее в себе и хоть изредка испытать то, что называется самозабвением. В отношении к работе, к женщине, ко всему. Благодаря Пушкину.

Таков аристократический мысле-образ любого памятника: выделяя главное в прошлом общества, нации, страны, памятник помогает носителю культуры обрести себя в настоящем, найти свою идентичность, устранив из личности наносное.

Так и с Пушкиным, нашим сверхмощным символом. Но ведь он был человеком своей эпохи и не идеальным. Когда-то журнал «Декоративное искусство» задумал сделать номер, посвященный Пушкину. У семиотика и большого знатока творчества поэта Ю.М. Лотмана попросили кратко сформулировать концепцию. Лотман ответил так: «Карты, сорта вин и женщины». Всё правильно. Журнальный номер, если бы решились его издать, что-то к образу Пушкина прибавил. Но только наш целостный мысле-образ Пушкина не дрогнул бы: национальная идея – мышление на национальном уровне – сберегла бы его образ.

В образе мы находим некую преходящую, ситуативную часть. Иногда она просто уходит в забвение. Но конкретный образ – денотат. Хранить его – функция всезнающего жреца, вроде Ю.М. Лотмана.

Образ в устойчивой когнитивной рамке окружен дополнительными коннотативными смыслами и поэтому живет свободно на национальном ли уровне, на семейном ли, а то и на всех сразу. Наш мысле-образ Пушкина свободнее его прототипа, погрязшего в карточных долгах и интрижках. Первым мы гордимся, второму сочувствуем и о многом забываем.

Забвение относится к подвижной содержательно-генетической части мысле-образа, которая прихотливо живет по своим внутренним законам. Такая точка зрения на забвение лишает его той отрицательности, которая придавалась ему со времен античного искусства памяти (*ars memoriae*), где забвение рассматривалось как угроза памяти, погребение памяти или, по крайней мере, как ущерб ее надежности, влекущей к уклонению от контроля сознания<sup>1</sup>. А в конечном счете социума. У Платона, философа весьма социоориентированного, в диалоге «Федр» фараон Тамус осуждает изобретение письма Тевтом за то, что оно ослабляет упражнения памяти.

При всем этом антропологический анализ истории письма выявил неожиданную вещь: письмо изначально родилось в недрах культа умерших и обслуживало скорее забвение, чем память. Об этом говорит масса обрядов и мифов<sup>2</sup>.

П. Рикер проделал разностороннее рассмотрение истории памяти и забвения. Мне ближе всего оказалась позиция М. Хайдеггера, который подчеркивал роль забвения бытия в рождении присутствия<sup>3</sup>. Напомню, что и З. Фрейд видел в забвении имен собственных (проявляющемся, например, в оговорках) защитный механизм личности, одной из сторон которой является именно ее присутствие. Вином, картами и много еще чем Пушкин присутствовал.

---

<sup>1</sup> Истории этого искусства посвящена известная монография: *Йейтс Фр.* Искусство памяти. СПб., 1997.

<sup>2</sup> *Чеснов Я.В.* Лекции по исторической этнологии. М., 1998. Лекции: «Письмо: забвение и память культуры» и «Письмо в этнической традиции». Проблеме письма и памяти посвящена недавно переведенная с немецкого и изданная у нас книга: *Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004.

<sup>3</sup> *Рикер П.* Память, история, забвение. М., 2004. С. 164.

Отношение к памятнику не только личностное, но и родовое. Отсюда крайняя степень в выраженности мнений об одном и том же памятнике, которые можно услышать в отношении монумента Петра работы Церетели в Москве. Этот гигант виден отовсюду и всех касается, настырно возвещая о присутствии автора проекта.

Но есть памятники, где личное присутствие проявлено, но на самой последней грани его существования. В своих этнографических путешествиях по Латвии я встретил человека преклонного возраста, заготовившего себе собственный памятник, даже с выбитой датой рождения и пустым местом для даты кончины. Это был человек неординарный и с повышенным чувством самооценки.

Очевидно, в русской деревенской жизни XIX века обстоятельства для реализации себя женщиной были таковы, что порой они готовили для себя намогильный камень. Это было настолько вне русла этнической традиции, что наблюдательный и этнографически точный И.А. Бунин отмечал такое явление, в частности, в «Антоновских яблоках»: «А около крыльца большой камень лежал: сама купила себе на могилу, так же как и саван...»<sup>4</sup>. Данные археологов и мои материалы показывают, что такого рода редкостные факты в Поочье восходят к финно-угорскому субстрату. Идея памятника как камня на Руси утверждалась на национальном уровне в очень осторожном продумывании слов Христа о выброшенном строителями камне.

Примечательно, что Н.В. Гоголь в завещании 1845 года пишет: «Завещаю не ставить надо мною никакого памятника и не помышлять о таком пустяке, христианина недостойном»<sup>5</sup>. А далее: «Кому же из близких моих я был действительно дорог, тот воздвигнет мне памятник иначе: воздвигнет он его в самом себе своей непоколебимой твердостью в жизненном деле, бодрением и освежением всех вокруг себя. Кто после моей смерти вырастет выше духом, нежели как был при жизни моей, тот покажет, что он, точно, любил меня и был мне другом, и сим только воздвигнет мне памятник»<sup>6</sup>. Многое в этих строках перекликается

---

<sup>4</sup> Бунин И.А. Избранные сочинения. М., 1984. С. 16.

<sup>5</sup> Гоголь Н.В. Духовная проза. М., 1992. С. 40.

<sup>6</sup> Там же.

с пушкинским «Памятником». В этих двух документах не отрицается памятник как самобытийное явление, но оно сущностно выпадает, и в том выпадении-разрыве возникает речь о саморазвитии как самозабвении.

Вообще, восточнославянское отношение к культу камня, повторим, настороженное, в отличие от финно-угорской, кельтской, латинской, германской традиций, а также кавказских. Но традиции живут не обособленно, а обогащая друг друга. Событием, совершившим переворот в отношении к памятнику на Руси, был, конечно, памятник Петру I на Сенатской площади (1782 г.) с его гениальной пластикой, мифически прекрасным камнем, кристаллическая гранитная волна которого противостоит усмирённой Неве.

Я думаю, что тот тульский памятник Петру на берегу Упы был в чем-то парафразом петербургского памятника Фальконе, правда, без коня. Но главное в мысле-образе было уловлено: Петр в роли кузнеца, властителя стихии огня, и урегулированные воды.

В обоих случаях мысле-образность памятника удвоена: он соединяет мысле-образ архетипически твердого камня памяти и мысле-образ текучей воды, у которых есть архетип забвения – те самые воды Леты. Оба мысле-образа – камня и воды – стихии противоположные, что делает их единение агонально-соревновательным, страстным и рискованным.

Потому-то Гераклит, еще близкий к ремесленно-титанической, «каменной» природе труда, учил, что нельзя дважды ступить в одну и ту же реку.

## **О специфике национальной меморативной традиции**

Нужно различать камень как объект культа и архетип камня в конкретных культурных традициях. У славян на территории Восточной Европы культ камня практически мало заметен или заимствован, и поэтому столь ошеломляюще для нас памятники, с архетипом камня связанные. Вообще, восточнославянская архетипика удивительна своими выпадениями, отсутствующими структурами, касающимися разных стихий, разных устоев жизни, но тем напряженнее шло их восполнение в литературе, музыке и других искусствах, в науке, в государственном строительстве.

Поэтому-то памятник в нашей традиции не просто знак, маркер события, личности, а выражение страсти, страдания и риска. Это видно по памятнику Минину и Пожарскому на Красной площади в Москве. В памятнике Гоголю работы Андреева (но не Томского). И, конечно, в памятнике Пушкину работы Опекушина. А пушкинская поэма о «Медном всаднике» – об этих страстях и страданиях, о полюсах державности и личностности.

В лучших отечественных памятниках поражает слитность страдания и риска. В воинском варианте это единение мыслится возникшим самим собой, естественным, как в названном памятнике Козловского. В памятнике ученому или писателю слитность страдания и риска приобретает особую экспрессивную силу. Не об этом ли говорит слеза на лице Пастернака на его надгробном памятнике и лаокооновское страдание, сконцентрированное всей фигурой Достоевского в памятнике Меркулова? Риск – это аристократическое творческое существование в неоднозначной, даже во враждебной среде, ее волевое преодоление. Что «риск – благородное дело», говорилось еще древними. Это четко показывается древнегреческим и сравнительным кавказским материалом<sup>7</sup>. Но в названных традициях бросается в глаза мелкая ячей меморативной сети – увязка героя с конкретной скалой (скал Прометея множество), могилой, урочищем. В восточнославянской традиции это единицы большего масштаба. Дон, Волга или Урал, а то и вся Сибирь как памятник казачьему атаману Ермаку. Коллективные памятники: река Калка, Куликово или Бородинское поле, Брестская крепость или Прохоровское поле. Здесь страданием и риском наполнен сам ландшафт.

### Памятник Пушкину и металадшафт

Есть у нас памятник, который любим всеми, всем важен и дорог, – это памятник Пушкину в Москве. Можно поэтому его называть просто Памятник – с большой буквы. Он собрал в себе все наши проблемы от трагизмов жизни до просветлений духа. От подножия Памятника видно далеко, и мысль к нему издалека всегда возвращается.

---

<sup>7</sup> Чеснов Я.В. Телесность человека. Философско-антропологическое понимание. М., 2007. С. 186, 195.

Пушкинское стихотворение «Памятник» учат наизусть в школе. А в Москве есть изображение поэта, который, олицетворяя это стихотворение, в задумчивой позе стоит на пьедестале в самом сердце нашей столицы. У кого-то скульптурное изображение поэта может находиться на письменном столе или на другом подобающем месте. Входя в школу своего ребенка, мы встречаемся с тем или иным изображением поэта в вестибюле. Назначаем свидание около его бюста в подземном зале московского метро.

Но давайте задумаемся, почему все скульптурные портреты Пушкина, кроме первого из упомянутых, мы не называем памятниками. Дело в том, что они не связаны с ландшафтом. Только поднимаясь из любой из трех станций метро на поверхность Пушкинской площади и в этом движении вверх поймав взглядом кусочек неба, следующим взглядом останавливаемся хотя бы на мгновение на фигуре поэта. И испытываем тогда теплое чувство, которое называется «Памятник Пушкину».

Он стоит на земле, но и над землей, он соприкасается с небом. Библейский Иаков, в своем путешествии вынужденный заночевать в поле, видел сон, в котором ангелы спускались по лестнице с неба и туда поднимались. И Бог говорил с ним сверху. Наутро Иаков поднял вертикально камень, который служил ему изголовьем, в память о сне и назвал его Вефиль (Дом Божий)<sup>8</sup>. Памятник Иакова и наш памятник Пушкину сродни друг другу: они не только соединяют небеса с землею, но они знаки особого, не повседневного ландшафта.

Вообще, есть в ландшафте удивительное свойство: наши глаза созерцают его как целостность и поэтому его объекты существуют в одном и том же времени, они одномоментны. Это хорошо видно на примере живописи. Эффект «остановившегося» и поэтому избавившегося от случайностей ландшафта ухватила религиозно-философская мысль, начиная с древнейших времен человечества. Выводя из него суть вещей, она его сделала металандшафтом, то есть философской категорией. Так произошло в концепциях Киркегора, Ницше, Хайдеггера<sup>9</sup>. В современной

---

<sup>8</sup> Быт. 28, 10–17.

<sup>9</sup> Металандшафт как категория философского мышления названных авторов подробно рассмотрен в книге: *Подорога В.А. Метафизика ландшафта*. М., 1993.



отечественной науке большое внимание металандшафту уделял В.Н. Топоров<sup>10</sup>.

Металандшафт был одним из первых средств ориентации человека в мире. Палеолитический человек отразил это в росписях и в резьбе по камню, рогу, кости. Неслучайно, что самые первобытные народы земли славятся высоким искусством в изображении ландшафта: бушмены в Африке – скальными росписями, аборигены Австралии – живописью на древесной коре, эскимосы – резьбой по моржевой кости, народы сибирской тайги – своими четкими картосхемами.

Одномоментность присуща также русской иконе. «Остановившийся» ландшафт можно обнаружить в религиозной литературе. Так, в одном из апокрифов, посвященном рождению Анны, будущей матери Марии, весь мир в этот момент замер. Летевшие птицы остановили свой полет в небе. Козлы, пившие воду, так и замерли. Дровосеки подняли свои топоры, но их не опустили.

В этом описании птицы, козлы и люди равны друг другу и своей неподвижностью не просто свидетельствуют о важности события, но предоставляют место для прихода священных персонажей. Вот в чем дело. Ландшафт так устроен, что готовит нас к ожиданию чего-то очень важного, даже максимально значимого. Очевидно, нечто подобное имел в виду Д.С. Лихачев, глубоко разбиравшийся в истории культурных ландшафтов, когда говорил о духовной, или нравственной оседлости<sup>11</sup>. Из этой позиции выросла теория Лихачева об экологии культуры<sup>12</sup>.

Всё сказанное подчеркивает такую мысль: согласованные и созерцания элементы ландшафта образуют металандшафт, который не только пробуждает в нас движения сознания, но и направляет его. Иначе говоря, ландшафт сам по себе в силу особенностей нашего визуального восприятия несет духовный потенциал памятника.

---

<sup>10</sup> *Топоров В.Н.* О понятии места, его внутренних связях, его контексте (значение, смысл, этимология) // *Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Н.И. Толстого.* М., 2004.

<sup>11</sup> *Лихачев Д.С.* Письма о добром. СПб., 1999. С. 88.

<sup>12</sup> Там же. С. 150–153.

И здесь нет надобности прибегать к поиску особой «сакральности». Она повсюду, надо только доверяться нашим ощущениям. И еще одно: любой дневной ландшафт выступает памятником ночному ландшафту, который мы воспринимали накануне, а не наоборот. Ночь не снимает зрительных ощущений, но еще больше их обостряет, утончает, что подчеркивается в обрядах разных религиозных традиций. В древнегреческих Элевсинских мистериях созерцание ночного неба было одним из главных таинств. В этой связи поражает интуиция Пушкина, проявившаяся в словах о «поддунном мире» как о пространстве, где будет сосредоточена память о поэте.

Теперь нам можно от металадшафта перейти к его поэтическим и реально-географическим воплощениям. Перечитывая строки пушкинского «Памятника» на гранях постамента, не перестаешь изумляться, как Пушкин в стихотворении точно уловил свою связь с огромным этнокультурным ландшафтом страны: «тунгус, и друг степей калмык». «И назовет меня всяк сущий в ней язык...». Сказал он также о «поддунном мире», указав на ночное сознание, которое Иаков отметил камнем. Если сравнить пушкинский «Памятник» с Горациевым, то в последнем обращает на себя внимание «нажим» на тему вечности в смысле вечной славы («прочнее меди» и т. д.). В пушкинском «Памятнике» больше простора, движения, что не могло не отразиться у Опекушина на его образе поэта.

«Встретимся на Пушкинской у Памятника», – обыденная фраза людей. Но упоминание памятника все же хоть на малую толику придает ей еще особый смысл. В приведенном выражении задан ландшафт города, для него один из важнейших, может быть самый главный. В этой внутренней связи ландшафта и Памятника заключена уникальность и местности и фигуры, изображающей нашего поэта. Ее возвышение над площадью приближает поэта к небу. Да и рельеф самой местности тоже повышается со всех сторон, становясь первым тектонически поднятым пьедесталом Памятника. Земля вздымается Памятником. Он выступает из земли.

В других творениях, которые мы тоже называем памятниками, присутствует более или менее выраженное, но непременно явленное качество: памятник принадлежит культурному ланд-

шафту. Любой памятник входит в состав ландшафта, если говорить инвентаризационно и безразлично, но, по сути, памятник этот ландшафт и образует.

### Родовая память в роли исторической

В Обнинске, в известном всему свету наукограде, на одной из центральных улиц поставлен большой камень. Надпись на нем гласит: «Здесь была восточная окраина деревни Самсоново, первое упоминание о которой относится к 1588 году. Жители деревни стали горожанами Обнинска».

Об истории деревни написана книжка, хорошо изданная, с научным аппаратом, картосхемами поселения и округи и многочисленными фотографиями ее обитателей. Тираж этой книжки Т.М. Лариной 1000 экземпляров<sup>13</sup>. На книге указано, что «издание осуществлено по инициативе и на средства директора ООО «Компаньон» Есинского Олега Викторовича, потомка коренных жителей деревни Самсоново Петровых». Из бесед с бывшими жителями деревни я узнал, что Есинский организовал еще две встречи односельчан: в 1997 и в 1998 году, когда вышла книга. Все они ее получили. Встречи проходили около еще сохранившихся больших лип возле барского дома.

Книга Лариной для многих стала не только дорогой, но по существу и открытием. Так отнеслась к ней, например, внучка Владимира Георгиевича Мальцева, кончающая вуз, где она получает специальность по менеджменту. Книга побудила односельчан и жителей других пяти деревень, на месте которых возник Обнинск, искать свои корни.

Т.М. Ларина с большим коллективом обнинских краеведов (общество «Репинка», руководитель В.А. Тарасов) издала замечательную книгу по истории самого Обнинска, богато иллюстрированную, альбомного формата<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Ларина Т.М. Деревня Самсоново. Историко-краеведческий очерк. Обнинск, 1998.

<sup>14</sup> Обнинск. История города с древнейших времен до наших дней. Посвящается 50-летию первой в мире атомной электростанции. Изд. 2-е, исправл. и доп. Обнинск, 2004. Оба издания осуществлены по инициативе и на средства О.В. Есинского.

Попробуем охарактеризовать здесь сообщенное как проявление исторической памяти. Удивительно в описанных фактах сочетание психофизиологических, витальных в основе механизмов у коренных жителей, в частности деревни Самсоново, с печатно фиксированной информацией. Владимир Георгиевич Мальцев, которому я многим обязан за наши беседы, один из активных участников всех описанных дел: борьбы, и не простой, за сохранение названия деревни в топонимии Обнинска (в 1986 г. общественность добилась наименования одного из проездов Самсоновским), восстановления из руин белкинской церкви Бориса и Глеба, член краеведческого общества «Репинка». По его словам, жизнь его сложилась удачно. Он родился в 1939 году. Окончил школу и учился заочно в МИФИ. До 1960 года жил в Самсоново. Работает всю жизнь в Обнинске по специальности.

Мальцев – носитель прочной исторической памяти. Эта память вписана в окружающий ландшафт. Могилы его дедушки и бабушки находятся на Борисоглебском кладбище. Прихожанкой этой церкви была его бабушка. Он способен легко реконструировать культурный ландшафт своей деревни. (Картосхема деревни с указанием фамилий домовладельцев, составленная И.И. Никитиным, имеется в книге Т.М. Лариной.) Значимым местом для молодежи села был «пяточек» – площадка около барского дома, где играла гармонь, когда ожидали пригона стада. Пели «Хазбулат удалой», песни своего калужского края вроде «При лужке» и, конечно, частушки. В 1950-е годы там ставили патефон, репертуар пластинок «Рио Ритта», «Брызги шампанского» т.д. Парни иногда дрались с пяткинскими. На месте Пяткина в излучине Протвы стоит теперь здание АЭС. Пьянства не было, хотя для праздников варили самогон. Местом любовных свиданий был «Средний овраг», который посещался и предками Мальцева.

Все пути-дороги в округе несут его семейную память. Около Обнинска есть под железной дорогой проезд для местного транспорта. Оказываясь там, Мальцев вспоминает всегда, что вот и отец его бабушки когда-то здесь проезжал на лошади (что-то там случилось, по преданию). По другой дороге куда-то уезжал зимой его дед, забыв дома рукавицы. Бабушка, очень любившая мужа (ее хотели выдать за другого, но она воспротивилась,

сурово сказав «ни рожна», это была крайняя угроза в ответ на насилие), бежала за санями с криком «Болезный ты мой Миколай, возьми рукавицы!».

Бабушка, старообрядка, как и многие в округе, строгая в быту, воспитывая внуков, не скупилась на крепкое русское словцо. «Сукин кот!», «ах, ты, из блядки сделанный!» – столь не мягкие порицания, очевидно, связаны с тем, что при отходничестве мужей (дедушка Мальцева плотничал) мужские роли вместе с мужской лексикой переходили к женщинам. Роль бабушки и мамы в становлении личности Мальцева огромна.

Но вот что особо надо отметить. Именно мама Мальцева послала О.В. Есинскому, ставшему впоследствии в Обнинске инициатором пробуждения у сограждан исторической памяти, на Урал, где он служил, обнинские газеты. Кстати, Есинский мальчиком со своей бабушкой по какому-то делу приходил к бабушке Мальцева, и они оба помнят друг друга.

Кажется, мы нашли узел памяти, завязанный в деревне Самсоново женскими руками. Это узел путей-дорог, по которым уходили мужчины по делам в ближние окрестности или гораздо дальше, например на Урал или еще куда-нибудь, но возвращались, чтобы возникла историческая память. И от этого появился камень-памятник на пересечении главного проспекта и Заводской улицы в Обнинске.

Теперь немного о памятнике в другой деревне. В самой середине Костромской области находится Парфеньевский район. Его центр, Парфеньево, когда-то считался городом, но со времен административной реформы Екатерины II стал селом. Мне Парфеньево дорого не только потому, что собирал там этнографический материал, передвигаясь на автомашине, пешком и однажды на несудобных охотничьих лыжах, хотя мой провожатый Константин Молчанов лихо бежал на них далеко впереди. В Парфеньеве вырос замечательный русский этнограф и писатель С.В. Максимов, первые публикации которого одобрил И.С. Тургенев, а А.П. Чеховым в 1900 году был выдвинут в академики. И еще. Там родился и жил советский писатель С.Н. Марков, автор книги о Н.Н. Миклухо-Маклае, одной из первых книг, мной прочитанных и определившей мои занятия на всю жизнь.

Вот с земляками каких людей мне пришлось общаться в зимнюю и летнюю экспедиции 2002 года. Встречи с Николаем

Ивановичем Балухиным, человеком благородным, с прекрасной памятью (к нему в д. Павлово со всего района ездят поиграть в шахматы), дали много ценных фактов, отраженных в моих публикациях<sup>15</sup>. Во всем воспитании Балухина огромную роль играла бабушка. В нем одну черту особенно подчеркивал Балухин: чистоплотность и то, что сейчас мы называем экофильностью. Даже в лесу она его заставляла ветки от срубленной для хозяйства жерди уложить аккуратной кучкой комлями в одну сторону. Какой же ужас теперь представляют собой многие гектары срубленного леса по всей Костромской области, где мощной техникой поврежден слой земли, гниет масса не только вершин и сучьев, но и невывезенных бревен.

Балухин поставил памятник своей родной деревне Худанино, которой уже давно не существует. Это два столба чуть выше человеческого роста с табличкой между ними. На ней надпись: «В деревне было девять крестьянских дворов». И далее указаны фамилии домовладельцев на 1930 год.

В связи с судьбой деревень Самсоново и Худанино уместно снова поставить вопрос о том, что такое памятник вообще и исторический в частности. Безусловными историческими памятниками являются археологические местонахождения. В силу достоверности того, что данное место было обитаемым. Иначе говоря, археологический памятник свидетельствует о культурном ландшафте прошлого. Любой исторический памятник – часть ландшафта и отвечает на вопрос, «кто здесь жил» или «что здесь было». Памятником может быть поселение или даже целая ландшафтная единица, как, например, Бородинское поле. Надо продолжить эту мысль и прийти к выводу, что свойствами памятника обладает вся территория страны, образованная организованностью ее ландшафтов (разные уровни родового пространства).

Идя от культурного ландшафта, мы прояснили понятие исторического памятника. Но рассмотрим такой пример – памятник Сервантесу в Москве, где великий испанский писатель никогда

---

<sup>15</sup> Чеснов Я.В. Культуроценоз северного района: на примере Парфеньевского района Костромской области // Человеческий потенциал Парфеньевского района Костромской области. М., 2003; *Он же*. Антропоценоз и этнокультурная характеристика населения // Там же.

не был. Но его роль в русской литературе огромна, достаточно назвать Ф.М. Достоевского, весьма почитавшего Сервантеса. Можно было бы сказать по этому поводу, что в данном случае соприкоснулись культурные ландшафты Испании и России. Произошло событие – фактор времени. Между надвинувшимися тектоническими плитами образовался расплав взаимопонимания и связь времен. И разве мысль Достоевского, отметившая Сервантеса, не включила последнего в наше родовое время?

Абстрактное историческое время более континуально, непрерывно, нежели пространство. Во всем мире страны часто меняли свои очертания, но они не в силах поменять свое родовое время. Для стабильности нашей страны ничто сейчас так не важно, как историческая память.

### Лицо земли и лицо человеческое

Вернемся к Пушкинской площади. В ее транспортном гуле, в голосах многолюдной толпы есть ритмы, напоминающие шум моря. Тогда поэт видится стоящим на берегу южного моря. К нему он обращается со словами «Прощай, свободная стихия...» Мы, вспомнив эти строчки, сами ощущаем мощь стихии и тоску по свободе. О другом нашем соотечественнике и о другом, северном, море он сказал: «На берегу пустынных волн...» И опять в сознании картина стихийной силы и свободы, соизмеримости энергетик природы и личности.

Памятник стоял лицом к Страстному монастырю. Монастырь был снесен, а Памятник перенесен на противоположную сторону площади и повернут. Я встречал еще людей, которые видели его на старом месте и горевали по поводу случившегося. Сейчас он стоит лицом к солнцу, и когда Памятник освещен им, то вспоминаются слова В.А. Жуковского, сказавшего о смерти поэта – «Солнце русской поэзии закатилось».

А жизнь идет дальше. И ты, повидав на Пушкинской того, кто должен был прийти на встречу, отправляешься по своим дальнейшим делам. Только мелькнет мысль, что в каком бы направлении ни пойти, все равно будешь двигаться вниз от фигуры поэта, от его лица.

Почему наш взгляд на слегка склоненную голову поэта так волнует, раздрает душу? Потому, что это изображение головы

убитого поэта? Потому, что он задумался? Потому, что он, сняв головной убор, приветствует нас, своих потомков? Все эти смыслы присутствуют в Памятнике. Но сказать особо надо о лице.

Лицо – такая часть человека, по которой он узнается весь и сразу. В северных цивилизациях с их обильными одеждами это особенно подчеркивается. Один антрополог беседовал на тему о лице с человеком первобытного племени, в обычаях которого люди ходили практически нагими, и тот ему ответил: «У нас все тело – лицо». У таких народов позы и жесты тела гораздо значимей наших. Обитатели северных краев, вынужденные всегда носить одежды, очень рано стали по-особому относиться к лицу. Хантыйский шаман, отправляясь в мистическое странствие по уровням Вселенной, на каждом из них встречает духов в виде человеческих лиц. В Китае и по сию пору младшие члены семьи направляют усилия, чтобы «сохранить лицо старшего». Нечто похожее, только в отношении нас самих, известно нашей культуре. Лицо выступает уникальным символом персональной идентификации. Поэтому мы можем говорить о лице земли, когда подчеркиваем необходимость бережного к ней отношения или страдаем об исчезновении с ее лица чего-то очень дорогого.

Темой лица земли, лица ландшафта много занимался М. Хайдеггер. По словам В.А. Подороги, тот в образе лица ландшафта видел человеческое качество, безличный ландшафт вселяет ужас<sup>16</sup>. Такое чувство испытываешь, когда оказываешься в незнакомом ландшафте в одиночестве, как со мной было некогда в пустыне Каракумы, в горах Кавказа или даже в незнакомом мне подмосковном лесу, когда под вечер потеряешь лыжню: взгляд хаотично скачет с одного объекта на другой, но ничто не знакомо, дорога потеряна и испытываешь действительный ужас от этого пространства без лица.

В пространстве, в котором мы ориентируемся, все объекты упорядочены, согласованы друг с другом, и гармоничное чувство от такого ландшафта мы называем лицом ландшафта. Очевидно, дело в том, что взгляд обладает свойством схватывать сразу предметы удаленные и близкие, уравнивая их значимость. Гармонический, безопасный для нас ландшафт мы оцениваем

---

<sup>16</sup> Подорога В.А. Указ. соч. С. 279–280.



одним взглядом, сразу, его не анализируем, а герменевтически понимаем и принимаем. Такой взгляд на ландшафт его приближает и делает своим. От природы человеческий взгляд оптимистичен.

У него есть еще генерализирующее свойство. Ландшафт Пушкинской площади мы оцениваем одним взглядом, хотя такой взгляд может быть продолжительным или прерывистым. Данный ландшафт упорядочен, «у него есть лицо». Так мы говорим также о «лице дома» и о некоторых других объектах. Это всегда значительные объекты, требующие организованности нашего зрения; о мелких вещах так мы не говорим.

### Взгляд и внутреннее тело

Человеческое лицо для общения более значимо, чем другие части тела. Наш взгляд в лицо другого устроен так, что это лицо приглашает к общению, хочет того его обладатель или не хочет. Взгляд нарушает интимное внутреннее пространство личности. Поэтому во всех культурах существует запрет долго смотреть на лицо другого человека. Этим мы защищаем то, что еще можно назвать нашим внутренним телом. На Ближнем Востоке принято долго смотреть на лицо при общении или даже разглядывая постороннего человека. Это раздражает носителей европейской культуры. В средневековом Китае приближенные вообще не имели права, разговаривая с императором, смотреть на его лицо. Удостоенный чести брал в вытянутую перед собой руку особый предмет и говорил, глядя на него.

Лицо и особенно зона глаз выражает наши помыслы и физическое состояние – то самое внутреннее тело. Старики северокавказских народов мне говорили, что духовно-религиозные качества человека видны в треугольнике между бровью и носом. Когда я это узнал, то наконец понял загадочное абхазское выражение о заслуженном человеке: «Ты брови нашего народа!» – это о том самом треугольнике. Памятник акцентирует прежде всего внутреннее, а не внешнее тело. Воздействие опекушинского памятника Пушкину состоит в акценте именно на внутреннее тело персонажа, а не на внешнее подобие. Пушкин задумчив, его состояние – молчание. Его молчание – концентрация всего того,

что он сказал нам и наша пауза в ожидании нового общения с поэтом.

Значит, памятник может говорить с нами не только изображением лица его прообраза, но и другими средствами, передающими внутреннее тело героя. Вот почему памятник Сервантесу в Москве в виде фигуры порожденного его творчеством рыцаря-идальго – действительно памятник великому писателю, его гениальному внутреннему творческому телу. Поэтому памятником писателю может служить изображение созданного им героя, скажем, Шерлока Холмса для Конан Дойля или Русалочки для Ганса Христиана Андерсена. Эти примеры особенно ощутимо передают мысль о том, что памятник несет некую весть.

### **Весть и двойник человека**

Кто были первыми поэтами? Носители вестей. В тропических лесах Малакки еще живут разрозненные племена людей, никогда не знавшие земледелия: семанги и сенои. Мужчины у них охотятся, женщины собирают плоды и корни. Такой образ жизни человечество вело примерно 10 тысяч лет назад. Подобные племена антропологи называют «охотниками и собирателями». Оказалось, что у этих племен существует институт профессиональных бардов-сказителей, переходящих от одной группы к другой. Они приходят в новую группу с новой информацией. Совершенно так же, как некогда на Руси это делали калики перехожие. Гостеприимство известно даже самым архаическим народам. Своего расцвета, наверно, оно достигло на Кавказе. Но там говорят: «Надо сначала посмотреть на лицо гостя, а потом его принимать». Гость – это человек вестей.

У австралийских аборигенов, очевидно, самых архаических людей на земле, есть обычай такой. Когда рождается ребенок, то его пуповину заворачивают в мягкую кору дерева и этот предмет (называемый «кальдук») передают членам другого племени, они его бережно хранят. Чужое племя где-то странствует по своей прихоти, в силу обстоятельств переходит из местности в местность. Значит, кальдук – эта весть о рождении человека – поглощен ландшафтом. Через ландшафт весть о существовании человека хранят посторонние люди; то есть, хотя и ограниченный, но весь австралийский мир, вся их вселенная. Кто же

тогда приходит извне в гости к аборигенам? Вполне возможно, что это кальдук, ставший человеком, двойник их соплеменника. Следовательно, его надо принять как собрата.

По другой логике первобытных взглядов, может прийти некогда умерший предок. У папуасов мертвые, уходящие в землю, «минералогизируются», у них актеры, намазавшись мелом или гипсом, изображают мертвых. В некоторых папуасских племенах есть профетические концепции, связанные с ожиданием прихода предков, приносящих всяческое благо. Этими предками считаются имеющие белое тело – ведь они умершие. Н.Н. Миклухо-Маклай был благожелательно встречен папуасами залива Астролябии, потому что он соответствовал их образу мессии.

В сущности, мессией является всякий гость. Как показало наше специальное исследование, гость приходит с того света, он – живой «мертвый». И в этом качестве он, считается, приносит благо<sup>17</sup>. Профессиональными гостями с древности были рапсоды и скальды, миннезингеры и калики. Эпос, сообщаемый ими, трагичен, он посвящен смерти. Зато люди, принявшие песнопевцев и с добром их отпустившие, остаются в поле жизни. В «Эдипе» Софокла разыгрывается инвертированный сюжет о вестнике, который хотел принести добрую весть, но на деле принес смерть. Как бы то ни было, весть всегда исходит с рубежа жизни и смерти. Присмотримся к этим персонажам внимательнее.

## **Тотемы и первоначальные проекты человека**

Прежде чем рассматривать проблему антропологии памятника через образы античных героев, нам нужно еще раз обратиться к мировоззрению австралийских аборигенов, к их верованию в тотемы. О тотемизме очень много писали, даже З. Фрейд в концепции тотемизма нашел много подтверждений для своей общей теории. Но К. Леви-Строс, который свел проблематику организованностей первобытного мировоззрения к универсальным законам мышления, усомнился в самих этих институциях и отказал в праве на существование в том числе и тотемизму. Такой отказ обоснован умозрительно и отрицает очевидные факты. В архаическом мышлении время и пространство сгущены в независи-

---

<sup>17</sup> Чеснов Я.В. Лекции по исторической этнологии. М., 1998.

мо от людей существующие тотемы. Судьба тотемов сопряжена с жизнью людей не только происхождением последних от тотемов, но, что еще более важно, современные ландшафты возникли после исчезновения тотемов. В многочисленных мифах австралийских аборигенов рассказывается о странствиях тотемных предков. В конце концов эти предки исчезли в ямах, полостях земли (аува), наполненных водой. Маршруты странствий тотемных предков непосвященные узнают во время возрастных инициаций, после которых молодые люди считаются взрослыми.

Примечательно, что в более продвинутых мифологиях якутов, алтайцев, русских, в некоторых мифах народов Индии в подземных помещениях происходит создание людей Богом. Из-за вмешательства нечистой силы эти творения обрели болезни. Порчу первоначальных созданий можно трактовать как изменение у посвящаемых первоначального идеализированного знания на горькое, но истинное (конечно, с точки зрения тотемного мышления). В названных развитых мифологиях речь идет о создании Богом неодушевленных фигур людей из глины или дерева. Бог решил, что души он вдохнет на следующий день. Он оставил собаку сторожить фигуры. Нечистый в обмен на пестрые одежды для собаки получил доступ к фигурам. Им он нанес повреждения, вследствие которых у людей появились болезни. На следующий день Бог обнаружил злодеяние, изгнал черта, а собаке навечно оставил пеструю шкуру. Какая тут идея, необходимая для нашего антропологического исследования?

Это идея времени жизни. Тотемы, превратившиеся в ландшафт, вечны, а человек страдает и смертен. Но бессмертны и лишены болезней фигуры, первоначально созданные Богом. Получается, что смертность и страдания последовали не только за известной библейской историей. А кто может избавить от этих несчастий? Те персонажи, которые существовали до вмешательства врага человечества – скульптурные проекты человека.

## **Аристократические герои-основатели и герои-целители**

Мы привыкли думать, что герой – это прежде всего храбрый воин, в популярном изложении античных мифов – полубог. Это не совсем так. Если рассматривать проблему на древнегречес-

ком материале, то истоки функции землеустроителя, борца со стихиями, каким был странствующий Геракл, мы легко обнаруживаем у рассмотренных выше странствующих тотемов австралийских аборигенов. К этому классу героев следует отнести героев-основателей, какими в Афинах был Академ, в Фивах – Кадам, в Коринфе – Лакедемон. Основателями ремесел считались: Керам – гончарства, Милет – мельничного ремесла и т.д.<sup>18</sup>. Мы коснулись также происхождения носителей вести – таким был герой Орфей, владевший словом, ритмом и искусством прорицания.

Главное, что сейчас надо отметить, это прикрепленность древнегреческого культа героя, особенно расцветшего в послегомеровскую эпоху, к могиле героя. Если его останки не были доступны, то устраивали кенотаф (пустую могилу). Жертвоприношения героям проводили в ночное время, тогда как богам – днем. Обратим на это внимание. Также на то, что алтарь для героя был низкий и сжигали на нем мясо животного черной масти. Это указывает на хтонически-подземный статус героя<sup>19</sup>. Героям воздвигали статуи.

Итак, герой мыслится существом подземного мира, обладателем харизмы-благодати. Кроме того, он наделен вещей силой<sup>20</sup>. И что особенно интересно, герой не только заступник за людей перед богами, но и целитель. Самый известный герой в этом искусстве – Асклепий, который за большое усердие в воскрешении людей был даже наказан молнией. Он стал очень популярен с V века до н. э.<sup>21</sup>. За то, что целительство – первоначальная функция героев, говорит индо-европейская этимология этого слова. Ее производят от корня \**ser*, \**swer*, \**weir*, означающего «оберегать», «спасать»<sup>22</sup>. Справедливости ради отметим, что герои могли наслать и болезнь, в силу чего местонахождение их мощей было тайным<sup>23</sup>.

---

<sup>18</sup> *Зелинский Ф.Ф.* Эллинская религия. Минск, 2003. С. 92, 255, 256.

<sup>19</sup> Там же. С. 258.

<sup>20</sup> Там же. С. 258, 259.

<sup>21</sup> *Нильссон М.* Греческая народная религия. СПб., 1998. С. 28, 127.

<sup>22</sup> *Мелетинский Е.М.* Герой // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1982. С. 294.

<sup>23</sup> *Вернан Ж.-П.* Происхождение древнегреческой мысли. М., 1988. С. 75.

Связь героя-основателя с хтоническим заупокойным культом прослеживается вплоть до Киевской Руси. Кий, основатель города, был перевозчиком<sup>24</sup>. Для мифологического героя это занятие ритуально – дело связано с перевозкой душ, как у античного Харона.

Герои-основатели, они же герои-целители, в силу своего подземного происхождения (а подземность наполнена водами) всегда опасны: вместо блага можно получить болезнь. Характерна в этом отношении вера филиппинцев в духов-ингканто, которых представляют в виде людей европеоидной наружности противоположного пола. Вступая в сексуальную связь, эти духи дарят избранникам силу и богатство, но можно вместо этого получить от них болезнь и смерть. Близки к подобным духам западно-грузинские «господа» (батонеби).

### Человек сам себе памятник

Почему духи, приносящие благо, опасны? Потому что благо бывает только один раз, оно одноразово. В это человечество верило с незапамятных времен. Когда в наших семьях кто-то разобьет тарелку, мы говорим: «Это на счастье!». Идет это с той поры, когда люди научились делать посуду из глины, с неолита. Она не была, конечно, одноразовой, и выбрасывали инструмент, с помощью которого делали сосуд. Например, у создателей ямочно-гребенчатой керамики (неолитическая культура восточно-европейской зоны) был обычай, сделав орнамент ямками по всему тулову слепленного сосуда, белемнит (окаменевший моллюск), который для этого использовали, выбрасывать. В древнегреческом ритуале принесения в жертву быка (буффонии) человек, убивший топором животное, сразу передавал орудие другому, тот третьему. И так нескольким людям, пока топор не выбрасывали в море. В средневековой Камбодже до XV века были созданы колоссальные индуистские и буддийские комплексы в Ангкор-вате. Стены храмов там покрыты бесчисленными рельефами на мифологические сюжеты. Но за целые десятилетия раскопок так и не нашлось инструментов, которыми мастера

---

<sup>24</sup> Из истории русской культуры. Т. 1. С. 59.

работали. Наверно, всем хорошо известны наши сюжеты о мастере, завершившем строить храм и бросавшем топор с высоты в озеро, как это по преданию было, например, в Кижях. Мелкая вещь сама по идее должна быть одноразовой. Не положено в доме держать треснувшую посуду. Черепки разбившейся посуды – самый обильный улов у археологов. За тысячелетия их накапливались целые холмы. На Ближнем Востоке их называют *тель* и отсюда название города Тель-Авив.

Мы потому должны избавляться от старых вещей, чтобы к нам приходили новые. В некоторых традициях это делают под Новый год, как в Италии, в других обязательно дарят друг другу подарки. Это все память о тотемном звере, который сам приходил на заклание. У сибирских охотничьих народов зверь подставляет «убойное место», как и кит у береговых эскимосов. На Русском Севере помнят, будто дикий олень приходил к людям на праздник. А в Абхазии в 1980-е годы на одном семейном празднике на горе неизвестно откуда появились козлята ко времени жертвоприношения.

Благо движется к нам и от нас должно уходить дальше – вот мысль всех названных верований, обрядов и бытовых привычек. К числу последних относится правило у северокавказцев заказывать в кафе чуть больше пищи, чем человек съест. В сельской местности остатки пищи идут на корм домашним животным. В славянском обычае на Родительскую субботу приносить на кладбище пищу и часть ее оставлять на могилах, а просом делать на них крест. Всё та же глубинная мысль – благо к нам пришло, и мы не должны прервать его дальнейший путь.

Таким вот образом мы перераспределяем благо, выступаем в роли творца-демиурга. Собственно, выполняем аристократическую функцию, важнейшую для образования общества, где дети и немощные должны быть накормлены. Вот почему в охотничьих обществах добычей распоряжается не удачливый добытчик, а другое лицо. К функциям добытчика, аристократа-распорядителя присоединяется стабилизирующая функция заклинателя-жреца. Арбитражная роль аристократа главенствующая. Он – вождь.

Он приходит, как и благо. Его ждут. Есть много примеров о принятии чужеродцев в качестве вождей. Призвание варягов на Руси из того же разряда фактов. Откуда приходят правители?

В любом обществе есть люди, перераспределяющие ресурсы определенной территории. В первобытности эта роль достается людям в таком возрасте, когда они уже не могут охотиться, например у австралийских аборигенов. Ученые говорят об общественном строе последних как о геронтократии («власти стариков»). Получается, что земля делегирует таким правителям свои блага. Земля – подоснова аристократической функции с глубочайшей древности, а не только с эпохи лэндлордов. Такова антропологическая реконструкция истории. А как людьми осмыслялась роль стариков-аристократов?

Напомним сначала, человек сам постоянно, особенно в семье, выступает в перераспределительной аристократической функции. Она становится демонстративной в ритуале. В праздник мы надеваем лучшие одежды, на столе у нас изобилие. Эта избыточность необходима, она обогатит потом будничную жизнь. В архаике средства аристократического перформанса более изощренны: человек облекается эмблемами земли. Свое тело он натирает минеральными красками, надевает наряд с атрибутами своего тотема, участвует в коллективном действии на ритуальной площадке, потребляет по возможности в изобилии дары своей земли. В ритуале человек оказывается памятником своей земле. Этим он заклинает ее первоначальное мифологическое изобилие и его актуализирует в забвении нужды, тяжелого труда, болезней. К людям-добытчикам возвращается золотой век. Жрецы словом и жестом заклинают это состояние.

### **Камень и дерево – знаки начала и конца золотого века**

Та земля, для всех обетованная, о которой мы только что говорили, не должна уходить из-под ног, не должна двигаться. Во Владимирской губернии в XIX веке было записано следующее заклятие места, на котором человек споткнулся и упал: «Батюшко, свято место, не ты на меня нашло, а я на тебя, прости меня, Христа ради»<sup>25</sup>. Вот другое русское заклятие места через забвение неблагоприятного обстоятельства: «Где поду-

---

<sup>25</sup> *Попов Г. И.* Русская народно-бытовая медицина. По материалам этнографического бюро кн. В.Н. Тенишева. СПб., 1903; *Торен М.Д.* С. 360.



мал, там забыл, где нашел, там потерял»<sup>26</sup>. В плохое место вбивают осиновый кол – место должно прорасти памятным знаком. Прорастающая земля – камень служит ликвидации несчастья. Кто бывал в Армении и присматривался к культуре этой древней страны не мог не обратить внимания на надгробные памятники-хачкары. Эти каменные кресты – настоящие произведения самобытного искусства. Они как бы прорастают виноградной лозой. Камень, ставший растением, символом Христа и жизни. В славянских обычаях сажать на кладбищах березки – та же идея.

Есть примечательные обряды, когда земля делается памятником ситуации совсем другим, в сущности, противоположным способом. Помните, в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» казачий предводитель в знак клятвы своей должен был поднять на голову ком земли? По данным А.Н. Афанасьева, еще в XIX веке крестьяне клялись так же – поднимали на голову кусок дернистой земли<sup>27</sup>. В этой связи Афанасьев упомянул сообщение Олсария, путешествовавшего по Восточной Европе, о латышской клятве с куском торфа на голове<sup>28</sup>. В детстве в Туле меня поразила клятва одного мальчика, что если ему не поверят, то он землю возьмет в рот. Земля, которая сверху, распространяет благодать вниз. Клятва землей говорит, что человек ни в коем случае не нарушит это святое установление.

Раньше в русских избах потолок защищали от холода и возгорания слоем земли, обитатели тем самым находились под покровительством благой силы. Для какого-либо заговора, вызванного стремлением переделать случившийся ход вещей, надо было дом покинуть. «Встану, благословясь, пойду, перекрестясь, из дверей в двери, из ворот в ворота...», – так начинались многие заговоры.

Клятвы и заклинания центрируют пространство: «С места мне не сойти...», «провалиться мне на этом месте...» – закликают одни, место проведения других – перекресток дорог. Теряя горизонтальную подвижность, человек становится памятником.

---

<sup>26</sup> Там же. С. 375.

<sup>27</sup> *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. М., 1994. С. 147–148.

<sup>28</sup> Там же. Т. 3. С. 779.

Очень интересна растительная образность в связи с поэтикой памятника. Растение размножается в его ветвлении-раздвоении. Образы раздвоения конденсируют символику размножения, все остальное предавая забвению. В этом была суть античных обрядов, возьмем ли мы экстазы менад с тирсом или самое последнее таинство Элевсинских мистерий, где посвященные созерцали колос. В славянских обрядах и по сию пору осталась передача животворной силы пасхальной веткой вербы ребенку или домашнему животному. Это все идет от преданий о золотом веке, когда, по словам Лукреция Кара, «люди заботы не знали». В нашей мифологии зерно наполняло колос от самой земли, а у народов Юго-Восточной Азии рис был размером с бревно и сам катился в амбары. О том же есть белорусское речение: «Не мы хлеб носим, а ен нас носиць»<sup>29</sup>. Древнегреческая оливковая ветвь как знак мира – это память о золотом веке.

В Ветхом завете есть мысль, что народ – это растение или что народ Израиля подобен деве, а она подобна растению<sup>30</sup>. В народных представлениях в растениях заключены души людей. На Троицу на Руси носят в церковь цветы, ветки и травы – по народным поверьям, в них пребывают души умерших. Это обряды памяти. Девичьи хороводы на полянах с заплетанием березок относятся к тому же разряду – во время таких празднеств девушки «кумятся», то есть становятся друг другу духовно родственными, чтобы осенью во время свадеб участвовать в девичьих плачах. Растение своими вегетационными периодами похоже на жизнь человека, но больше оно ассоциировано с женщиной. Почему?

Все наши образы цветущих девушек, женщин возникли в те далекие эпохи, когда жизнь человеческого организма считалась напрямую заданной жизнью природы. В этих концепциях женщина приносила плод, а не мужчина. Изменяющиеся состояния женского тела описывались фазами луны, которая «растет». Поэтому в ритуалах все жесты вверх, к небу осмыслялись как

---

<sup>29</sup> Левкиевская Е.Е. Славянский обрег. Семантика и структура. М., 2002. С. 166.

<sup>30</sup> Франк-Каменецкий И.Г. К вопросу о развитии поэтической метафоры // Аверинцев С.С., Франк-Каменецкий И.Г., Фрейденберг О.М. От слова к смыслу. Проблемы тропогенеза. М., 2001. С. 29, 31, 58.

женские и как растущие. Вот, например, у австралийских аборигенов мальчики проходят возрастную инициацию, становясь взрослыми. Их подбрасывают вверх – они «растут»<sup>31</sup>. В свадебных обрядах у некоторых народов невеста должна какое-то время нести жениха – наследие тех концепций. О таком обычае говорится в эпосе северокавказских народов.

Итак, женщина приносит плод – ребенка, приносит будущего мужа или дает ему вкусить запретного плода. Тут и кончается золотой век самого мужчины и всего человечества. Ассоциации человека с растениями, как правило, всегда печальны, тревожны.

### Возвращение к началу: диалог с камнем

После ознакомления с темой растения становится понятным, почему первых людей в мифах делали из минерала, глины, земли. Подобные понятия назовем *минералогизмом*: это представление о субстанции земли, в мифе маркирующей начало, а в обряде – возвращение к истоку времени путем ритуального обмазывания тела охрой, мелом, золой. Люди испокон веку через минералогизм отмечали начало линейного времени. Напомню, что «Адам» в семитских языках – просто «красная глина». Аборигены Австралии для размножения тотемов созерцают обычно спрятанный камень, остаток тотемного существа или трут камни друг о друга<sup>32</sup> – это тоже минералогизм.

Начало мыслилось эмбрионным. В Иерихоне, одном из древнейших неолитических местонахождений на Ближнем Востоке, найдены ритуальные глиняные изображения мужчины, женщины и ребенка. В мифах древних греков человек возник из пепла, сожженного титанами Диониса.

Камень – начало, растение с его плодами – конец. Эта тема запечатлелась в сюжетах о растительной еде, вызвавшей смертность человека. Мифы такого рода особенно распространены у народов тропических стран: в Африке, в Юго-Восточной Азии. Суть сюжета: Бог дает людям на выбор пищу каменную и растительную. Люди избрали последнюю. Если бы выбрали каменную, то жили бы вечно. Но такие мифы спорадичны, хотя их отзвук

---

<sup>31</sup> Берндт Р.М. и К.Х. Мир первых австралийцев. М., 1981. С. 120.

<sup>32</sup> Народы Австралии и Океании. М., 1956. С. 216–221.

есть и в истории с запретным плодом. Темы камня и растения, то сплетаясь, то расплетаясь, образуют в мифах интригу жизни. Нас сейчас особенно интересует вопрос, почему в рассказе человечества о витагенезе он соотнесен с минералогизмом и камень или его ипостаси служат для заклинания жизни.

Минералогизм как особая концепция жизни и смерти прослеживается в таких глубинах истории, когда и человечество было еще не современного вида. Уже неандерталоиды делали погребения в пещерах и в специально устроенных каменных могилах. Тела усопших натирали красной охрой, ею оказались окрашенными костяки. Вот как далеко уходят представления о первом человеке, сотворенном из «красной глины». За этой исторической фактурой мы должны видеть философско-антропологическую подоплеку. Твердый камень давал представление о скульптурности – объеме пространства, занятого любым телом, в том числе и человеческим. Каменная могила закрепляла представление о телесности, о количестве материи. Она говорит о вписанности человека в мир. Но вот одежда (найлены убедительные доказательства палеолитических одежд), а также обмазка тела уже свидетельствуют о геометрии и счете.

Обмазка минеральным веществом показывает счет времени, счет возраста. Человек знал, что он смертен, но каменной могилой он оставлял знак достоверности своего пребывания в мире. Через качество каменности он передавал нам весть, что ему знакомо представление о вечности. Потом в каменной пещере родится Христос. А после своего вечного воскресения он оставит отодвинутый камень.

Досапиентные, но уже мыслящие люди наряду с самыми первыми каменными орудиями делали каменные зародыши жизни. В своем ландшафте они создавали потайные места, где складывали речные гальки, оббитые с одной стороны, – «глазки», зародыши жизни, эмбриональные модули. Как кучи камней, в которых австралийские аборигены хранили зародыши-чуринги, чтобы женщина невзначай прошла мимо и зародыш в нее внедрил. Такой же тайной, как и зарождение жизни, была и остается смерть – незнание начала и конца, способ представления о вечности.

Начало и конец жизни – просто отрезок на бесконечной нити. Людям всегда надо соприкоснуться с тайной. Прежде всего, женщинам. Вот и убегали в Древней Греции вакханки-мена-

ды в горы, хранилища зародышей. А в Древней Иудее женщины выходили на берег моря повстречать чужеземных моряков. Мифология и реальность в обрядах неразличимы.

Памятник был вначале зародышем или мужчиной, породителем жизни. В женщине он оказывается в виде камня. Неслучайно поэтические образы делают тело женщины растительным, а сердце каменным. Например, в стихах, приписываемых знаменитому древнеиндийскому поэту Калидасе:

Очи – лотос, лик – нимфея,  
Губы – свежие побегИ,  
Зубы блещут как жасмин;  
Тело соткано из листьев, –  
Но зачем творец из камня  
Твое сердце изваял?<sup>33</sup>

### Соприкосновение с небом

Итак, мы узнали, что камень идет к людям как зародыш. Идет к людям также животное, подставляя свое «убойное место». Примечательно, что в живописи палеолитические люди почти не изображали себя, звери там главенствующие объекты. Изображение людей делались в основном скульптурными. Это была мелкая пластика. Это не должно быть странным, потому что древних интересовал, прежде всего, тактильный контакт с носителем зародыша. Соответственно, и представление о себе у раннего человека было тактильным, а не визуальным.

Визуальное восприятие было подчинено тактильному. Тут мне приходит на память одна история из моей полевой антропологической практики. Дело было лет 20 назад в Чечне. Я захотел сфотографировать своего собеседника, который был в весьма преклонном возрасте. Он отказывался. Наконец он разрешил себя сфотографировать, если я пообещаю, что по сделанным фотографиям пройдут чьи-то ноги. Что за нелепость? Но дело в том, что старик-чеченец был великолепным носителем мировоззрения своего народа. В этой культуре видимый мир со стороны

---

<sup>33</sup> Франк-Каменецкий И.Г. К вопросу о развитии поэтической метафоры. Указ. соч. С. 58.

горизонта движется под ноги человека. А согласно мифу, глаза когда-то находились на ступнях ног. Как на некоторых изображениях Будды-Майтрейи, который идет для помощи к людям. Видящие ноги, состояние видения в ногах, которые сообщают нам перемещение в пространстве, в ландшафте, осваивают его ресурсы, претворяя их в источники жизни. Испокон веку люди в крайней нужде припадали к ногам с мольбой о помощи. Видящие ноги идут к людям. Но ландшафт видит и идет к нам навстречу как горизонт (сумма ландшафтов), который у чеченцев, а также у балкарцев, приближается: в этих языках цвет травы в отдалении, дальше метров двадцати–тридцати – синий, а под ногами и на ближнем радиусе от нас – зеленый. Синее небо стелется нам под ноги. Мы ходим по тверди каменно-синего неба.

Из всего этого следует, что камень и небо взаимосвязаны. У камня его предикат быть видимым: вздыматься, устремляться вверх. Эти предикаты реализовал Иаков, подняв камень Вефиль. А в фольклоре некоторых народов, как, например, у тюрков, есть представление о летающем камне погоды (яда-таш). В обрядах шаманистского типа у аборигенов Австралии неофиту в тело вставляют «магический камень-кварц» (частицу прозрачного неба). Тогда освященный, считается, может совершать шаманский полет в небо. В эпосе поднимание камня наделяет героя силой. Так делают герои-сироты у эскимосов<sup>34</sup>, чукчей<sup>35</sup>, в эпосе ингушей и т. д.

Таким образом, под ногами у нас всегда пьедестал неба. Александрийский столп вознесен в небо, но поэт выше его «главою непокорной». Но удивительно вот что. Присмотримся к Памятнику: нога поэта выступает за камень-пьедестал, это начало шага. Пушкин вознесся в недосыгаемые высоты, но нас он не покинул и делает шаг навстречу. Как Будда-Майтрейя<sup>36</sup>. На неко-

---

<sup>34</sup> Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. М., 1958. С. 45.

<sup>35</sup> Там же. С. 49.

<sup>36</sup> У балаганных кукольных персонажей свешивание ног со сцены вроде ярмарочного Балаганного Деда – глубокая архетипическая черта персонажа, в комическом виде несущего функцию Спасителя. См.: Чеснов Я.В. Антропология балагана // Балаган. Ч. 2. Материалы стенограмм Лаборатории режиссеров и художников театров кукол под рук. И.П. Уваровой. М., 2003. С. 31.

торых иконах, изображающих Спасителя, одна его нога выступает за рамку иконы – это шаг его навстречу людям. Мы должны услышать слово Спасителя, Будды, Пушкина. Для этого нам нужно просто не быть суетливыми и вслушиваться. Древнеиндийское слово, обозначающее накопителя мудрости, – «брахман» происходит от названия подстилки для сидящего человека и слушающего. О том же русское выражение «сидеть на хлебе и воде» – простые слова, но, очищенные от заскорузлости бытования, они сияют верой, надеждой и любовью. Эти состояния закрепляют непастионарные, аскетические свойства личности, открытой миру, делаются ее органами. Лежат в сердце в основе терпения и терпимости. Ради приближения Слова мы должны замереть, «стать как камень», севши, потерять подвижность («лишиться ног»). А, ставши камнем, обретаем «глазок», скол с нашей оболочки, и тогда мы можем видеть. Потому античный театр имел каменные сидения.

В начале этого текста я упомянул о цепях вокруг памятника Пушкину в Туле. Они должны изолировать памятник от фамильярности. Одно дело, если на них усядется девочка лет пяти-семи, или же взрослый человек. Противоположные впечатления, правда? Изолированность памятника, выражающаяся в значимой по отношению к нему дистанции реальной и нравственной, извечна. Она идет от архетипичности камня, который своей обособленностью лучше всего передает взаимную отчужденность вещей, так подчеркиваемую Хайдеггером. Но зато в обмен мы получаем, опять же согласно последнему, присутствие в мире.

Внутри вещей, если их разрушить, найдем понятный механизм устройства. Не то с камнем. Отщеп камня выявляет его загадочность, его неповторимое лицо. Скрывавшееся до поры и времени лицо. Так и человека мы воспринимаем по-настоящему, только увидев лицо. Чем отполированное, тем камень делается прекраснее и загадочнее. Его можно читать как книгу.

Человечество на земле развивалось в диалоге с камнем. Еще одна сторона общения с камнем – древнейший человеческий обряд обрезания. Его тысячи лет делали камнем, как в этнографической реальности у аборигенов Австралии. Это происходило ночью. Подросткам удаляли крайнюю плоть, а ритуально-мифологически умерщвляли отрезанием головы. Мальчику гово-

рили: «Посмотри на звезды!»<sup>37</sup>. А когда он поднимал голову, считалось, что Великий дух ее «отсекал», а на следующий день «возвращал», начинающей гнить<sup>38</sup>. Гниение – это еще не совсем смерть, что во всех своих трудах доказывает К. Леви-Строс, но это состояние знания. Пушкинские слова «Нет, весь я не умру» и далее, где о подлунном мире, демонстрируют ночное архетипическое сознание, как и элевсинский мальчик, наполовину высушенный из-под земли, выглядящий чертой ландшафта.

### Памятник и площадь

У Памятника не простая судьба. В 1880 году на пьедестале были сделаны высоким рельефом строки из пушкинского «Памятника», отредактированные В.А. Жуковским, где не было, например, слов о восславлении Свободы. В 1937 году отредактированные стихи были сбиты и нанесен пушкинский текст. Еще раньше, в 1931, Страстная площадь, называвшаяся по имени женского монастыря, в сторону которого была наклонена голова фигуры поэта, была переименована в Пушкинскую. Сам монастырь был упразднен к 1937 году. Его прекрасная колокольня работы М.Д. Быковского служила потом то для рекламы «Автодора», то для других подобных целей. А в 1937 году, в дни памяти кончины поэта, во всю высоту колокольни красовался портрет его в полный рост. После сноса построек монастыря разрабатывались разные проекты возведения на том месте высотных зданий то сталинского стиля с выкрутасами, то лихого конструктивистского стиля. Но началась война, и на месте монастыря оставалось пустое пространство, закатанное асфальтом.

В 1950 году Памятник дождался нового изменения своей судьбы. Его решили переставить на противоположную сторону, где до того стояла колокольня монастыря и где он находится по сию пору. Ночью 13 августа памятник по рельсам перетащили.

---

<sup>37</sup> Насколько прочен обряд! Когда-то в Чечне, когда делали обряд резание мальчику, ему говорили: «Посмотри (буквально «посмотри лбом») на журавлей!» – то есть снизу вверх, на небо. Записано мной в конце 1980-х годов.

<sup>38</sup> *Strelov B. Die Aranda. B., 1920. S. 24–25.*



Так он оказался на фоне построенного позднее сараеобразного кинотеатра «Россия» и лицом к фигуре девушки, стоявшей на крыше жилого дома, появившегося на месте церкви Дмитрия Солунского. Девушку потом убрали, а вместо нее в наше время вокруг Памятника запылали огни рекламы пива, автомобилей, продукции фирмы «Nokia» и огромный непонятный светящийся то ли букет, то ли фужер, – очевидно, в роли современного рога изобилия.

Трагическая судьба Памятника не закончилась. У отцов города руки чешутся устроить под Памятником подземную стоянку для автомашин и торговый центр. Общественность много раз высказывалась за возрождение облика многострадальной площади. Ведь еще целы фундаменты построек Страстного монастыря и древние захоронения послушниц. Не раз уже на месте монастыря устраивались крестные ходы, в том числе в день Престольного праздника чудотворной иконы Божией Матери «Страстная». Иконографический образ этой одной из самых почитаемых икон относится к XII веку. Сама икона находится в храме Воскресения Христова в Сокольниках. Большой колокол, некогда первым отзывавшийся на пасхальный благовест колоколов Ивана Великого, чудом сохранился и находится в Оптиной пустыни.

В 1990-е годы в июньские дни празднования пушкинско-го рождения и его поэзии у Памятника можно было встретить правнука поэта Григория Григорьевича Пушкина (умер в 1997 г.), возлагавшего со всеми нами цветы к подножию.

Понятие «экология культуры», введенное Д.С. Лихачевым, далеко еще от того, чтобы стать просто экологией Родины. Но Лихачев, сосланный на Соловки за одну букву в русском алфавите, очерчивал нам нравственные основы экологии культуры. Он писал: «Исторические ландшафты нашего Отечества созданы народом и народу принадлежат. Они не могут быть достоянием одной только профессиональной группы, имеющей свои важные, но отнюдь не всеобъемлющие задачи. Народ должен решать вопрос о судьбе исторических памятников.

Историческую атмосферу наших городов нельзя зафиксировать никакими фотографиями, репродукциями и макетами. Эту историческую атмосферу можно выявить, подчеркнуть реконструкциями, но можно и легко уничтожить, – уничтожить бесследно. Она невозстановима. Надо хранить наше прошлое:

оно имеет самое действенное воспитательное значение. Оно воспитывает чувство ответственности перед Родиной, любовь к Родине, уважение к подвигам предков, укрепляет веру в силу и бессмертие народа»<sup>39</sup>.

Почему искореженный ландшафт Пушкинской площади все равно волнует? Почему, проходя или проезжая по площади, все-таки в душе ощущаешь какой-то подъем? Очевидно, потому, что Памятник А.С. Пушкину стал ландшафтным знаком нашей души.

### Аристократизм ландшафта и чувства родины

В восточнославянском менталитете камень выпал и его место заняла Мать сыра-земля и ее ипостась Земля Русская, которую Богородица обошла своими босыми ногами. А камень, оставив в менталитете свой архетипический потенциал, не стал частью национального мифа. И не следы меча или копыт коня Карла Великого на памятных камнях стали формировать у нас культурный ландшафт. Не деяния каких-либо великих людей, а действия элементарных сил природы, ее простых стихий. Речь идет здесь не об экологической адаптации, что, впрочем, правильно отмечалась еще В.О. Ключевским, но именно о ландшафтном менталитете, согласно которому сама земля и все вокруг человека составляют органы его личного мировосприятия. «О, светло светлая земля русская!», – вырвалось из души еще на заре нашей истории. Памятником в России изначально был ландшафт, деревенский ли, усадебный ли, а то волжский, степной, таежный и т. д.

Но тогда и люди сами – черты ландшафта, центростремительно обращенного к памятнику-монументу, к деревне, к усадьбе, к реке или урочищу. Памятники, оказавшиеся в таком смысловом центре ландшафта, наделяются активной сценической ролью, а соприкасающиеся с памятником люди – пассивно-созерцательной. В ландшафтном мышлении отношения с памятником выстраиваются по линии сценической драматургии, где театр актуализирует ночное сознание. В приведенном выражении о «светло светлой земле русской» она находится как бы на освещен-

---

<sup>39</sup> Лихачев Д.С. Земля родная. М., 1983. С. 119.

щенной сцене. В центростремительном положении памятника, место которого занимает административный или государственный центр, тоже есть элемент спокойствия, входящий в понятие о широте души всех народов Восточно-Европейской равнины.

Между прочим, нечто близкое можно найти у американцев в их понятии «монумент», где последним может быть охраняемый ландшафт в тысячи гектаров. Русская литература вся построена на ландшафтном менталитете. В американской его с наибольшей выразительностью продемонстрировал У. Фолкнер (его «округ Йокнапатаф» на юге Штатов).

В ландшафтном мышлении есть момент географической увязки судьбы человека. Этой своей судьбой он так перераспределяет ландшафты, что какие-то из них делает своей родиной. Аскетическая связь судьбы с территорией есть аристократическая черта менталитета, независимо от сословного происхождения его носителя. Аристократическая функция, состоящая в перераспределении земли, у писателей выражена в их творческих пристрастиях к избранным ландшафтам, это очень выражено у писателей XIX века. Да и у более поздних: мы не можем представить Мещеру без К. Паустовского, Владимирщину без В. Солоухина, Русский Север без Ф. Абрамова.

Удивительно, как глубоко это ландшафтное мышление пронизывало жизнь и творчество всех русских писателей, волей или неволей совершавших далекие путешествия. Поездка Пушкина на Кавказ, Чехова на Сахалин, странствия Короленко и Горького – малая толика примеров. Широкое ландшафтное мышление со всей его противоречивостью и есть то, что называют широтой души. Такая душа толерантна. Обо всем этом говорит Пушкин в стихотворении «Памятник», поставив содержанием личности свободу и милость к павшим. О последнем мне думалось, когда я в Вашингтоне рассматривал памятники героям как северян, так и южан.

А сейчас хотелось бы перечитать третью строфу Пушкинского «Памятника»:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой  
И назовет меня всяк сущий в ней язык,  
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой  
Тунгус, и друг степей калмык.

Указан ландшафт от запада (финны) до самых восточных пределов (эвенки-тунгусы) великой страны, наполненный знанием о поэте. Он здесь – черта этого огромного пространства, то есть поэт соразмерен стихии.

В лирике Пушкина ландшафт предстает не просто пейзажем, а смыслопорождающим началом. Вот строчки из «Вновь я посетил...»:

Вот холм лесистый, на котором часто  
Я сиживал недвижим и глядел  
На озеро, вспоминая с грустью  
Иные берега, иные волны...

То же в стихотворении «На холмах Грузии лежит ночная мгла...».

Этот ландшафт центростремителен к поэту. Центростремительность ландшафта и есть обстоятельство, которое обязательно нужно учитывать при антропологическом анализе чувства родины и Памятника А.С. Пушкину, в частности.

ФОЛЬКЛОР  
И  
ФОЛЬКЛОРИЗМ  
*в меняющемся  
мире*

Ответственная за выпуск *Н.М. Мышкова*

Редактор *Е.В. Игошина*

Оформление *В.Ю. Яковлева*

Технический редактор *Н.А. Кондрашова*

Корректор *Г.А. Мецзякова*

Компьютерная верстка *Н.В. Мелковой*

Подписано к печати 22.12.2010

Формат 60×88<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Гарнитура Garamond

Печать офсетная. Усл.печ.л. 22,5

Тираж 300 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен  
в Государственном институте искусствознания  
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Отпечатано в ППП “Типография “Наука”,  
121099, Москва, Шубинский пер., 6